

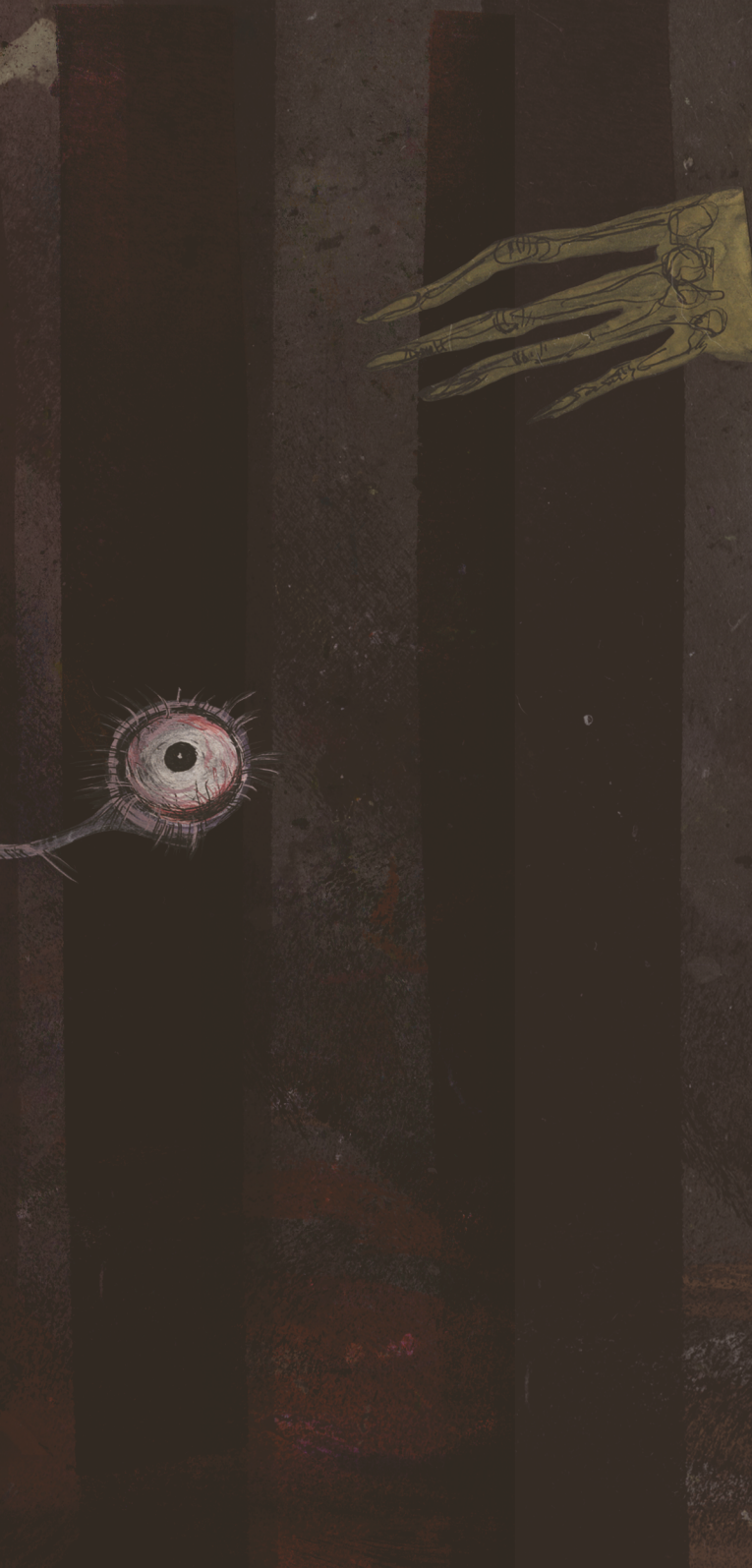


**Le Surnaturel  
en littérature et au cinéma**

**The Supernatural  
in literature and cinema**



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO



Le Surnaturel  
en littérature et au cinéma

The Supernatural  
in literature and cinema

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 3746

50<sup>lat</sup>  
**Uniwersytetu**  
**Śląskiego**  
w Katowicach

# Le Surnaturel en littérature et au cinéma

## The Supernatural in literature and cinema

sous la rédaction de / edited by

KATARZYNA GADOMSKA

AGNIESZKA LOSKA

ANNA SWOBODA

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych  
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzent  
TOMASZ KACZMAREK

## Sommaire

- Préface (*Katarzyna Gadomska, Agnieszka Loska, Anna Swoboda*) | 11
- Preface (*Katarzyna Gadomska, Agnieszka Loska, Anna Swoboda*) | 17
- MARIA CRISTINA BATALHA : Le fantastique : origines et parcours théoriques | 23
- MARILYN BUENO : Réel, surnaturel et fiction : réflexions sur un certain fantastique | 40
- KATARZYNA GADOMSKA : Le surnaturel et le corps. Le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones | 53
- DENIS MOREAU : Le surnaturel dans l'œuvre de Thomas Ligotti : Cette absolue ténèbre derrière la semblance des choses | 68
- ELENA VETERE : Elementi lovecraftiani nel ciclo fantasy *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* di G.R.R. Martin | 82
- ERIC AURIACOMBE : Le surnaturel dans le *Jeu des Trônes* : À propos de Jon Snow | 93
- EWA DRAB : The Fantastic Variations of Neil Gaiman's *American Gods* | 107
- OLGA GLEBOVA : The Supernatural and the Monstrous-Feminine in Susan Hill's *The Woman in Black* | 116

ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA : L'espace anxiogène dans *La Meute* de Serge Brussolo sur l'exemple de la figure de la demeure noire | 131

FABRIZIO FONI : Magic is the New Black: Gothic Tradition, Cross-Dressing, and Pulp Fiction | 144

MATHIEU PIERRE : L'ambiguïté du surnaturel dans la série télévisée fantastique | 160

ISABELLE RACHEL CASTA : « Celui qui inquiète le voir... ». Un dispositif de l'ombre : autour des *Revenants* | 171

FLORENCE FIX : Le surnaturel : une esthétique du regard impliqué (Dracula à la scène et à l'écran) | 185

AGNIESZKA LOSKA : La figure de l'enfant monstrueux et le surnaturel dans le roman *esque d'Anne Duguël* | 198

JAVA SINGH : *El Espinazo del Diablo* and *Pa Negre*: Childhood Resilience through the Gothic and the Monstrous in Spanish Civil War Cinema | 210

TIAGO MONTEIRO : Ghosts in the Machine: Supernatural Dread vs. Technology in the Brazilian Erotic Horror Thriller *Excitação* (1976) | 225

PIERRE-EMMANUEL MOOG : L'usage du surnaturel chez Perrault et chez les Grimm | 238

SONIA DOSORUTH : La problématique identitaire au prisme du fantastique dans *Alice au pays des merveilles* | 253

PAUL FAGGIANELLI BROCAT : Territoires du surnaturel : l'espace de l'aventure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle | 272

VICKY MONTAMBAULT : Il était une fois au pays (dés)enchanté : le merveilleux inquiétant chez Gaétan Soucy | 286

ZINEB OULED ALI : *L'Olympe des Infortunes*, au-delà de la Fable | 299

FRANCESCO CORIGLIANO : The Supernatural and Folklore in the Short Tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini | 307

VÂNIA REGO : Des univers et des créatures étranges : le surnaturel  
chez José Luís Peixoto | 320

JESSICA TINDIRA : “*Cette nature fragile* :” Conflict and the Fantastic  
in the Novels of Maryse Condé | 334

FÉTIGUÉ COULIBALY : Le pouvoir surnaturel dans la dramaturgie  
postcoloniale. L'exemple de *La Tignasse* et *La Termitière* | 347

ANNA SWOBODA : Le personnage face au surnaturel dans *La Folie et la Mort*  
et *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul | 359

JOSEPH AHIMANN PREIRA : Mystique et mysticisme dans *Le Soleil, la folle*  
et *le taureau* de Mamadou Samb | 372

## Summary

Préface (*Katarzyna Gadomska, Agnieszka Loska, Anna Swoboda*) | 11

Preface (*Katarzyna Gadomska, Agnieszka Loska, Anna Swoboda*) | 17

MARIA CRISTINA BATALHA: Fantastic Literature : Origins and Theoretical Pathways | 23

MARILYN BUENO: The Real, the Supernatural, and Fiction: Reflections on a Certain Fantastic | 40

KATARZYNA GADOMSKA: The Supernatural and the Body. The Neo-fantastic of the Body in Contemporary Francophone Short Stories | 53

DENIS MOREAU: The Supernatural in Thomas Ligotti's Fiction : This Absolute Darkness Behind the Appearance of Things | 68

ELENA VETERE: Lovecraftian Elements in the Fantasy Saga *A Song of Ice and Fire* by G.R.R. Martin | 82

ERIC AURIACOMBE: The Supernatural in the *Game of Thrones*: About Jon Snow | 93

EWA DRAB: The Fantastic Variations of Neil Gaiman's *American Gods* | 107

OLGA GLEBOVA: The Supernatural and the Monstrous-Feminine in Susan Hill's *The Woman in Black* | 116

ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA: Anxiogenic Space in Serge Brussolo's *La Meute* on the Example of Black Dwelling (fr. *demeure noire*) | 131

FABRIZIO FONI: Magic is the New Black: Gothic Tradition, Cross-Dressing, and Pulp Fiction | 144

MATHIEU PIERRE: The Ambiguity of Supernatural in Fantasy TV Series | 160

ISABELLE RACHEL CASTA: "The one which troubles vision..." A Scheme of the Shadow: Around the *Revenants* | 171

FLORENCE FIX: Dracula on Stage and on Screen: A Concerned Vision in Supernatural Narratives | 185

AGNIESZKA LOSKA: The Monstrous Child and the Supernatural in Anne Duguël's Novels | 198

JAVA SINGH: *El Espinazo del Diablo* and *Pa Negre*: Childhood Resilience through the Gothic and the Monstrous in Spanish Civil War Cinema | 210

TIAGO MONTEIRO: Ghosts in the Machine: Supernatural Dread vs. Technology in the Brazilian Erotic Horror Thriller *Excitação* (1976) | 225

PIERRE-EMMANUEL MOOG: The Uses of the Supernatural by Perrault and by the Brothers Grimm | 238

SONIA DOSORUTH: The Problematic of Identity through the Prism of Fantasy in *Alice in Wonderland* | 253

PAUL FAGGIANELLI BROCAT: Supernatural Territories: Space of Adventure at the End of the 19th Century | 272

VICKY MONTAMBAULT: Once upon a Time in the (un)Enchanted Country: Gaétan Soucy's Disturbing Marvel | 286

ZINEB OULED ALI: *The Olympus of Misfortunes*, beyond the Fable | 299

FRANCESCO CORIGLIANO: The Supernatural and Folklore in the Short Tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini | 307

VÂNIA REGO: Strange Universes, Strange Creatures: Supernatural Features in José Luís Peixoto's Novels | 320

JESSICA TINDIRA: "*Cette nature fragile*": Conflict and the Fantastic in Maryse Condé's Novels | 334

FÉTIGUÉ COULIBALY: Supernatural Power in the Postcolonial Dramaturgy. The Example of *La Tignasse* and *La Termitière* | 347

ANNA SWOBODA: A Character Facing the Supernatural in Ken Bugul's *La Folie et la Mort* and *De l'autre côté du regard* | 359

JOSEPH AHIMANN PREIRA: Mystique and Mysticism in Mamadou Samb's *Le soleil, la folle et le taureau* | 372

## Préface

Le surnaturel, le fantastique, l'étrange/l'horreur, le merveilleux... Au premier abord, toutes ces notions semblent être voisines ou proches. Et pourtant, l'examen plus approfondi de leur poétique, de leurs structures et de leur logique interne révèle que les différences entre ces termes sont considérables. Sans aucun doute, le surnaturel demeure un domaine plus vaste englobant le fantastique, l'étrange et le merveilleux, et dépassant la littérature.

Le fantastique exige un cadre réel dans lequel un élément en apparence surnaturel, inexplicable par les lois gouvernant la réalité, s'insinue de manière brusque (la rupture violente) ou bien s'introduit lentement, graduellement (la rupture progressive). Cette intrusion du surnaturel dans le réel constitue un choc, un scandale, une déchirure pour reprendre les propos de Roger Caillois. L'intervention du surnaturel dans le monde réel fait naître chez le personnage (et le lecteur) la peur devant l'inconnu (H.P. Lovecraft) ou l'hésitation (T. Todorov) quant à la véritable nature du phénomène.

Une fois la décision du personnage/du lecteur prise, l'hésitation disparaît, l'agression du surnaturel est confirmée, l'effet d'épouvante et de peur est maintenu, on a affaire à un genre voisin, à savoir l'étrange (auquel appartient la littérature d'horreur) qui véhicule une vision sombre, anxiogène du monde présenté. Le personnage et le lecteur doivent accepter l'inacceptable et créer d'autres lois gouvernant leur monde.

Le merveilleux demeure en opposition par rapport au fantastique et à l'étrange. Les événements extraordinaires, les personnages insolites

et les objets magiques font partie intégrante de la diégèse et leur apparition ne provoque aucun étonnement, aucune hésitation, aucune angoisse, ils sont acceptés tels quels.

Au XX<sup>e</sup> siècle, les genres tels que la science-fiction et la *fantasy*, hybrident certains éléments relevant du fantastique, du merveilleux et de l'étrange.

La récurrence de la thématique en question suscite l'intérêt des critiques et théoriciens. Voici vingt-sept études d'universitaires appartenant à des centres scientifiques variés qui examinent cette thématique en littérature ou au cinéma avec des perspectives diverses.

**Maria Cristina Batalha** dans *Le fantastique: origines et parcours théoriques* analyse les origines du genre fantastique considéré dans son sens restreint et elle montre les différents cadres théoriques afin d'en cerner la spécificité.

**Marilyn Bueno** (*Réel, surnaturel et fiction: réflexions sur un certain fantastique*) aborde la question de la frontière, une notion essentielle dans l'étude du genre fantastique, qui le sépare de son genre voisin – la science-fiction. Bueno étudie la limite entre la fiction fantastique et le réel à travers une réflexion sur le surnaturel et ses principales manifestations.

**Katarzyna Gadomska** (*Le surnaturel et le corps. Le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones*) analyse les représentations du corps en tant que source du surnaturel dans les récits contemporains francophones. Gadomska se penche particulièrement sur le motif emblématique lié au corps néofantastique – le thème de la décorporisation. Elle aborde également la problématique du corps monstrueux (le thème du vagin denté).

**Denis Moreau** (*Le surnaturel dans l'œuvre de Thomas Ligotti: Cette absolue ténèbre derrière la semblance des choses*) consacre son texte au fantastique ligottien dans lequel le surnaturel apparaît comme l'expression d'une réalité invisible, située au-delà des apparences et des formes du monde physique, et révèle une vision de la condition humaine fortement pessimiste.

**Elena Vetere** dans son article *Elementi lovecraftiani nel ciclo fantasy "Cronache del Ghiaccio e del Fuoco" di G.R.R. Martin* recherche la présence du fantastique de H.P. Lovecraft dans le cycle *fantasy A Song of Ice*

and Fire de G.R.R. Martin. Vetere analyse non seulement les références directes à Lovecraft visibles chez Martin, mais aussi les parallélismes de style, de thèmes et de narration des deux auteurs.

**Eric Auriacombe** (*Le surnaturel dans le "Jeu des Trônes": À propos de Jon Snow*) présente les éléments surnaturels de l'univers médiéval du *Jeu des Trônes* de G.R.R. Martin et il les analyse du point de vue de Jon Snow, l'un des protagonistes de la saga.

**Ewa Drab** (*The Fantastic Variations of Neil Gaiman's "American Gods"*) se penche sur la spécificité de la prose de Neil Gaiman en analysant son roman *American Gods*. Drab souligne que l'écrivain mélange des genres différents, comme la *fantasy*, l'horreur ou le conte de fées, en dépassant pourtant leurs limites et en créant une nouvelle approche à l'imaginaire.

**Olga Glebova** (*The Supernatural and the Monstrous-Feminine in Susan Hill's "The Woman in Black"*) examine le surnaturel dans le roman *The Woman in Black* de Susan Hill, qui constitue un exemple du gothique néo-victorien, un genre populaire qui reflète la fascination contemporaine de l'irrationnel et du monstrueux. Le surnaturel y est représenté par une femme-monstre, qui prend la forme d'un spectre vengeur.

**Aleksandra Bogusławska** (*L'espace anxigène dans "La Meute" de Serge Brussolo sur l'exemple de la figure de la demeure noire*) réfléchit sur l'espace anxigène présenté dans le roman néogothique *La Meute* (1990) de Serge Brussolo. Bogusławska met l'accent particulier sur la figure spatiale de la demeure noire empruntée au genre gothique et modifiée dans le néogothique.

**Fabrizio Foni** dans *Magic is the New Black: Gothic Tradition, Cross-Dressing, and Pulp Fiction* analyse le roman *Black Magic* de Marjorie Bowen en se référant à la tradition du surnaturel, à savoir au folklore et aux romans gothiques les plus populaires. Le surnaturel y est examiné dans une perspective allégorique, en tant que projection autobiographique de l'identité troublée de Marjorie Bowen.

**Mathieu Pierre** (*L'ambiguïté du surnaturel dans la série télévisée fantastique*) étudie le surnaturel dans les séries télévisées contemporaines, notamment *Game of Thrones*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Once upon a Time*, *True Blood*. Le surnaturel y prend une forme ambiguë, difficile à définir, car il échappe aux principes todoroviens du fantastique.

**Isabelle Rachel Casta** (« *Celui qui inquiète le voir...* ». *Un dispositif de l'ombre: autour des "Revenants"*) s'intéresse au surnaturel dans la série télévisée *Revenants* où règne un fantastique non macabre mais lié intrinsèquement à la mort.

**Florence Fix** dans l'article *Le surnaturel: une esthétique du regard impliqué (Dracula à la scène et à l'écran)* examine le surnaturel à l'exemple de différentes représentations de la figure du vampire Dracula, en accentuant le rôle de la monstration et du regard.

**Agnieszka Loska** (*La figure de l'enfant monstrueux et le surnaturel dans le romanesque d'Anne Duguël*) se penche sur la figure de l'enfant monstrueux et les éléments surnaturels dans *L'asile de la mariée* et *Mon âme est une porcherie*, deux romans d'Anne Duguël, représentante du néofantastique belge.

**Java Singh** ("*El Espinazo del Diablo*" and "*Pa Negre*": *Childhood Resilience through the Gothic and the Monstrous in Spanish Civil War Cinema*) aborde la thématique de la résilience de l'enfant, en s'appuyant sur les exemples du cinéma de guerre civile espagnole. Par une lecture performative de l'enfance Singh déchiffre la déstabilisation de la hiérarchie enfant-adulte, dont les figures de l'enfant gothique et monstrueux sont l'incarnation cinématographique.

**Tiago Monteiro** (*Ghosts in the Machine: Supernatural Dread vs. Technology in the Brazilian Erotic Horror Thriller "Excitação" (1976)*) étudie l'importance du film érotique d'horreur *Excitação* de Jean Garrett pour la constitution du courant de « gothique cinématographique brésilien ». Garrett a emprunté plusieurs éléments au cinéma d'horreur européen et hollywoodien contemporains, mais il les a transformés, réécrits en prenant en considération l'horizon d'attente du milieu conservateur duquel venaient les réalisateurs, les cinéastes et le public.

**Pierre-Emmanuel Moog** (*L'usage du surnaturel chez Perrault et chez les Grimm*) compare le surnaturel dans les contes de Charles Perrault, où il est quantitativement limité et qualitativement conditionné par un marquage spécifique, au merveilleux des frères Grimm, plus diversifié et plus indistinctement enchevêtré avec l'ordre naturel.

**Sonia Dosoruth** dans l'article *La problématique identitaire au prisme du fantastique dans "Alice au pays des merveilles"* examine les aspects à travers lesquels le fantastique, dans *Alice au pays des merveilles*, in-

fluence le concept de l'identité, tant dans le récit de Lewis Carroll que dans l'adaptation cinématographique de Tim Burton.

**Paul Faggianelli Brocart** (*Territoires du surnaturel : l'espace de l'aventure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*) analyse, dans un contexte impérial, les éléments surnaturels présents dans les romans d'aventures de Jules Verne, Arthur Conan Doyle et J.-H. Rosny.

**Vicky Montambault** (*Il était une fois au pays (dés)enchanté : le merveilleux inquiétant chez Gaétan Soucy*) étudie l'insolite dans *Music-Hall*, roman québécois de Gaétan Soucy. À travers cette problématique, Soucy invite à réfléchir sur la difficulté de se percevoir et de se définir dans un monde sans cesse transformé et en mouvement.

**Zineb Ouled Ali** (*L'Olympe des Infortunes*, *au-delà de la Fable*) analyse l'univers merveilleux du roman *L'Olympe des Infortunes* de Yasmina Khadra. Ouled Ali se concentre sur des enjeux du recours à la fable dans ce roman, où des pantins portent à la fois les vices et les vertus, les désespoirs et les aspirations de l'homme moderne.

**Francesco Corigliano** (*Supernatural and Folklore in the Short Tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini*) étudie le surnaturel dans les nouvelles de Giovanni Magherini-Graziani et Eraldo Baldini. Chez ces deux auteurs, l'imaginaire est local, caractéristique de la province italienne. Tous deux s'inspirent de légendes ou contes folkloriques, mais l'histoire locale est toujours liée à la dynamique universelle du monde.

**Vânia Rego** (*Des univers et des créatures étranges : le surnaturel chez José Luís Peixoto*) examine l'écriture de soi de l'écrivain portugais contemporain José Luís Peixoto qui y ajoute des traits de l'univers fantastique, inspiré de l'oralité et du conte traditionnel portugais. L'auteur se sert de plusieurs genres littéraires, ainsi que de plusieurs procédés hérités de diverses époques littéraires pour créer des fictions de plus en plus novatrices.

**Jessica Tindira** (*"Cette nature fragile : Conflict and the Fantastic in the Novels of Maryse Condé"*) montre le surnaturel dans le roman post-colonial *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* de Maryse Condé. Le protagoniste du roman est en état de conflit permanent avec des personnages européens et chrétiens. Le lecteur hésite entre l'explication rationnelle et irrationnelle des pouvoirs surnaturels du protagoniste. Tindira

conclut que l'inconnu, spirituel ou culturel, est plus inquiétant que la présence ouverte de la magie.

**Fétigué Coulibaly** (*Le pouvoir surnaturel dans la dramaturgie post-coloniale. L'exemple de "La Tignasse" et "La Termitière"*) analyse la présence du surnaturel dans deux pièces théâtrales, *La Tignasse* et *La Termitière*, du dramaturge ivoirien Bottey Zadi Zaourou. Coulibaly montre comment le théâtre africain moderne qui plonge ses racines dans les arcanes du patrimoine culturel ancestral, devient la transposition de l'ensemble des manifestations de la vie sociale et rend parfaitement compte du pouvoir surnaturel.

**Anna Swoboda** (*Le personnage face au surnaturel dans "La Folie et la Mort" et "De l'autre côté du regard" de Ken Bugul*) s'intéresse au surnaturel dans deux romans de l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul : *La Folie et la Mort* et *De l'autre côté du regard*. Swoboda compare les théories occidentales et africaines de la littérature fantastique en analysant les réactions des personnages féminins devant les manifestations du surnaturel.

**Joseph Ahimann Preira** (*Mystique et mysticisme dans "Le Soleil, la folle et le taureau" de Mamadou Samb*) se penche sur la thématique du mystique et mysticisme dans le roman *Le Soleil, la folle et le taureau* de l'écrivain sénégalais Mamadou Samb. Il présente le milieu traditionnel *diola* et son rapport au surnaturel, en analysant les pratiques animistes, la malédiction territoriale et ancestrale.

La lecture approfondie des textes du présent volume révèle non seulement la permanence et les mutations du surnaturel aux niveaux diachronique et synchronique, mais elle montre également que le phénomène en question revêt un caractère transgénérique et transmédiatique, ce qui lui permet de se redéfinir et se renouveler sans cesse.

Katarzyna Gadomska  
Agnieszka Loska  
Anna Swoboda

## Preface

The supernatural, the fantastic, the uncanny/the horror, the marvelous... At first sight, all these notions seem to be related or neighboring. Yet a closer examination of their poetics, structures, and internal logic reveals that the differences between these terms are considerable. Undoubtedly, the supernatural remains a wider domain encompassing the fantastic, the uncanny, and the marvelous, and exceeding literature.

The fantastic requires a real setting in which an apparently supernatural element, inexplicable by the laws governing reality, introduces itself suddenly (violent rupture) or slowly, gradually (progressive rupture). This intrusion of the supernatural into the real constitutes a shock, a scandal, a fissure, in the words of Roger Caillois. The intervention of the supernatural in the real world evokes either the fear of the unknown (H.P. Lovecraft) or hesitation (T. Todorov) as to the true nature of the phenomenon both in the literary character and in the reader.

Once the character's or the reader's decision is made, the hesitation disappears, the aggression of the supernatural is confirmed, the effect of horror and fear is maintained, we are dealing with a neighboring genre, namely the uncanny (which includes horror fiction) conveying a gloomy, anxiety-provoking vision of the presented universe. The character and the reader must accept the unacceptable and create other laws governing their world.

The marvelous remains in opposition to the fantastic and the uncanny. Extraordinary events, unusual characters, and magical objects

are an integral part of the diegesis and their appearance does not cause any astonishment, hesitation, or anxiety: they are accepted as such.

In the 20th century, genres such as science fiction and the fantasy hybridize certain elements of the fantastic, the marvelous, and the uncanny.

The recurrence of this topic arouses the interest of critics and theorists. The following twenty-seven studies conducted by academics from various scientific centers examine this thematic area in literature or cinema from different perspectives.

In *Le fantastique: origines et parcours théoriques* **Maria Cristina Batalha** analyzes the origins of the fantastic genre considered in its narrowest sense; she also outlines different theoretical frameworks in order to determine its specificity.

**Marilyn Bueno** (*Réal, surnaturel et fiction: réflexions sur un certain fantastique*) addresses the issue of the frontier, a crucial notion in the study of the fantastic, which separates it from its neighboring genre: science-fiction. Bueno examines the line between fantastic fiction and reality through reflection on the supernatural and its primary manifestations.

**Katarzyna Gadomska** (*Le surnaturel et le corps. Le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones*) analyzes the representations of the body as the source of the supernatural in contemporary Francophone texts. Gadomska examines in particular the emblematic motif connected to the neo-fantastic body: the topic of decorporalization. She also addresses the issue of the monstrous body (the toothed vagina).

**Denis Moreau** (*Le surnaturel dans l'œuvre de Thomas Ligotti: Cette absolue ténèbre derrière la semblance des choses*) devotes his study to Ligottian fantastic, where the supernatural appears as the expression of an invisible reality, situated beyond appearances and the physical world, and reveals a deeply pessimistic vision of the human condition.

**Elena Vetere**, in her article *Elementi lovecraftiani nel ciclo fantasy "Cronache del Ghiaccio e del Fuoco" di G.R.R. Martin* seeks the presence of H.P. Lovecraft's fantastic in the fantasy cycle *A Song of Ice and Fire* by G.R.R. Martin. Vetere analyzes not only direct references to Love-

craft in Martin's fiction, but also the similarities in style, themes, and narration of the two authors.

**Eric Auriacombe** (*Le surnaturel dans le "Jeu des Trônes" : À propos de Jon Snow*) presents supernatural elements in the medieval universe of *Game of Thrones* by G.R.R. Martin and analyzes them from Jon Snow's point of view.

**Ewa Drab** (*The Fantastic Variations of Neil Gaiman's "American Gods"*) addresses the specificity of Neil Gaiman's prose by analyzing his novel *American Gods*. Drab emphasizes that the author blends different genres, such as fantasy, horror, or fairy tale, and transcends their limits, thus creating a new approach towards the imaginary.

**Olga Glebova** (*The Supernatural and the Monstrous-Feminine in Susan Hill's "The Woman in Black"*) examines the supernatural in the novel *The Woman in Black* by Susan Hill, which constitutes an example of Neo-Victorian Gothic, a popular genre reflecting the contemporary fascination with the irrational and the monstrous. The supernatural is represented by a female monster who takes the form of a revengeful specter.

**Aleksandra Bogusławska** (*L'espace anxieux dans "La Meute" de Serge Brussolo sur l'exemple de la figure de la demeure noire*) reflects on the anxiety-provoking space in the Neo-Gothic novel *La Meute* (1990) by Serge Brussolo. Bogusławska places particular emphasis on the characteristic figure of black dwelling, adapted from the Gothic genre and modified in Neo-Gothic.

**Fabrizio Foni**, in his article *Magic is the New Black: Gothic Tradition, Cross-Dressing, and Pulp Fiction* analyzes the novel *Black Magic* by Marjorie Bowen, referring to the tradition of the supernatural, namely to folklore and to the most popular Gothic novels. The supernatural is studied in a strongly allegorical light, as an autobiographical projection of Marjorie Bowen's troubled self.

**Mathieu Pierre** (*L'ambiguïté du surnaturel dans la série télévisée fantastique*) examines the supernatural in contemporary television series, namely *Game of Thrones*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Once upon a Time*, and *True Blood*. The supernatural takes an ambiguous form, difficult to define, because it does not respect the Todorovian principles of the fantastic.

**Isabelle Rachel Casta** (“*Celui qui inquiète le voir...*”. *Un dispositif de l’ombre: autour des “Revenants”*) considers the supernatural in the television series *The Returned* where the fantastic is not macabre, but intrinsically related to death.

**Florence Fix**, in her article *Le surnaturel : une esthétique du regard impliqué (Dracula à la scène et à l’écran)*, examines the supernatural illustrated by the different representations of the vampire Dracula, emphasizing the role of monstration and look.

**Agnieszka Loska** (*La figure de l’enfant monstrueux et le surnaturel dans le romanesque d’Anne Duguël*) considers the monstrous child and the supernatural elements in *L’asile de la mariée* and *Mon âme est une porcherie*, two novels by Anne Duguël, a representant of Belgian neo-fantastic.

**Java Singh** (“*El Espinazo del Diablo*” and “*Pa Negre*”: *Childhood Resilience through the Gothic and the Monstrous in Spanish Civil War Cinema*) addresses the question of childhood resilience, referring to the examples of Spanish Civil War cinema. By a performative reading of childhood, Singh destabilizes the child-adult hierarchy effected in the films through the Gothic and the Monstrous child.

**Tiago Monteiro** (*Ghosts in the Machine: Supernatural Dread vs. Technology in the Brazilian Erotic Horror Thriller “Excitação” (1976)*) studies the relevance of Jean Garrett’s erotic horror thriller *Excitação* to the constitution of a “cinematic Brazilian Gothic.” Garrett borrowed elements from contemporary Hollywoodian and European films and, at the same time, rewrote them in order to consider the conservative background of the producers, the filmmakers, and the audience.

**Pierre-Emmanuel Moog** (*L’usage du surnaturel chez Perrault et chez les Grimm*) compares the supernatural in Charles Perrault’s fairy tales, where it is limited in quantity and qualitatively conditioned by a specific marking, to the marvelous of the Brothers Grimm, more diversified and more indistinctly entangled with the natural order.

**Sonia Dosoruth**, in the article *La problématique identitaire au prisme du fantastique dans “Alice au pays des merveilles”* examines the aspects through which the fantastic in *Alice in Wonderland* influences the concept of identity, both in Lewis Carroll’s novel and in Tim Burton’s cinematographic adaptation.

**Paul Faggianelli Brocart** (*Territoires du surnaturel : l'espace de l'aventure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*) analyzes, in the imperial context, the supernatural elements present in adventurous novels by Jules Verne, Arthur Conan Doyle, and J.-H. Rosny.

**Vicky Montambault** (*Il était une fois au pays (dés)enchanté : le merveilleux inquiétant chez Gaétan Soucy*) studies the peculiar in *Music-Hall!*, a Quebecois novel by Gaétan Soucy. Through this issue, Soucy encourages reflection on the difficulty to perceive and define oneself in the world that is constantly transforming and moving.

**Zineb Ouled Ali** (*L'Olympe des Infortunes*, *au-delà de la Fable*) analyses the marvelous universe of the novel *L'Olympe des Infortunes* by Yasmina Khadra. Ouled Ali concentrates on the references to the fairy tale in this novel, where puppets possess both the vices and the virtues, the struggles and the aspirations of the modern man.

**Francesco Corigliano** (*The Supernatural and Folklore in the Short Tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini*) studies the supernatural in the short tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini. In their works, the imaginary is local, characteristic of the Italian province. They are both inspired by folkloric legends or tales, but the local history is always connected to the universal dynamic of the world.

**Vânia Rego** (*Des univers et des créatures étranges : le surnaturel chez José Luís Peixoto*) examines writing the self of a contemporary Portuguese writer José Luís Peixoto, who adds to it some features of the fantastic universe inspired by orality and the traditional Portuguese tale. The author uses several literary genres and literary techniques inherited from different literary periods in order to create increasingly innovative fiction.

**Jessica Tindira** (*"Cette nature fragile:" Conflict and the Fantastic in the Novels of Maryse Condé*) presents the supernatural in the postcolonial novel *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* by Maryse Condé. The protagonist of the novel is in a persistent state of conflict with the European and Christian characters. The reader hesitates between rational and irrational explanations for the protagonist's supernatural abilities. Tindira concludes that the unknown, whether spiritual or cultural, appears more unsettling than the open presence of magic.

**Fétigué Coulibaly** (*Le pouvoir surnaturel dans la dramaturgie post-coloniale. L'exemple de "La Tignasse" et "La Termitière"*) analyzes the presence of the supernatural in two theatrical plays by the Ivorian playwright Bottey Zadi Zaourou: *La Tignasse* and *La Termitière*. Coulibaly shows how the modern African theatre, rooted in the mysteries of ancestral cultural heritage, becomes the transposition of all the manifestations of social life and perfectly reflects supernatural powers.

**Anna Swoboda** (*Le personnage face au surnaturel dans "La Folie et la Mort" et "De l'autre côté du regard" de Ken Bugul*) considers the supernatural in two novels by the Senegalese writer Ken Bugul: *La Folie et la Mort* and *De l'autre côté du regard*. Swoboda compares Western and African theories of the fantastic literature by analyzing the reactions of the heroines in the face of supernatural phenomena.

**Joseph Ahimann Preira** (*Mystique et mysticisme dans "Le Soleil, la folle et le taureau" de Mamadou Samb*) examines the mystic and mysticism in the novel *Le Soleil, la folle et le taureau* by the Senegalese writer Mamadou Samb. He presents the traditional *diola* environment and its connection to the supernatural by analyzing animist practices and ancestral and territorial curse.

Thorough reading of the texts in this volume not only reveals the permanence and the mutations of the supernatural on the diachronic and synchronic level, but also shows that the phenomenon in question is transgeneric and transmediatic, which allows it to constantly redefine and renew itself.

Katarzyna Gadomska  
Agnieszka Loska  
Anna Swoboda

MARIA CRISTINA BATALHA  
UERJ/CNPq/FAPERJ

## Le fantastique : origines et parcours théoriques

**ABSTRACT:** This paper aims at reviewing some of the fantastic literature theoretical aspects which have been developed not only by the critics but also by some authors who wrote fantastic novels as well. Our purpose is to present the different variables, as well as to point out the differences related to the concepts regarding imagination, fantasy and supernatural. The diversity lies not only on the interpretation made from the novels over time and in different geographical areas, but also due to the several translations attributed to the genre when it has first appeared.

**KEY WORDS:** theoretical frames, supernatural, imagination, fantasy

Même si pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle on constate la prédominance des idées des philosophes des Lumières basées sur la raison, le progrès et le bonheur de l'homme, il n'en est pas moins vrai que ce contexte idéologique est loin d'être homogène. Aussi, convient-il de prendre en compte que nombreux écrivains se tenaient en marge des grands débats politiques et philosophiques qui animaient la vie culturelle de l'époque, et que les milieux populaires n'y participaient guère. et c'est bien par ce biais que se maintiennent vivantes les pratiques ancestrales et les superstitions, bien que celles-ci aient été combattues tant par l'Église que par les philosophes. Jongleurs et bardes de toutes les cultures et de tous temps n'ont cessé d'inventer de différents motifs, thèmes et figures pour émerveiller ou pour terroriser leurs auditeurs. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette pratique se produisait dans un cadre symbolique claire : il y avait

une nette séparation entre les formes de la Nature et les formes de la Surnature, étant toutes les deux situées dans l'imaginaire, en dehors, par conséquent, du modèle de l'*alagon*, soit ce qui est étranger au langage, selon les pythagoriciens. Aussi, sait-on que l'inspiration surnaturaliste est indissociable de l'histoire des mentalités, ainsi que des conditions de production artistique. L'équilibre même de l'individu – pareil à celui de la société elle-même – exige, sous peine d'engendrer des psychoses, que le contrat harmonieux avec la partie plus archaïque de l'homme, dont l'origine se confond avec la naissance de l'espèce, ne soit nullement rompu (Chelebourg 2006 : 12). Cela veut dire que l'adhésion au surnaturel fait partie de notre propre nature et que l'existence des rites et de la magie est étroitement liée aux manifestations esthétiques. L'histoire du fantôme en quête de sépulture racontée par Pline comme si elle était réelle, celle du soldat loup-garou que l'on trouve dans *Satyricon*, de Pétrone, ou encore les multiples métamorphoses imaginées par Apulée dans *L'âne d'or* sont quelques-uns des nombreux exemples pris dans la littérature merveilleuse de l'Antiquité. Et, comme nous rappelle Christian Chelebourg, « si l'homme tend à se définir par une adhésion au surnaturel, c'est sans doute que celle-ci mesure précisément la puissance de sa raison, c'est que, sans le surnaturel, il n'est point de rationalité » (2006 : 13).

Or, le siècle de la Raison et de l'Illustration, est en même temps celui de la naissance de la littérature fantastique prise dans son sens strict, car la foi inconditionnelle dans le progrès se voit menacée par des questionnements quant à ses bénéfices réels. En effet, aux classifications ordonnées des arts, des sciences et des savoirs qu'organise l'*Encyclopédie*, répond l'augmentation de l'occultisme, des pratiques liées à l'esprit, bref, tout ce qui se loge sous la rubrique de l'*Illuminisme* et de l'irrationnel qui, bien que réinvesti d'un certain « scientificisme », traduit la même inquiétude relative au bonheur de l'homme soit sur le plan social, soit en ce qui concerne les réponses à ses angoisses. C'est pour cette raison que remarque Sainte-Beuve :

Singulier siècle où l'incrédulité, l'athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l'ombre, allait se prendre à des sortilèges et à des fantômes.

Sainte-Beuve 1885, t. 10 : 197

Voilà ce qui explique que, dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, les Illuminés puissent profiter de l'angoisse du doute et des peurs ancestrales qui résistaient aux idées des Lumières pour développer leurs doctrines ésotériques et la pseudo-science, entraînant les personnes vers le champ de l'occultisme, en marge des sciences depuis le Moyen Âge. D'après Robert Darnton (1995), Cagliostro est l'alchimiste le plus célèbre que Sébastien Mercier rencontre à Paris, et les gravures du fameux Saint-Germain sont vendues largement dans les rues parisiennes. Sur le plan esthétique, le mouvement vers l'innovation de la forme ouvre les voies à l'explosion romantique en Allemagne et ensuite en France. Or, parmi la multiplicité d'expériences littéraires, surgit le récit fantastique, car, si le merveilleux et la fantaisie ont toujours existé dans les arts, c'est en ce moment que naît la littérature fantastique, prise dans son sens plus strict.

Étymologiquement, la racine du terme « fantastique » apparaît très tôt en Occident, avec Platon. Le philosophe associe ce qui sera postérieurement connu sous le nom de « fantastique » à un ensemble de comparaisons et de métaphores qui renvoient aux reflets et aux icônes dans la tentative de cerner le foyer central de l'image et de l'imagination et c'est par ce biais qu'il approche les rapports entre le « réel » et le « symbolique ». Platon place l'image tantôt comme le reflet d'un objet existant, tantôt comme une production imaginaire, voire l'effet d'une aberration d'origine méconnue. Et nous voilà devant un « impossible à penser, et pourtant là sous les yeux » (Bozzetto 2007 : 8).

Aristote poursuit cette réflexion, mais prend un autre parcours, car il évoque des figures telles les morts-vivants et les fantômes. Dès lors, il déplace la thématique du point de vue intellectuel et la fait basculer dans le domaine de l'émotionnel et du plaisir que nous éprouvons devant la laideur et l'innommable : « Pour quoi nous prenons plaisir à contempler les images plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité ? » (Aristote, *Poétique*, 1448b, *apud* Bozzetto 2007 : 9).

En grec, *phantasia* signifie 'imaginaire'. L'adjectif suit les pas du nom jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, et « fantastique » s'emploie avec le sens qui lui avait été attribué à l'époque classique, soit avec le sens de *phantasia*. Selon Roger Bozzetto, c'est dans cette tradition que l'on peut déceler le noyau de la réflexion qui nous mène à l'« effet de fantastique » en littérature

et dans d'autres expressions artistiques, c'est-à-dire l'« innommable et pourtant là » (2007 : 10).

L'une des difficultés pour comprendre le terme « fantastique » vient des multiples conceptions philosophiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui lui attribuaient des sens très divers ; en plus, les différentes traductions dans les langues européennes ainsi que les mots et concepts qui lui ont été associés contribuent également à l'ambiguïté qui l'entoure. En français, en italien et en espagnol, par exemple, « fantaisie », correspond d'une manière générale au sens allemand, hégélien et romantique du terme, qui désigne la plus haute et la plus créatrice des facultés. Parallèlement, « imagination » – de l'allemand *Einbildungskraft* – renvoie à une faculté de moindre entité, soit celle qui développe une activité simplement combinatoire. Or, en anglais, il se produit exactement le contraire et la désignation des deux termes s'inverse, contribuant ainsi à la difficulté de conceptualisation, étant donné que « fantaisie » pouvait couvrir toute activité ayant trait à l'imaginaire (Ceserani 1999 : 15–16).

En somme, la fortune du mot se bâtit comme une double trahison : lorsque Walter Scott critique le recueil de contes de E.T.A. Hoffmann, il classe de « fantastique » ce qui serait, à vrai dire, « fantaisie » en allemand ; à son tour, le traducteur français Dufauconpret, dans la Préface de Scott, traduit de l'anglais *fantastic mode of writing* par *genre fantastique*, engendrant la controverse que l'on connaît (Bozzetto 2007 : 14). En fait, ce que décrit critiquement Scott comme une absurdité, parce qu'in vraisemblable, le Français Jean-Jacques Ampère, traducteur et responsable de l'introduction de E.T.A. Hoffmann en France, désigne comme les marques originales d'un genre nouveau qui, grâce à un phénomène de mode, envahit rapidement le champ de l'édition et beaucoup de textes reçoivent de manière plus ou moins aléatoire l'épithète de « fantastique ».

En France, autour des années 1830, lorsque les romantiques s'approprient le terme en essayant de le décoller de la tradition gothique, ils le réinvestissent avec un sens radicalement nouveau tout en transformant l'adjectif en un nom. À partir de cette époque, pour les romantiques français, « le fantastique » sera indissociable du nom de Hoffmann, quoique ce ne soit pas lui le créateur de cette modalité narrative. Walter Scott, adepte du « merveilleux historique », dont il faisait largement

usage dans ses romans, n'hésite pas à attaquer la nouvelle poétique en la qualifiant comme « un genre de composition que l'on pourrait appeler Fantastique, où l'imagination s'abandonne à l'irrégularité de ses caprices, et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques » (*Revue de Paris*, 12/04/1829, *apud* Steinmetz 1997 : 5).

La perception de la spécificité de cette nouvelle manière d'écrire a suscité l'intérêt des critiques qui s'évertuent à la définir; pareillement, nombreux écrivains qui l'ont pratiquée se sont lancés à des commentaires à son sujet en un exercice théorique et classificatoire. Dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle Charles Nodier (1780–1844) la transforme en genre littéraire, dans le célèbre article « Du fantastique en littérature » (1830). Celui-ci se réfère au fantastique comme propre aux œuvres d'Homère et au merveilleux chrétien du Moyen Âge, refusées respectivement par les philosophes et par le savoir prosaïque des clercs. Pour Nodier, le fantastique devient l'expression capable de nous écarter de la déception provoquée par la dure réalité du monde; le terme comprend dès lors tous les domaines de l'imagination poétique (Nodier 1957 : 64). Ce qui semble évident est qu'en ses débuts le fantastique était pris uniquement dans son sens large, à savoir comme synonyme de merveilleux ou de toute autre manifestation du surnaturel dans la fiction. Et, de même que pour Nodier, Gérard de Nerval proclame qu'« en littérature, nous [écrivains] visons le fantastique » (1976 : 330–331); bref, le mot était extensif à toute manifestation de l'imaginaire créateur et libérateur à la fois.

Dans la préface d'*Histoire d'Hélène Gillet* (1832), Charles Nodier considère les trois types de fantastique qui, selon lui, sont : les « histoires fausses [...] dont le charme résulte de la double crédibilité du lecteur et de l'auditeur » – Perrault, par exemple –; les histoires « vraies », qui racontent « un fait tenu pour matériellement impossible, et qui s'est néanmoins accompli à la connaissance de tout le monde »; et enfin les « histoires vagues » qui laissent « l'âme en suspens par un doute rêveur et mélancolique » (1961 : 330). Nodier n'y voit certes pas encore l'effet du fantastique, toutefois, il nous met en garde sur le sentiment d'incomplétude et d'ambiguïté qui caractérisent le genre et qu'il traduit par l'impression d'un « rêve » et de « mélancolie » que suscitent chez le lecteur certaines œuvres.

Théophile Gautier, dans un article de 1836, fait allusion à la différence qui relève de ce nouveau modèle narratif qui exhibe un merveilleux « qui a toujours un pied dans le réel », par opposition à un merveilleux inconsistent et féérique (Gautier, 1836, *apud* Castex 1951 : 87–88). et Pierre Castex, lors d'un commentaire sur *Le diable amoureux*, de Jacques Gazotte (1772), attire l'attention sur la nouveauté présente dans ce texte, qui introduit des énigmes dans la trame sans que le narrateur se soucie de les éclairer. La présence de deux ordres distincts coexistant dans un récit fantastique, caractéristique fondamentale qui le distingue du merveilleux et du mystère, n'est pas passé inaperçue du critique, car, estime-t-il :

Pour chacun de ces incidents, Gazotte propose une explication humaine et réserve la possibilité d'une explication surnaturelle. Il se tient ainsi à mi-chemin entre le récit féérique qui brave la vraisemblance et le récit réaliste qui écarte le mystère, ou plutôt il concilie par son ingéniosité deux formes opposées d'imagination et donne une existence littéraire à ce genre mixte, appelé à une grande fortune, qui prendra, avec le romantisme, le nom de genre fantastique.

Castex 1951 : 35

Marmotel, dans l'article « Fiction » qu'il a rédigé pour l'*Encyclopédie*, a établi une hiérarchie entre les quatre « genres » artistiques qu'il étudiait en littérature et dans les arts plastiques : le parfait, l'exagéré, le monstrueux et le fantastique. D'après cette gradation, dont l'échelle se mesurait par rapport à son rapport à la vérité, le merveilleux épique, essentiellement associé à la démesure, correspond au « genre exagéré ». Le monstrueux qualifie le recours à la tératologie et à la composition des chimères. Ces deux niveaux, respectivement dédiés à la représentation des dieux et à celle des monstres, n'étaient pas exempts de censure de la part de l'auteur, et ils pouvaient en conserver une partie de noblesse à condition de savoir garder une certaine vraisemblance, notamment en ce qui concernait les proportions et l'harmonie. En contrepartie, le dernier genre désigné par Marmotel, le fantastique, a été jugé par le critique sans aucune concession :

Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie n'a que la barrière

des convenances à franchir. Le premier étoit le mélange des espèces voisines ; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés & des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions, & sans nuances.

Marmotel, *apud* Chelebourg 2006 : 30

Quant à H.P. Lovecraft, il mentionne une « littérature de peur cosmique » (1991 : 1066) ou une « littérature d'horreur surnaturel » (1991 : 1067), et l'auteur nous rappelle que cela n'a rien à voir avec les récits qui placent la peur dans une réalité naturelle :

Le véritable conte fantastique a quelque chose de plus qu'un meurtre mystérieux, des ossements sanglants, ou une forme drapée d'un linceul secouant ses chaînes selon les règles. Une certaine atmosphère haletante, une terreur inexplicable de forces inconnues venues d'ailleurs doivent s'imposer ; et il faut que soit suggérée, avec le sérieux et la menace impressionnante qui conviennent au sujet, la plus terrible idée de l'esprit humain – une interruption ou une déroute pernicieuse et précise de ces lois immuables de la Nature qui sont notre seule sauvegarde contre les assauts du chaos et les démons de l'espace insondé.

Lovecraft 1991 : 1067

Ce qui se dégage de la description de Lovecraft est que l'auteur a la perception que le récit fantastique a la capacité de promouvoir la réactualisation des peurs archaïques et de favoriser la confrontation avec des lieux, des figures ou toute autre « chose » qui échappe à nos connaissances en tant qu'espace « naturel de sécurité ». Cet effet de fantastique est d'ailleurs évoqué par Roger Bozzetto, qui l'explique ainsi :

Les effets de fantastique relèvent de ce qui avait été posé comme proposition minimale, à savoir : la suggestion de l'effleurement dans le monde du quotidien d'un informulable dont l'un des effets est souvent, pour le lecteur ou le spectateur, une sensation de manque ou d'excès, engendrant malaise, terreur ou horreur, par le biais d'une infraction, d'une subversion des codes culturels, tout en procurant un obscur plaisir.

Bozzetto 2001 : 47

D'après Stephen King (1997), il existe deux modes d'effets fantastiques : ou bien « le monstre est derrière la porte » et nous sommes pris par l'angoisse qui provient de l'incapacité de détermination de quelque chose qui nous échappe, ou alors « le monstre a ouvert la porte » et, dans ce cas, nous sommes ankylosés par la terreur qu'il représente, provoquée par l'excès de cette « présence ». Dans les deux cas de figure, nous avons la supposition ou la présentification de quelque « chose » d'innommable et c'est bien là l'origine du mot, car « monstre » et « montrer » ont la même racine. Le monstre donne forme à l'apparition de l'impossible, tout en illustrant la précarité de l'ordre et de la norme qui constituent le fondement de notre conception de la réalité. Il convient de rappeler ici que le vocabulaire qui nous renvoie aux « apparitions » fait référence au sens de la vision : fantôme vient de *phainò*, « j'apparais » ; *phastasma*, « vision, apparition » ; *spectro* provient de *specere*, « voir » via *spectrum*.

Dans les analyses élaborées à partir des récits de Nathaniel Hawthorne, dans *The Philosophy of Composition* (1994), Edgar Allan Poe pointe comme l'une des caractéristiques les plus marquantes dans ce genre de texte court l'« effet unique », celui qui provoque la « sidération » chez le lecteur. Pour ce qui est de la nouvelle *Ligeia*, il s'agit là de la thématique même du texte, renvoyant à la mort apparente sous l'effet d'un choc émotionnel intense. On a donc là un cas de fascination/sidération, liées à la mort, qui prend le lecteur dans le même cycle infernal que celui du narrateur écrivain : celui-ci insiste sur sa mémoire lacunaire et son trouble d'esprit devant l'évènement dont il se sent prisonnier à cause de la vision « sidérante » que les yeux de l'énigmatique personnage exercent sur lui. En ce qui concerne le fantastique plus moderne – et Poe en est l'un des précurseurs –, trois types d'effet que le texte littéraire peut déclencher chez le lecteur sont communément cités par de nombreux critiques : le « fantastique de l'ambigüité », la « monstration » de l'horreur et une « sidération » devant l'impensable.

Un autre pratiquant du genre, Horace Walpole, dans la seconde « Préface » au *Château d'Otrante* (1764), justifie le surnaturel de son œuvre par une réaction esthétique contre le réalisme régnant, ou plus précisément comme une synthèse de la tradition et de la modernité, soit la tentative de créer un lien entre le merveilleux des contes anciens et les exigences du roman moderne.

Sous un tout autre angle, au siècle suivant, Walter Scott, à propos de E.T.A. Hoffmann, soutient l'idée d'un merveilleux plus modéré, plus retenu, quitte à le mélanger « avec un peu de réel » ; bref, une hybridation bien équilibrée pour en référer aux mots de Roger Bozzetto (2007). Ce critique suggère d'interpréter le genre par le modèle métaphorique de l'hybridation pour montrer comment ce concept instrumental a servi à théoriser sur le sentiment de fantastique dans la période romantique, ou encore pour justifier la permanence et l'évolution de ce modèle narratif (Bozzetto 2007 : 8). Il explicite que, selon la prédominance d'un de ces aspects dans le texte fantastique – terreur, horreur, espace du rêve, mélancolie, tragique ou grotesque –, les créations textuelles se sont développées et, par conséquent, se sont élaborées les théories concernant le genre (Bozzetto 2007).

Pour Irène Bessière (1974), ce qui caractérise le fantastique est son contenu sémantique dont l'élément surnaturel, ou extra-naturel, est strictement lié à une culture donnée. Sans se configurer, selon elle, un genre littéraire à part entière, le fantastique suppose une logique narrative formelle et thématique, qui s'avère comme arbitraire pour le lecteur, reflétant les défis et enjeux de la raison et de l'imaginaire collectif, ancrés dans une certaine culture. Ainsi, le récit fantastique est régi par une logique interne propre qui met en jeu la dialectique entre l'établissement de la réalité et sa déréalisation.

Un autre expert du genre, Jean Fabre, explique le fantastique à l'aide de la belle métaphore du « miroir des sorcières » :

On pourrait le figurer par un de ces miroirs de sorcière dont la partie centrale, convexe, reflète le réel en exagérant expressivement son aspect inquiétant. Tout autour, un cercle de rayons centripètes matérialiserait les protocoles d'écriture fantasticants, concentrateurs de l'effet ; par exemple participation grâce à la première personne, point de vue à focalisation interne, effet de réorchestration pyramidale des affects, développement du code heuristique, etc. Tous éléments dont l'accumulation, ni totalement nécessaires pourtant, ni donc suffisante, produit le jeu fantastique avec la peur. [...] La première force qui affecte le fonctionnement fantastique ou plutôt *fantasticant* d'un texte est le discours rationaliste lorsqu'il devient à la fin, explicatif et réducteur.

Fabre 1991 : 48

Aux tentatives plus ou moins poétiques, impressionnistes et/ou plus ou moins rigoureuses de définition du fantastique, s'ajoute un effort classificatoire, entrepris par des critiques et des écrivains. Lorsque Italo Calvino organise un recueil de contes fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle, il pose les catégories de « fantastique visionnaire » et de « fantastique quotidien » ou « abstrait », ou « psychologique » (Calvino 2004). Dans le premier groupe se rangent les textes où une suggestion visuelle se détache, soit un espace peuplé d'apparitions visionnaires ; dans le deuxième cas, le surnaturel demeure invisible et il est plus ressenti que proprement vu, c'est-à-dire, il y a une intériorisation et une modalisation du fantôme.

D'une manière générale, le critique espagnol Rafael Llopis (1974) décelé deux tendances opposées qui se dessinent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui, en fait, sont complémentaires : la rationalisation de la forme et/ou de la scène, ce que l'auteur dénomme le « néo-fantastique rationalisé », et l'archaïsation du contenu dû à l'importance attribuée au numineux, c'est-à-dire le primordial, ou ce qui renvoie à l'expérience du sacré, où on trouvera la fascination, la terreur et l'anéantissement confondus ; bref, ce que l'auteur appelle le « néo-fantastique numineux ». Dans le premier cas de figure, il s'agit de l'importance accordée à la réflexion, à la spéculation tournée vers les sciences et la technique, là où un hyperrationnel rapproche le fantastique de la science-fiction, et où l'auteur tente de gagner le lecteur à sa propre cause. Pour ce qui est de la seconde catégorie, le « néo-fantastique numineux », l'objectif est de procurer au lecteur une expérience vécue (ses terreurs primordiales) afin de lui permettre d'accéder à la connaissance occulte et non plus de lui convaincre de l'existence de quelque chose, comme pour le cas précédent. À partir des années 1960 environ, pour distinguer du néo-fantastique, le critique évoque ce qu'il dénomme le « méta-fantastique », qui impose sa présence en littérature et au cinéma : il s'agit ici de l'abandon des cautions scientifiques comme les avenues purificatrices du *space opera*, au profit d'une ouverture métaphysique qui faculte la plongée dans les espaces profonds de l'intérieur. Cette tendance méta-fantastique correspond à la situation de l'homme post-moderne qui cherche le numineux non plus dans le passé – à travers le fantastique traditionnel – ni dans le futur, par le biais de la science-fiction – mais plutôt dans le présent, dont il faut exploiter les dimensions occultes. Là encore, la terreur est présente,

mais si elle fait partie du fantastique, elle n'en constitue nullement une condition suffisante.

Jean-Baptiste Baronian (1977), lui, classe de « fantastique de l'intérieur ou psychologique » le type de fantastique qui a comme modèle Henry James, et dénomme le « fantastique moderne » celui qui provoque, en citant Gilles Deleuze et Félix Guattari, la « desterritorialisation » de l'existence et de l'homme. Force est de reconnaître que, si les catégories, adjectivations et démarcations de la littérature fantastique sont multiples – et bien des fois divergentes – la survie du genre se doit à la persistance des conditions de sa production. En d'autres mots, la crise de la pensée et de la psyché occidentales est loin d'être réglée et elle demeure comme un problème.

En fait, la condition de fragmentation de l'homme moderne commence à se dessiner au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et elle coïncide donc avec l'apparition du genre en son sens strict. Rapportons-nous aux mots de Jean Fabre qui explique le début de la littérature fantastique autour des années 1800 et à l'époque du Romantisme :

À ce carrefour de l'histoire, la mentalité *moderne* est devenue schizoïde. Ne pouvant plus surestimer l'expérience par l'existence de la *ratio*, ne pouvant pas encore faire triompher le *logos* par résistance du *mythos*, la conscience occidentale *prométhéenne* est écartelée entre deux existences contradictoires. Prométhée schizophrène, éclaté et duel, ne saurait échapper au bec qui le ravage que par l'écriture. Son seul salut : arracher une plume au vautour. Aussi bien, la littérature nouvellement promue va lui offrir trois formations génériques existantes ou possibles. La première est escapiste : le merveilleux, bien connu depuis que l'homme parle, rêve et raconte. La deuxième sera également *verticale* mais par réduction rationaliste : le roman policier. Enfin le texte fantastique, heuristique comme l'un, *surnaturel* comme l'autre, va mettre en miroir la dualité conflictuelle de l'épistème et de la psyché contemporaine. Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée.

Fabre 1991 : 47 [les italiques sont de l'auteur]

Enfin, nous estimons que le fantastique, en sa spécificité générique ou modale, est étroitement lié à l'avènement de la modernité. La dé-

marcation sémantique merveilleux/fantastique est le fruit d'évolutions esthétiques, et leur opposition s'est construite progressivement, une fois que les conditions intrinsèques exigées pour l'existence des deux genres ou sous-genres ont été identifiées.

Pierre Castex, dans les années 1950, a été parmi les premiers à reconnaître la particularité du fantastique, qu'il tente de distinguer du merveilleux : « Le fantastique est caractérisé par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle les images de ses angoisses ou de ses terreurs » (1951 : 8).

Toutefois, de même que pour Castex, certains écrivains et critiques, depuis le tout début des premières manifestations, percevaient déjà des spécificités dans la littérature qui se dénommait génériquement « fantastique ». C'est bien le cas du journal *Mercur de France* où on peut lire, en 1772, année de la publication de *Le Diable amoureux*, de Jacques Cazotte, le commentaire qui suit :

Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposent aux productions qui les suivront à peu près la même physiologie. Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s'en rencontre de temps à autre, et l'imagination que quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu'elle aime à créer. Telle est celle de l'auteur du *Diable amoureux*.

Milner, in : Cazotte 1979 : 9

D'après les propos du spécialiste Christian Chelebourg :

Le clivage du merveilleux et du fantastique est plus affaire de *doxa* que de poétique à proprement parler. Celle-ci exige en fait une perspective synthétique, panoramique même. Elle implique de ramener le fantastique, aux côtés du merveilleux, dans la catégorie générique des littératures du surnaturel. Il ne s'agit pas pour autant d'en ignorer la spécificité, mais seulement de la réintégrer dans un cadre général qui est celui des fictions exigeant une pétition de créance.

2006 : 35

En d'autres mots, il est question d'amener le lecteur à admettre le basculement des lois ordinaires de la nature ; ce qui change sont les modalités de cette croyance. Partant, la définition du genre proposée par les experts va dans le sens d'un exemple de *mimesis* que la littérature fantastique met en place, et qui coïncide avec les questions pertinentes à l'enjeu de la modernité, illustrant ainsi sans conteste le rapport entre les sphères de l'imagination, du réel et du fictionnel.

De ma part, je considère que la catégorie de l'« insolite » – présence récurrente dans un ensemble de textes assez divers – est valable en tant qu'instrument pour rendre efficace la réflexion sur la littérature fantastique. Cependant, tenter de définir le fantastique à partir du clivage entre genre et mode ne me paraît pas pertinent, soit-il perçu comme un macro-genre, soit comme mode particulier de raconter une histoire.

En fait, le fantastique ne pourrait être circonscrit à une seule catégorie littéraire monolithique parce qu'il suppose un ensemble de genres, sous-genres et catégories qui lui sont tributaires – et avec lesquels il a en commun le refus du réel de la part de l'auteur, qui, pour sa part, travaille dans le sens d'avoir l'adhésion du lecteur. En tout cas, que l'on soit ou non d'accord avec la définition proposée par Tzvetan Todorov, en 1970, celle-ci demeure un point de repère pour les études sur la littérature fantastique. En somme, dans toutes les définitions proposées par des auteurs et des critiques, les critères employés sont assez flous et diversifiés, dédoublant ainsi sur le plan théorique l'ambiguïté même qui caractérise la fiction fantastique. Louis Vax (1987) appelle « inexplicable » ce que Roger Caillois (1965) avait dénommé « inadmissible » et « indicible ». Louis Vax, en plus de définir le fantastique par le pouvoir de « séduction » exercé sur le lecteur, pose comme noyau constitutif du genre le « conflit » entre « réel » et « possible », tandis que, pour Caillois (1958), le facteur déterminant du fantastique serait le concept de « rupture » de la rationalité.

C'est depuis la rencontre avec une surréalité présente dans les textes de l'écrivain haïtien René Depestre qu'Alejo Carpentier, dans « Préface » au *Le Royaume de ce monde*, introduit la notion de « réel merveilleux » afin de démarquer cette nouvelle modalité de littérature insolite, qu'il

circonscrit d'ailleurs au continent américain<sup>1</sup>. Ce que l'on trouve de particulier au réalisme merveilleux, ou réalisme magique, selon Julio Cortázar<sup>2</sup>, est la surnaturalisation du naturel et la naturalisation du surnaturel. Voilà pourquoi Bozzetto avance que toute tentative d'enfermer les textes hispano-américains ou caribéens dans des notions européennes de fantastique est vouée à l'échec, à moins que, remarque-t-il, l'on puisse y ajouter des épithètes complémentaires : « fantastique métaphysique », « fantastique magique », « fantastique surréel » (2005 : 240).

Durant les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, sur les traces de la science-fiction, surgit aussi le nom de *fantasy*, appliqué exclusivement à la littérature. Il arrive que le terme en anglais sert à désigner « fantaisie », c'est-à-dire, la libre faculté de création, exempte de toute limitation, recouvrant donc aussi bien le champ du fantastique que celui du merveilleux<sup>3</sup>. Dans la définition que propose Terri Windling, nous lisons :

La *fantasy* couvre un large champ de la littérature classique et contemporaine, celle qui contient des éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, depuis les romans situés dans des mondes imaginaires, avec leurs racines dans les contes populaires et la mythologie, jusqu'aux histoires contemporaines de réalisme magique, où les éléments de *fantasy* sont utilisés comme des moyens métaphoriques afin d'éclairer le monde que nous connaissons.

Windling 1987 : 12

Dans les années 1990, la *fantasy* acquiert son autonomie par rapport à la science-fiction, tout en engrangeant une immense popularité, notamment aux États-Unis. Et Terri Windling, dans la « Préface » à *The Fourth Year's Best Fantasy and Horror*, en se reportant à la réalité américaine, explique de la sorte ce succès :

Il n'est pas difficile de comprendre le goût pour la *fantasy* dans notre société postmoderne. Notre culture a subi un fort mouvement pen-

<sup>1</sup> “Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier 1976 [1948] : 15).

<sup>2</sup> Le premier critique à repérer cette tendance a été le Vénézuélien Arturo Usler Pietri, dans un texte de 1948.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Michael Moorcock (1985).

dulaire en passant de l'extrême idéalisme des sixties et des seventies à l'attitude nihiliste des eighties, exprimé tant par l'esthétique punk que par l'individualisme des yuppies. La popularité de la *fantasy* et de l'horreur, particulièrement auprès des jeunes lecteurs, me semble être une réaction contre la banalité des eighties, le désir de mettre un peu de mystères dans nos vies.

*apud* Baudou 2005 : 66–67

En nous renvoyant à l'étymologie du mot « fantastique », Jean Bellemin-Noël explicite que *phantastikos* suppose « ce qui se fait apparaître en tant qu'apparence ancrée dans l'être et dans le non-être », car cela renferme à la fois « présence et absence », portant à l'extrême cette « inquiétante copulation » (1971 : 106). Dès lors, pris comme une « contre-forme » ou, comme il convient à la plupart des études critiques, comme « mode », ou encore comme genre, le fantastique trouve son droit de cité dans le cadre des littératures de la modernité. Mais, tout compte fait, toute littérature est insolite, car la subversion, propre à la fiction, déplace ce qui est normal, subvertit l'ordre des choses, installe l'inhabituel, dérange ce qui paraît ordinaire. Ainsi, la littérature de l'insolite l'est doublement : d'abord, parce que c'est de la fiction ; ensuite, parce que cet insolite émerge en relation avec la réalité extérieure au texte, celle même qui est vécue par des êtres réels, les lecteurs, car les faits racontés ne se produisent pas ordinairement dans notre quotidien.

## Bibliographie

- Baudou J. (2005) : *La Fantasy*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- Bellemin-Noël J. (1971) : « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques ». *Littérature*, n° 2 [Paris, Larousse, mai].
- Bessière I. (1974) : *Le récit fantastique*. Paris, Larousse.
- Baronian J.-B. (1977) : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Bozzetto R. (2001) : *Du fantastique iconique*. Paris, E.C. éditions.
- Bozzetto R. (2007) : « Réflexions sur le statut des textes à effets de fantastique ». In : *O fantástico*. Org. M.J. Simões. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 7–41.
- Caillois R. (1958) : « Préface ». In : J. Potocki : *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Paris, Gallimard.

- Caillois R. (1965) : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- Caillois R. (1966) : « De la féerie à la science-fiction ». In : *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris, Gallimard.
- Caillois R. (1976) : *Cohérences aventureuses : esthétique généralisée – au cœur du fantastique – la dissymétrie*. Paris, Gallimard.
- Calvino I. (2004) : *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Carpentier A. (1976 [1948]) : *El reino de este mundo*. La Habana, Editorial Arte y Literatura/Instituto Cubano del Libro.
- Castex P.-G. (1951) : *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti.
- Cazotte J. (1979) : *Le diable amoureux*. Préface et notes de M. Milner. Paris, Garnier-Flammarion.
- Ceserani R. (1999 [1996]) : *Lo fantástico*. Madrid, Visor.
- Chareyre-Mejan A. (1990) : « Le fantastique ou le comble du réalisme ». In : *Du fantastique en littérature : figures et figurations*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence Aix Marseille.
- Chelebourg Ch. (2006) : *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin.
- Darnton R. (1995 [1968]) : *La fin des Lumières, le mesmérisme et la Révolution*. Traduit de l'anglais par M.-A. Revellat. Paris, Odile Jacob.
- Denis B. (2002) : « Présentation ». In : *Textyles*, n° 21 : *Du fantastique réel au réalisme magique*. Dir. B. Denis, notes D. Gravez [Bruxelles, Le Cri éd.].
- Fabre J. (1991) : « Pour une sociologie du genre fantastique en littérature ». In : *La littérature fantastique. Colloque de Cerisy/Cahiers de l'Hermétisme*. Paris, Albin Michel, pp. 44–55.
- Freud S. (1919) : « Das Unheimlich ». In : Idem : *Gesammelte Werke*. T. 12. Anacanda Verlag, pp. 229–268.
- Freud S. (1933) : « L'inquiétante étrangeté ». In : Idem : *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard, pp. 163–211.
- King S. (1997) : *Anatomie de l'horreur*. Paris, J'ai lu.
- Larousse P. (2002) : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Redon et VUEF, support CDRom.
- Llopis R. (1974) : *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, Jucar.
- Lovecraft H.Ph. (1991) : « Épouvante et surnaturel en littérature ». Trad. S. Lamblin. In : *Contes et Nouvelles. L'horreur dans le musée et autres révisions. Fungi de Yuggoth et autres poèmes fantastiques. Épouvante et surnaturel en littérature. Documents*. T. 2. Paris, Robert Laffont, coll. "Bouquins", pp. 1061–1130.

- Lovecraft H.Ph. (2007) : *O horror sobrenatural em Literatura*. Trad. C.M. Paciornick. São Paulo, Iluminuras.
- Marmotel (s/d) : « Fiction ». In : *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*. Marseilles, Redon, reproduction de l'édition de Paris [1751-1765], plus suppléments, planches et tables.
- Moorcock M. (1985) : "Aspects of Fantasy". In: *Exploring Fantasy Worlds*. Borgo Press.
- Nerval G. (1976 [1845]) : « Jacques Cazotte ». In : *Les Illuminés*. Éd. Max Milner. Paris, Gallimard, pp. 297-356.
- Nodier Ch. (1957) : *Contes fantastiques*. T. 1-2. Présentation par M. Laclos. Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- Nodier Ch. (1961) : *Contes*. Ed. P.-G. Castex. Paris, Garnier.
- Poe E.A. (1974) : "Teoria do conto literário". *Letras de hoje*, n° 18 [Porto Alegre, PUC, déc.].
- Sainte-Beuve C.A. (1885) : *Causeries du lundi*. T. 10. Paris, Garnier.
- Steinmetz J.-L. (1997 [1990]) : *La littérature fantastique*. 3<sup>e</sup> éd. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 907.
- Todorov T. (1975 [1970]) : *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva.
- Vax L. (1987 [1965]) : *La séduction de l'étrange*. 2<sup>e</sup> éd. Paris, Quadrige / Presse Universitaire de France.
- Walpole H. (1984) : *Le château d'Otrante*. Trad. D. Corticchiato. In : *Romans terrifiants*. Éd. F. Lacassin. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Windling T. (1987) : "Preface". In: *The Year's Best Fantasy and Horror*. Vol. 1. St. Martin Press.

MARILYN BUENO  
CRESEM

## Réel, surnaturel et fiction : réflexions sur un certain fantastique

ABSTRACT: The boundary is an essential notion in the study of the fantastic genre. As a result, this article hinges around an analysis of the boundary at stake between this genre and the closest one, that is science-fiction. Then, it reflects on the limits between what is fictitious and what is real in the fantastic genre through a reflection on the notion of supernatural and its main characteristics.

KEY WORDS: supernatural, fantasy, science-fiction

Qu'est-ce que le fantastique ? Comment le définir ? En 1970 Tzvetan Todorov qualifiait ce genre d'évanescence et quarante-sept ans plus tard il nous échappe encore... Comme le souligne Joël Malrieu : « La tragédie avait son Aristote, le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue » (1992 : 6). Revenant sur les propositions théoriques de Louis Vax, de Roger Caillois, de H.P. Lovecraft en passant par Todorov avec son incontournable *Introduction au genre fantastique*, les critiques contemporains ont tendance à proposer leur propre définition ce qui tend à démontrer que de nos jours aucune, pour brillante qu'elle soit, ne fait vraiment autorité. Et cette difficulté à cerner clairement ce qu'est le genre fantastique pourrait bien venir de la confusion qui entoure la notion de surnaturel. Par ailleurs, et cela est lié, le genre fantastique pose la question de la frontière, puisqu'il semble presque impossible de le définir sans passer par sa délimitation avec ses genres voisins qui sont le merveilleux et la science-

fiction. L'auteur et spécialiste de science-fiction Christian Grenier dans l'article « S.F. ... Vous avez dit S.F. ? » propose une synthèse claire :

Quelles frontières séparent merveilleux, fantastique et science-fiction ?

Ces trois genres, apparus ainsi chronologiquement dans l'histoire de la littérature, ont en réalité un point commun, ce sont **des fictions invraisemblables**. En effet, le lecteur ne croit pas à l'existence des sorcières et des dragons, des fantômes et des vampires, ni à celle des extraterrestres ou des machines à remonter le temps. Ce que racontent ces récits contredit ce que nous connaissons du monde.

[...] **le merveilleux**, domaine du conte et de l'enchantement, **c'est l'irrationnel accepté**. Le lecteur admet sans explication qu'on change une citrouille en carrosse. Ce type de récits se déroule dans un pseudo moyen-âge ou hors du temps. Avec ses contes et ses fables, ses animaux qui parlent, sa magie et ses fées, le merveilleux semble destiné à l'enfance.

**Le fantastique**, lui, **c'est de l'irrationnel inacceptable**. En effet, les invraisemblances du récit, qui se déroule dans un monde réaliste et quotidien, n'ont aucune justification scientifique. C'est d'ailleurs cet « inexplicable » qui provoque le frisson [...]

**La science-fiction**, elle, pourrait se définir comme **de l'irrationnel acceptable** ou plutôt **justifié**. Littérature d'hypothèse, elle suppose certes une situation en décalage avec notre monde et nos lois... mais le lecteur est invité à admettre cette situation parce que le récit se situe dans le futur ou au sein d'une société cohérente.

Grenier 2005 : 15

Dans un récit merveilleux, les personnages ne s'étonnent pas des pouvoirs d'un magicien, ils ne sont pas surpris par la présence d'une licorne ou d'une fée. Tout cela fait partie de leur univers. Dans un récit de science-fiction, les personnages ne s'étonnent pas de circuler dans des voitures volantes, de pouvoir voyager sur d'autres planètes ou dans le temps. Tout cela fait partie de leur univers. Par le « pacte de lecture » le lecteur accepte les lois de ces univers, c'est ce que Samuel T. Coleridge a appelé « la suspension consentie de la crédulité ». Dans un récit fantastique le personnage et le lecteur sont au même niveau, leur univers est le même et ils sont tous les deux perturbés par la présence du phénomène.

S'il est à priori assez simple de distinguer le fantastique du merveilleux, il est plus complexe, dans certains cas, de situer la frontière entre fantastique et science-fiction. Lors d'un récent congrès qui a eu lieu à Barcelone<sup>1</sup>, j'ai tenté de mettre en évidence la complexité de cette frontière en prenant comme exemple les films *Dark Skies* (Stewart, 2013) et *Phénomènes paranormaux* (Osunsanmi, 2010). Dans le premier, une famille est victime de phénomènes étranges, proches de ceux que l'on rencontrerait dans une maison hantée, les personnages finissent par comprendre qu'il s'agit d'extraterrestres qui essaient d'enlever un de leurs enfants. Le deuxième aborde également le thème de l'enlèvement par des extraterrestres et les « symptômes » des personnages victimes de ces enlèvements sont très proches de ceux de la possession. Dans *Les Maîtres du fantastique en littérature*, on peut lire : « Un monstre apparaît : s'il vient de l'au-delà, je suis dans un récit fantastique, s'il vient d'une autre planète c'est de la science-fiction » (1994 : 182). Pourtant, j'avais bien le sentiment que ces deux films, malgré le thème des extraterrestres et malgré le fait que la plupart des sites internet les classent dans la catégorie S.F., tenaient plus du genre fantastique, mais je n'étais pas parvenu à le justifier avec précision. Pour expliquer ce sentiment je m'appuyais sur l'ambiance générale de ces deux films qui me rappelait exactement les mots de Lovecraft :

[...] le vrai conte fantastique est autre chose qu'un meurtre caché, des os ensanglantés, ou qu'une forme cachée sous un drap faisant sonner ses chaînes, selon la règle. Il doit y avoir exprimée une atmosphère de terreur incontrôlable et inexplicable, engendrée par des forces extérieures et inconnues.

1969 : 39-40

Depuis j'ai poursuivi mes lectures, mes réflexions et mes interrogations. Si l'on met en perspective le film *Independance day* (Emmerich, 1996) qui met en scène une spectaculaire invasion extraterrestre, avec les deux films précédents, on se rend bien compte que l'on n'est pas dans le même genre malgré la thématique commune, *Independance day*

<sup>1</sup> III Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico: El horror y sus formas. Juin 2017.

possède vraiment tous les « ingrédients » de la S.F. Je pense que tout le monde est désormais d'accord sur ce point : un thème ne suffit pas à définir un genre, la proposition de Bordas n'est donc pas infaillible. Malrieu l'indique clairement :

Le fantastique ne réside pas dans le thème mais dans la manière dont celui-ci est traité. Non seulement la présence d'un fantôme ne suffit pas à rattacher un récit au genre fantastique, mais surtout, et malgré toutes les apparences, ce qui est important dans le récit fantastique, ce n'est pas l'élément perturbateur, c'est le rapport que le personnage entretient avec lui, et la façon dont il est appréhendé par le personnage.

1992 : 41

Ici il met en évidence l'importance du rapport entre le personnage et le phénomène, un rapport à mon avis déterminant.

Dans *La Science-Fiction*, Jacques Baudou explique comment Richard Matheson dans son livre *Je suis une légende* fait passer le vampire du fantastique à la S.F. Selon lui c'est l'explication pseudo-scientifique (c'est un virus qui transforme les gens en vampires) qui permet de basculer d'un genre à l'autre. À mon sens, l'explication pseudo-scientifique elle seule ne suffit pas, ce qui permet ce basculement c'est bien, comme l'indique Malrieu, le rapport que le personnage entretient avec le phénomène, ici, le vampire. Si l'on met en regard *Je suis une légende* avec d'autres œuvres traitant du vampire comme le livre *Dracula* de Bram Stoker ou encore le film *Entretien avec un vampire* de Neil Jordan (1994), la différence essentielle est que le vampire n'est pas un phénomène isolé, seulement vu par quelques personnes et ignoré du reste du monde, dans *Je suis une légende* toute l'humanité, ou ce qu'il en reste, sait que les vampires existent, ils sont une réalité qui fait partie du quotidien des personnages, de leur univers, et c'est pour cela, à mon avis, que l'on est dans de la S.F. Nathalie Prince met cet aspect en avant lorsqu'elle compare merveilleux et fantastique : « Dans les contes merveilleux, le surnaturel peut être une production sociale ou collective : tout le monde le voit, le connaît, le sait. Dans le fantastique il s'agit d'une expérience singulière, personnelle » (2008 : 82). Cette condition du fantastique est l'un des éléments qui permettent, à mon avis, de dire que dans les films *Dark skies* et *Phénomènes*

*paranormaux*, les réalisateurs, dans un processus inverse, font passer l'extraterrestre du genre S.F. au genre fantastique.

Partant de cette hypothèse selon laquelle l'élément déterminant dans la démarcation entre fantastique et S.F. est la position des personnages face au phénomène à priori « impossible », je m'interroge sur la pertinence de considérer une possible nouvelle catégorie qui constituerait une frontière entre fantastique et S.F. Cette catégorie, que l'on pourrait nommer « transition », regrouperait les œuvres qui se situent exactement à la frontière entre ces deux genres, puisqu'elles narrent justement le passage, la transition de l'un à l'autre. Je m'explique en reprenant les mêmes exemples : dans *Dracula* de Bram Stoker, les personnages principaux prennent conscience au cours de l'œuvre de l'existence du vampire, il y a le moment de doute, dont nous parle Todorov, ce doute qui est déterminant puisque s'il n'y a pas de doute cela veut dire que le phénomène, bien qu'impossible aux yeux du lecteur ne l'est déjà plus aux yeux du personnage. Donc, ces personnages doutent dans un premier temps puis ils ont la preuve formelle que les vampires existent. Mais le monde entier autour d'eux ne sait pas que les vampires existent. De même, dans *Entretien avec un vampire*, seuls quelques personnages savent que ces créatures existent, parmi eux les malheureux qui font partie de leurs victimes et Christian Slater alias Daniel qui interviewe Brad Pitt alias Louis. Daniel ne croit pas aux vampires, au début de l'interview il est sceptique, il va y avoir un moment de doute, puis il va bien être obligé de croire puisque Louis va lui en apporter la preuve irréfutable. Dans ces deux exemples, nous sommes dans du fantastique, quelques personnages, dans un monde comme le nôtre sont en présence d'un phénomène à priori impossible, après l'hésitation et le doute, ils finissent par accepter l'« inacceptable » mais personne ne croit en ce phénomène en dehors de ceux qui y ont été confrontés.

Dans la série télévisée *The Walking dead* (Darabont, 2010), dans le film *World War Z* (Forster, 2013), les personnages principaux sont confrontés à un phénomène surnaturel, l'apparition subite, dans un monde qui est identique au nôtre, des zombies. Mais le temps de l'hésitation et du doute ne dure pas longtemps, les personnages n'ont pas le temps de se demander si le phénomène existe réellement, si c'est le fruit de leur imagination, s'ils sont en train de rêver... Ils n'ont pas le temps de

douter car le phénomène fonce droit sur eux en grognant et en essayant de les dévorer. Le phénomène, ici le zombie, pour une raison encore inconnue, probablement scientifique mais on n'en a pas la preuve, fait désormais partie du quotidien, de l'univers des personnages, mais pas uniquement de quelques personnages mais de l'humanité toute entière. Tout le monde doit apprendre à faire face, essayer de survivre. Dans la plupart des films de zombies l'accent est mis sur la déshumanisation des personnages, la mise en place de nouvelles règles pour survivre, de nouveaux modes de vie, qui, à moins que le « problème » ne soit résolu deviendront les nouveaux modes de vie du futur. Dans *Je suis une légende*, nous sommes dans de la science-fiction car dès le début du film le phénomène fait partie du quotidien, c'est aussi le cas du récent *The Rezort* (Barker, 2016), dans lequel l'invasion zombie a été maîtrisée depuis plusieurs années lorsque le film commence, seuls quelques milliers de spécimens ont été conservés sur une île (dont le concept n'est pas sans rappeler *Jurassic Park*) dans laquelle s'organisent des séjours où les vacanciers vont tuer des zombies. Selon ma proposition, je classerais donc *Je suis une légende* et *The Rezort* dans la S.F. tandis que je classerais *The Walking Dead* et *World War Z* (et la grande majorité des films de zombies) dans une nouvelle catégorie « transition » puisque ces œuvres narrent le passage du fantastique à la S.F.

Pour bien visualiser ce que constitue clairement cette catégorie de la transition, le film *La Planète des singes : les origines*, me semble un très bon exemple. Dans le film *La Planète des singes* (Schaffner, 1968) les personnages principaux voyagent dans l'espace et se crashent sur une mystérieuse planète plus de 2000 ans après leur départ. Ils finissent par découvrir avec effroi que cette planète, sur laquelle des singes particulièrement évolués dominent l'espèce humaine, n'est autre que la Terre. Si ce premier film de la saga se situe pleinement dans le genre science-fiction, ce n'est pas complètement le cas de *Planète des singes : les origines* (Wyatt, 2011), qui revient justement sur les origines de la prise du pouvoir de la planète Terre par les singes. Ce film dont l'ensemble de l'action se centre sur ce passage, ce basculement du monde tel que nous le connaissons aujourd'hui vers un potentiel futur, illustre exactement ce que j'entends par catégorie de la « transition ». Cette catégorie, qui ne saurait constituer un genre à part entière, semble résoudre partiellement

la difficulté à départager fantastique et S.F. tout en permettant de délimiter, au sein du genre S.F., les œuvres qui nous plongent d'emblée dans un futur potentiel, comme par exemple *Le cinquième élément* (Besson, 1997) ou *Total recall* (Verhoeven, 1990), de celles qui, au début de l'histoire, mettent en scène le passage vers ce futur, c'est le cas notamment de *Independance day*.

Parmi les nombreux films que l'on peut insérer dans cette catégorie de la transition, le film français *Les Revenants* de Robin Campillo sorti en 2004, marque à mon avis la limite parfaite entre les deux genres. En effet, un jour, des millions de morts dans le monde ressortent soudain des cimetières. Contrairement à la plupart des films fantastiques abordant ce thème, le phénomène ici n'est pas isolé, il est mondial, connu de tous. Malgré une ambiance pesante, parfois angoissante, on reste bien éloigné du film d'horreur, l'accent est essentiellement mis sur les mesures concrètes, pragmatiques qu'il va falloir mettre en place : où loger dans un premier temps tous ces revenants ? Doivent-ils reprendre leur travail ? Que va-t-on faire des personnes qui les avaient remplacés jusque-là ? Il s'agit de s'adapter à un phénomène jusqu'alors tenu pour impossible, inacceptable, surnaturel... Finalement le phénomène ne perdure pas, à la fin du film, les revenants retournent sur leur tombe et se volatilisent. On ne basculera pas vraiment dans la S.F., mais on n'est déjà plus complètement dans le fantastique car, s'il aborde un thème fantastique par excellence, ce film réunit selon moi de nombreuses caractéristiques de la S.F., de par l'ambiance, de par la façon de traiter le sujet et surtout de par le fait que le phénomène est mondialement connu. Matheson, on l'a vu, a fait basculer le vampire du fantastique à la S.F., Campillo en ferait presque de même avec le revenant.

Bien que la S.F. fasse partie des fictions invraisemblables elle a bien souvent un pied dans la réalité, par anticipation. De nombreux phénomènes impossibles dans de vieilles œuvres appartenant à ce genre font aujourd'hui partie de notre réalité, le slogan d'une récente publicité pour un téléphone me semble parfaitement illustrer cela : « Impensable hier, possible aujourd'hui ». De même, certaines œuvres récentes de S.F. mettent en scène des phénomènes impossibles aujourd'hui mais qui feront un jour partie de notre quotidien. Grenier a raison : « Le lecteur ne croit pas à l'existence [...] des extraterrestres ou des machines à remon-

ter le temps » mais peut-être faudrait-il préciser, le lecteur ne croit pas « encore ». Si certains films comme *Terminator* (Cameron, 1984) vont un peu loin dans l'in vraisemblable, d'autres comme *Intelligence artificielle* (Spielberg, 2001) peuvent éventuellement s'envisager comme « réalité potentielle » (Paris 2013 : 126–127). On note ici des variations dans le degré de « proximité au réel » dont nous parle Malrieu, mais tout cela est très subjectif, ce qui va sembler envisageable pour certains va s'avérer absolument inconcevable pour d'autres. Si certains scientifiques s'arrachent les cheveux quand on leur parle d'une possible « visite » d'extraterrestres, d'autres, au contraire, l'envisagent très sérieusement, en l'état actuel de la science impossible de dire qui est dans le vrai, tout est question de conviction personnelle.

Et que dire alors du fantastique ? Je reprendrai à nouveau les propos de Grenier qui nous dit : « Le lecteur ne croit pas à l'existence des sorcières et des dragons, des fantômes et des vampires » (2005 : 11), en ce qui concerne les dragons, je n'ai rien à redire, pour les vampires je ne me prononcerai pas pour l'instant, mais pour les sorcières et les fantômes je nuancerais en disant que le lecteur n'y croit « plus », me risquerais-je à dire qu'« une partie des lecteurs » n'y croit plus ? En 1883, dans l'article « Le Fantastique » (*Le Gaulois*, 7 octobre), Maupassant écrivait : « Lentement, depuis 20 ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée [...] Dans 20 ans, la peur de l'irréel n'existera même plus dans le peuple des champs [...] De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique » (cité par Malrieu 1992 : 27). Et Malrieu ajoute à ce propos : « Pour l'homme du XVI<sup>e</sup> siècle ou éventuellement du XVII<sup>e</sup>, les fées, les sorciers, le diable, le surnaturel sous toutes ses formes, font partie intégrante du réel » (1992 : 28)

Ces affirmations tendent à démontrer que la frontière entre surnaturel et réel est mouvante en fonction du temps, et l'on sait qu'elle l'est aussi en fonction de l'espace : la relation de l'homme au surnaturel varie en fonction de l'époque et du lieu. Et cette relation est d'autant plus complexe à envisager du fait de l'imprécision qui entoure la notion de « surnaturel ». Voici par exemple la définition que l'on trouve dans le dictionnaire Larousse : « Surnaturel : qu'on juge ne pas appartenir au monde naturel, qui semble en dehors du domaine de l'expérience et échapper

aux lois de la nature ». Les verbes « juger » et « sembler » soulignent toute la subjectivité que renferme cette notion, ainsi que le flou qui l'entoure. Si cette définition paraît assez large pour contenir une grande partie des phénomènes rencontrés dans les œuvres fantastiques et de S.F., elle ne les inclut pourtant pas tous, et c'est le verbe « sembler » justement qui pourrait permettre une distinction entre eux. Le dragon par exemple ne « semble » pas en dehors du domaine de l'expérience, il « est » en dehors. Le dragon n'est pas une créature surnaturelle, c'est une créature imaginaire : personne ne croit aux dragons. Les sorcières et les fantômes, en revanche, font partie à mon avis des phénomènes surnaturels. Voici une autre définition, sinon plus claire, au moins plus développée :

Le surnaturel est l'ensemble des phénomènes dont les causes et les circonstances ne sont pas connues scientifiquement et ne peuvent pas être reproduites à volonté. Par conséquent, le surnaturel ne peut pas être étudié par la méthode scientifique, ou par la méthode expérimentale. En l'absence d'explications, les phénomènes surnaturels sont parfois attribués à des interventions divines ou démoniaques, ou d'esprits, ou de pratiques « magiques »<sup>2</sup>.

Cette définition-là, induit que les phénomènes surnaturels existent mais ne peuvent être reproduits à volonté ni étudiés scientifiquement. En schématisant de façon très simplifiée on peut déterminer trois catégories de phénomènes :

- ceux qui existent,
- ceux qui n'existent pas, les phénomènes imaginaires,
- ceux qui existent peut-être, les phénomènes surnaturels.

En évoquant un « certain » fantastique dans le titre de cet article, je me réfère au fantastique qui traite des phénomènes surnaturels, qui existent peut-être, des phénomènes auxquels l'on a cru massivement par le passé et auxquels l'on ne croit plus... ou auxquels l'on croit beaucoup moins, de nos jours... dans certains pays du moins.

Je disais de certaines œuvres de S.F. qu'elles avaient un pied dans notre réalité, il en est de même pour certaines œuvres fantastiques, mais

<sup>2</sup> <http://dictionnaire.education.fr/surnaturel>; [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/surnaturel\\_surnaturelle/75798](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/surnaturel_surnaturelle/75798) [date de consultation: 04/2017].

là ce n'est pas par anticipation, elles ont un pied dans notre réalité présente, elles évoquent des phénomènes qui ont peut-être eu lieu, ou qui ont peut-être lieu en ce moment-même. «Le fantastique se fonde sur l'idée que la science et le langage ne sauraient rendre compte de la totalité du réel, mais ne pose pas pour autant l'existence d'un surnaturel qui lui serait opposé. Comme la science-fiction d'une autre manière, le fantastique est une spéculation sur le réel possible à partir des données du réel connu » (Malrieu, 1992 : 43). Et c'est en cela que ce « certain » fantastique m'intéresse, parce qu'il transgresse la frontière entre fiction et réalité. Le frisson dont nous parle Grenier est d'autant plus intense et durable. Cette transgression de la frontière et ce frisson ne seront pas les mêmes d'un lecteur à l'autre, d'un spectateur à l'autre, puisque selon moi c'est le degré de proximité au réel qui les détermine, et que ce degré, comme je l'ai souligné, varie d'une personne à l'autre. Par ailleurs, il me semble que ce degré s'applique au thème abordé ainsi qu'à la façon de le traiter, mais cela reste évidemment très subjectif.

Les œuvres fantastiques qui, à mon sens, transgressent la frontière entre fiction et réalité sont celles qui abordent, d'une façon la plus « réaliste » possible, les thèmes des revenants, dans le sens large du terme, du diable et de la possession, de la sorcellerie, et des rituels magiques. Appartenant à cette catégorie, les films *La porte des secrets* (Softley, 2005) et *The forest* (Zada, 2016) me semblent des exemples intéressants. Dans le premier, dont l'action se situe en Louisiane, dans les bayous, une jeune femme est embauchée comme infirmière pour s'occuper d'un vieil homme paralysé et muet. En furetant dans la maison, elle découvre dans le grenier un lieu ayant abrité des séances de rituel hoodoo. Plutôt sceptique dans un premier temps elle commence peu à peu à croire aux pouvoirs de ces rituels. À la fin du film, la femme du vieil homme qui a participé à initier la jeune femme, pratique un de ces rituels sur celle-ci. La jeune femme qui sait que cette magie ne peut agir sur elle que si elle y croit s'efforce de se convaincre mais il est trop tard, elle se retrouve emprisonnée dans le corps de la vieille femme qui elle, a pris possession du sien, et elle comprend qu'il est arrivé la même chose au vieil homme dont elle s'occupait. Après ce rituel, la vieille femme, dans le corps de la jeune dit ces mots : « Avec tous, ça devient difficile, les gens ne croient plus aussi facilement, il faut les pousser à bout ». Tout en dé-

veloppant le thème de la magie hoodoo, qui existe « peut-être », ce film met l'accent sur l'importance de croire à cette magie pour qu'elle fonctionne. On retrouve cet aspect dans le film *The Forest*, dans lequel une femme part à la recherche de sa sœur jumelle disparue. Celle-ci aurait été vue entrant dans la forêt d'Aokigaha, au pied du mont Fuji-Yama, réputée « forêt du suicide ». Cette forêt serait hantée par des yourés, des fantômes qui vous donnent envie de mourir. Au Japon, cela est connu de tous, tout le monde semble y croire. Plutôt cartésienne, l'héroïne pénètre dans la forêt avec un guide qui lui explique que pour se protéger, si elle voit quelque chose de mauvais ou d'étrange, elle doit se persuader que ce n'est que dans sa tête. Au cours de l'excursion, les apparitions effrayantes se font de plus en plus nombreuses et agressives, vers la fin du film la jeune femme court pour leur échapper en criant : « vous n'existez pas ! Vous n'existez pas ! ». Dans ces deux films, le rapport que le personnage entretient avec le phénomène est primordial, puisque le phénomène n'a de prise sur lui qui s'il y croit. De plus, mettant en scène des phénomènes surnaturels, qui « existent peut-être », le phénomène a aussi une prise sur le spectateur mais d'une autre manière, en effet, nombreuses sont les œuvres appartenant à ce « certain fantastique » qui plongent le spectateur / lecteur dans ce que j'appellerais une « atmosphère fantastique », au cours du visionnage / lecture, et même encore après... Il n'est pas rare qu'après avoir vu un film ou lu un livre fantastique, l'on évite durant quelque temps de se rendre seul la nuit à la cave, ou au grenier, que l'on se retourne pour vérifier que personne ne nous observe... ! Et puis cette sensation se dissipe, nous quitte peu à peu, jusqu'au prochain film ou livre ! Nous jouons à nous faire peur, nous recherchons le frisson, et lorsque l'œuvre affiche au tout début la mention « tiré de faits réels », là le frisson s'intensifie encore ! Le succès et les nombreux *remakes* du film *Amityville* (Rosenberg, 1979), le succès des récents *Anabelle* (Leonetti, 2014) et sa suite *The Conjuring: les dossiers de Warren* (Wan, 2013), est assez éloquent. S'appuyant sur des faits divers, ces films transgressent encore un peu plus la frontière entre la fiction et la réalité.

Mai 2006. Profitant d'une journée ensoleillée pour faire du jardinage, je couchai mon bébé âgé de trois mois pour la sieste à 14 heures. Je descendis au jardin et m'agenouillai pour mettre en terre de jeunes

plants. Concentrée sur mon travail, je levai les yeux subitement : devant moi, se tenait un homme d'une cinquantaine d'années, que je ne connaissais pas. Il me surplombait et me regardait avec la plus grande tristesse. Cette apparition ne dura qu'une fraction de seconde et me terrifia à tel point que je lançai mon outil pour m'enfuir dans la maison. Ce visage et ce regard ne me quittèrent plus pendant des mois. Plus tard, en feuilletant des albums photos de famille, je reconnus cet homme. Il s'agissait de mon grand-père maternel, mort longtemps avant ma naissance<sup>3</sup>.

Messe pour les funérailles de l'arrière-grand-mère d'Elisa, sept ans. Elisa assiste aux obsèques de Mamita, aux côtés de sa mère et de sa grand-mère. Au beau milieu de l'office, son regard est aspiré vers la statue d'une vierge à l'enfant. L'enfant semble hypnotisée par ce qu'elle voit. Elle prend la main de sa grand-mère et lui dit doucement :

– Mamie, regarde, Mamita est là-bas, tu la vois ?

Face à l'insistance de l'enfant, sa grand-mère lui dit qu'elle ne la voit pas. Elisa, consciente d'avoir été la seule personne dans l'église à voir cette apparition, ne voulut plus jamais en reparler<sup>4</sup>.

Août 1982. Retour de week-end. Dans notre chambre je change ma fille (2 ans) qui sommeille. Il est entre minuit et une heure. Silence total. (Maison isolée).

« – Anne-Marie !

– Oui ! »

« – Qui t'appelle ? – Me dit mon mari.

– Je ne sais pas ! »

Il va ouvrir la fenêtre, ne voit personne... Ma marraine, que j'aimais énormément, était morte un mois avant<sup>5</sup>.

Ces anecdotes m'ont été rapportées par des membres très proches de ma famille, des personnes dont je ne peux remettre la parole en doute. Nous avons tous entendu, un jour ou l'autre, ce genre d'anecdotes, selon qui nous les raconte on n'y prête pas vraiment attention, mais quand elles nous viennent de personnes en qui l'on a toute confiance, cela est troublant... Lorsque l'on vit ce genre d'expériences ou lorsqu'une per-

<sup>3</sup> Témoignage de Tirado Stéphanie, ma cousine germaine.

<sup>4</sup> Témoignage de Tirado Stéphanie, à propos de sa fille Élisabeth.

<sup>5</sup> Témoignage de Bueno Anne-Marie, ma mère.

sonne de confiance nous les raconte, nous sommes alors enveloppés dans cette même atmosphère fantastique que peut provoquer un livre ou un film. Et puis on passe à autre chose, on n'y pense plus, et cette atmosphère se dissipe...

Dans l'étude du genre fantastique, la frontière est une notion centrale, j'ai évoqué celle qui sépare ce genre de la science-fiction avant d'aborder celle qui sépare la fiction fantastique de la réalité en essayant de montrer comment cette notion de fantastique, liée à celle de surnaturel, déborde du genre pour s'introduire dans notre quotidien. Pour conclure je dirai avec Georges Sand que : « Le monde fantastique n'est pas en-dehors, ni au-dessus, ni en-dessous, il est au fond de nous, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits, chaque personne le porte en soi et le manifeste à sa manière » (Sand, 1839).

## Bibliographie

- Baudou J. (2003) : *La Science-Fiction*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ».
- Caillois R. (1965) : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- Grenier C. (2005) : « S.F. ... Vous avez dit S.F. ? ». *Nouvelle Revue Pédagogique. Lettres Collège*, n° 9, pp. 11-22.
- Lovecraft H.P. (1969) : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris, Christian Bourgeois éditeur.
- Malrieu J. (1992) : *Le Fantastique*. Paris, Hachette.
- Matheson R. (1964) : *Je suis une légende*. Paris, Gallimard.
- Paris V. (2013) : *Zombies. Sociologie des morts-vivants*. Montréal (Canada), XYZ.
- Prince N. (2008) : *Le Fantastique*. Paris, Armand Colin, coll. 128.
- Raymond F., Compère D. (1994) : *Les Maîtres du fantastique en littérature*. Paris, Bordas.
- Sand G. (1839) : « Essai sur le drame fantastique ». *Revue des deux Mondes*.
- Stoker B. (1897) : *Dracula*. Archibald Constable and Company (UK).
- Todorov T. (1976 [1970]) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Vax L. (1965) : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.

KATARZYNA GADOMSKA  
Université de Silésie, Katowice

## Le surnaturel et le corps Le néofantastique du corps dans les récits contemporains francophones

ABSTRACT: The aim of this article is to study the relationship between the supernatural and the representations of the body in neo-fantastic francophone short stories (by J.-P. Andrevon, J.-P. Bours and A. Dorémieux). My hypothesis is that the classic 19-th century fantastic literature was the fantastic of the appearance of the body (e.g. spectral), while today, with the dominating motifs of decorporalization, we can speak about the neo-fantastic of the disappearance of the body. In both cases, the body is the main producer of the supernatural, although presently the isotopy of this motif is based on regressive dynamics. Moreover, this article examines the cases of monstrous bodies in neo-fantastic literature, particularly *vagina dentata* as the source of the supernatural. It also analyzes the metaphorical and metonymical function of the body.

KEY WORDS: body, supernatural, *vagina dentata*, decorporalization, monster

Les représentations du corps semblent susciter l'intérêt des écrivains contemporains de langue française, les théoriciens, les philosophes et les artistes. Dans *L'Histoire du corps* monumentale dirigée par Jean-Jacques Courtine, les critiques modernes notent les mutations du regard porté sur le corps au XX<sup>e</sup> siècle : à cette époque-là, le corps humain a connu un bouleversement car la psychanalyse, la phénoménologie, l'existentialisme, l'anthropologie l'ont « inventé théoriquement » et l'ont « inséré dans les formes sociales de la culture » (2015 : 6). Au cours du XX<sup>e</sup> siècle,

on observe un foisonnement d'ouvrages, théoriques et romanesques, consacrés au corps<sup>1</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que le fantastique contemporain s'inscrive dans ce climat favorable pour la réflexion sur le corps et abonde en ses représentations. Il faut souligner que c'est une différence considérable par rapport au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : ce fantastique traditionnel, et surtout sa déclinaison appelée le fantastique clinique, s'intéresse plus à l'esprit humain qu'au corps. L'esprit plein de mystères devient pour les maîtres du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle la source principale du surnaturel, le siège de pouvoirs extraordinaires et de phénomènes insolites<sup>2</sup>. Par contre, le néofantastique<sup>3</sup> cherche des voies nouvelles vers le surnaturel dans les écritures du corps en proposant tout un éventail des thèmes liés à la corporalité<sup>4</sup> et à la corporéité, pour ne citer que l'invisibilité, la décorporisation, l'hybridation, la duplication, la disparition, le corps artificiel, la monstruosité etc.

Vu l'importance de la thématique en question, nous nous proposons comme but d'examiner dans le présent article les tendances visibles les plus récurrentes dans les représentations du corps, source du surnaturel, chez les auteurs francophones du néofantastique.

---

<sup>1</sup> Par exemple: Andrieu, Boetsch, dir. (2008) ; Anzieu (1995) ; Baillya (1981) ; Barthe-Deloizy (2003) ; Baudry (1991) ; Boetsch, Herve, Rozemberg, dir. (2007) ; Brohm (2001) ; Butler (1993) ; Duncan (1996) ; Jeudy (2001) ; Marzano, dir. (2007).

<sup>2</sup> Voir à ce propos Ponnau (1987).

<sup>3</sup> Le néofantastique, ou bien le nouveau fantastique, est la déclinaison contemporaine du fantastique. Il joue souvent avec les clichés, thématiques et formels, du genre, renouvelle des formules usées en s'hybridant à d'autres genres de littératures de l'imaginaire. Cf. à ce propos : Baronian (1977) ; Andrevon (1980a, 1980b) ; Morin (1996) ; Bozzetto (2005) ; Gadomska (2012).

<sup>4</sup> La corporalité est la condition corporelle objective de chaque être vivant. Elle dépend des caractéristiques, fonctionnements, capacités et limites des corps. La corporéité n'est pas la corporalité, mais ce que les êtres humains pensent sur le corps. Si la corporalité est innée, la corporéité est une construction humaine. Elle dépend, entre autres, des cadres culturels, des époques et des sociétés, de l'état des connaissances, des savoirs autant que des ignorances, croyances et superstitions etc. Cf. Lowan (2016 : 1–10).

## Le corps : Le fantastique de l'apparition / Le néofantastique de la disparition

Depuis ses origines, le fantastique exploite le motif de l'apparition du corps spectral sous diverses formes, à savoir celles de fantôme, revenant, apparition, spectre, vision. En anglais et en allemand, les termes génériques désignant une partie de la production fantastique ont recours au thème de l'émergence du corps fantomatique parmi les vivants : rappelons que l'action des *Gespensstergeschichte*, *Ghost story* ou bien *Ghostly tale* s'appuie sur le motif en question qui devient ainsi un des poncifs du genre. La popularité du thème s'explique par sa profondeur historique : on prête foi à l'existence d'apparitions dans toutes les cultures et depuis la plus haute antiquité. À l'âge d'or du fantastique, c'est-à-dire au XIX<sup>e</sup> siècle, les récits des apparitions se distinguent par la quantité et la qualité d'écriture. Parmi leurs créateurs, on compte les plus grands écrivains, tels que Charles Dickens, Henry James, Edith Wharton, Théophile Gautier, Guy de Maupassant et beaucoup d'autres.

Dans le néofantastique, la quantité des récits de fantômes diminue toujours plus<sup>5</sup>, ce qui peut être lié à une trop grande codification du motif au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Il est également éclipsé par d'autres thèmes et figures anxiogènes empruntés à la culture populaire<sup>6</sup>, visuelle<sup>7</sup> et virtuelle. Parmi ces nouvelles tendances, il faut évoquer le motif, très vaste, de la décorporisation : le fantastique de l'apparition (du corps) est remplacé par le néofantastique de la disparition (du corps). La décorporisation, l'origine du surnaturel, semble être étudiée dans le fantastique moderne sous toutes ses formes possibles, à savoir le morcellement, la fragmentation, la mutilation, la défiguration, la béance, la décomposition, la pourriture. Penchons-nous sur ce phénomène de plus près.

La nouvelle, au titre particulièrement significatif dans le contexte analysé – *L'Homme fragmenté*, de Jean-Pierre Andrevon développe le thème de la décorporisation en tant que générateur du surnaturel.

<sup>5</sup> Voir à ce propos Gadomska (2012).

<sup>6</sup> Il faut noter, par exemple, l'engouement pour la figure du psychopathe.

<sup>7</sup> Nous pensons à des personnages issus de bandes dessinées, de jeux.

Le motif est introduit, conformément aux techniques de l'écriture du fantastique, graduellement<sup>8</sup>, à l'aide de la dimension onirique qui crédibilise le transfert du surnaturel vers le réel. Le protagoniste du récit, Hector, s'inquiète de plus en plus d'un rêve bizarre qui le tourmente de manière obsessionnelle chaque nuit :

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

Andrevon 1982 : 49

Hector a l'impression de perdre le contrôle de son corps. Il évoque une suite d'incidents qui, selon lui, en témoignent. Entre autres, au réveil ses chaussures sont sales alors qu'il les a nettoyées avant de se coucher, il y a du désordre dans son réfrigérateur bien qu'il soit maniaque de rangement, ses lettres pour sa femme défunte sont relues et laissées sans ordre dans son cabinet. Pour comprendre ce mystère, le protagoniste fait l'expérimentation suivante : le soir, il ferme son appartement à clé et met la clé dans une enveloppe collée. Le matin, après avoir dormi toute la nuit dans son lit, il constate des dégâts dans sa chambre tandis que l'enveloppe est intacte. Hector est convaincu que son corps est « l'auteur de tout ceci » (Andrevon 1982 : 54).

Il est à noter que le motif de la perte du contrôle de son corps ainsi que les épisodes mentionnés ci-dessus renvoient de manière intertextuelle à la nouvelle fantastique, aujourd'hui classique, à savoir *Le Horla* de Guy de Maupassant. Chez Maupassant pourtant, l'accent est mis sur les troubles mentaux du héros, le récit andrevonien ne met pas en cause l'état de santé psychique du narrateur : le psychiatre qu'Hector consulte

<sup>8</sup> Cf. La technique de la gradation / des signes avertisseurs du surnaturel. Cf. Gadomska (2012).

constate qu'il « n'a pas de tendance au délire » (Andrevon 1982 : 55). Le héros maupassantien est d'avis que c'est un autre être qui habite son corps et qui le gouverne tandis que le protagoniste andrevonien croit que c'est son propre corps qui commence à vivre d'une vie indépendante de sa volonté, que son corps acquiert une redoutable autonomie.

Le surnaturel continue à s'insinuer dans la vie du narrateur, ses rêves étant de plus en plus angoissants :

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

[...]

Ils ont recommencé. Je les entends qui marchent la nuit. Mes pieds. Mes jambes. Horrible sensation. Mes mains ouvrent les portes, elles fouillent. Quant à mes yeux...

Andrevon 1982 : 55 et 57

L'introduction du surnaturel dans les rêves du narrateur n'est pas due au hasard : rappelons que, selon la psychanalyse, les rêves permettent d'explorer l'inconscient du rêveur, c'est à travers la dimension onirique qu'un concept caché, une obsession, une crainte, une phobie peuvent être symboliquement mis en images (Jung 1964 : 43). Les rêves-symboles demandent toujours une interprétation individuelle car leur sens dépend du contexte et de la vie de celui qui rêve (1964 : 53). Le médecin reconnaît chez le héros « le sentiment de dissociation, perte d'unité du schéma corporel [...], angoisse de morcellement » (Andrevon 1982 : 55), son état de santé physique étant bon, sans « symptôme apparent » (1982 : 55) d'une maladie ou d'une anomalie quelconque. Pourquoi donc la corporité du héros différerait-elle si considérablement de sa corporalité ? Est-ce sa situation personnelle particulière, c'est-à-dire la mort récente de sa femme et la retraite d'Hector, qui explique le malaise du protagoniste ? Est-ce le morcellement de son monde privé et professionnel qui s'exprime dans les sensations et les rêves sur le morcellement de son corps ?

L'hésitation au sens todorovien<sup>9</sup> du terme est maintenue jusqu'à l'explicit du récit : le lecteur et le protagoniste partagent cette incertitude sur la façon d'expliquer l'aventure d'Hector. La fin du récit change pourtant l'optique interprétative et met en valeur l'étrangeté du corps dans le néofantastique. C'est du rapport policier garantissant la crédibilité qu'on apprend comment se termine l'affaire d'Hector. Après être arrivés dans l'appartement du protagoniste, les policiers y trouvent :

Dans l'entrées, une paire de pieds humains, chaussés de chaussettes [...]. Nous n'avons relevé aucune trace de sang. Les pieds étaient propres. Les jambes et les genoux étaient sur un petit meuble bas [...]. Les yeux d'Hector Poi étaient collés sur l'écran du poste de télévision [...]. Les mains étaient posées sur l'abattant d'un secrétaire [...]. Dans la pièce à côté, une paire d'oreilles [...] était posée sur le transistor allumé. Dans une combinaison de dentelles, vraisemblablement féminines et posés devant la photo sous verre de Madame Poi (décédée voici trois mois) [...], nous avons trouvé l'appareil génital externe et le cerveau de Monsieur Poi. [...] Dans la salle de bains, nous avons trouvé les dents [...] posés sur la brosse, et les ongles disposés sur une lime. Le nez était posé sur le mouchoir. Dans la cuisine, [...] la langue d'Hector Poi était collée sur un reste de sorbet [...]. Sur la fenêtre de la cuisine, nous avons trouvé une paire de poumons rouges [...]. Enfin, dans les WC, il y avait le reste d'Hector Poi [...].

1982 : 59–60

Ce motif des parties séparées du corps humain n'est pas nouveau. Louis Vax évoque ce thème comme un de plus importants dans le fantastique : « [...] les diverses parties du corps humain, échappant à la direction centrale, se mettent à vivre d'une vie propre » (1979 : 27), ce qui « scandalise les côtés raisonnables de l'homme » (1979 : 27). L'angoisse du protagoniste concernant la fragmentation et l'autonomie des parties de son corps semble donc être finalement confirmée dans le récit, c'est sa corporalité (et non sa corporéité comme dans le récit fantastique clinique du XIX<sup>e</sup> siècle) qui épouvante. Le médecin légiste constate que « chaque organe semblait s'être séparé des autres sans aucune violence,

---

<sup>9</sup> Voir : Todorov (1970 : 29).

d'une volonté propre, comme si chacun d'entre eux avait suivi [...] une vocation particulière» (Andrevon 1982: 60). Et le protagoniste lui-même, en pensant à sa femme défunte, explique cette «vocation» de son corps ainsi: «J'explose de douleur quand je pense à elle» (1982: 58). En parlant des figures rhétoriques comme source de surnaturel dans le fantastique et ses genres voisins, Todorov mentionne le cas où le surnaturel naît lorsqu'on prête un sens propre à une expression figurée (1970: 84). Chez Andrevon, le surnaturel pur apparaît quand le corps d'Hector effectivement explose de douleur. C'est ce traitement particulier de la figure rhétorique qui est à l'origine du surnaturel pur dans le texte andrevonien, leur relation étant, selon Todorov, diachronique car la figure et le surnaturel ne sont pas présents au même niveau et leur relation est étymologique et non fonctionnelle (1970: 85).

Du surnaturel mis sous le signe de l'hésitation fantastique, l'interprétation du récit andrevonien se déplace donc vers le surnaturel pur, inexplicable par les lois de la réalité. Ainsi, le récit ambigu, jusqu'à présent conçu comme fantastique, entre dans le registre générique voisin, à savoir, selon Todorov<sup>10</sup> l'étrange pur ou bien son sous-genre – l'horreur. Le rôle du surnaturel dans le texte, s'appuyant sur la dynamique régressive du corps, ne peut donc pas être surestimé: c'est son mode d'apparition, d'introduction et de fonctionnement dans le récit qui peuvent influencer la catégorisation générique du texte.

L'anéantissement final du protagoniste, c'est-à-dire la fragmentation de son corps en constellation d'organes autonomes – une sorte de nouvelle géographie du corps «insulaire» métamorphosé en «archipélagique», invite également à réfléchir sur une redéfinition des limites de l'Un. L'unité du corps humain est mise en crise dans le néofantastique: cette permanence du motif du morcellement, de la fragmentation en témoigne. Le thème est naturellement associé à l'idée du manque, ce qui peut signifier l'impossibilité de la représentation du corps, sa «blan-

---

<sup>10</sup> Todorov souligne que l'étrange pur est un domaine très vaste et imprécis et qu'il relate des événements «incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites» (1970: 51). La réaction provoquée par les textes de l'étrange pur est «semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière» (1970: 52). Selon le critique, «la pure littérature d'horreur appartient à l'étrange» (1970: 52).

cheur »<sup>11</sup> pour reprendre le terme de David le Breton. Peut-être cette haine du corps vient-elle de la culture virtuelle s'appuyant toujours sur un manque de corps ?

Il y a pourtant des critiques qui dans cette récurrence de la décorporisation voient un besoin, un désir conscient de « faire la différence », de s'individualiser au sein de la société (Méchoulan 2004) ou bien une occasion de s'arracher à la pesanteur du corps pour ne plus être entravé par ses limites (Baudry 1991).

### Le corps : le (néo)fantastique des monstruosité

En parlant des représentations du corps dans le néofantastique, il est impossible de mettre sous silence le motif des monstruosité corporelles. Le fantastique moderne semble être traversé par les images du corps monstrueux, malade, déformé, handicapé, béant où nous voyons une autre manière d'aborder le motif de la décorporisation, de la disparition et du manque. Il serait vain d'y chercher les « hyper-corps », les corps iconiques, incarnant un idéal de beauté, de force physique et de santé<sup>12</sup>.

L'idée du corps sain dans un esprit sain ainsi que son contraire sont bien connus. La nouvelle *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours en propose une lecture métaphorique. Au seuil du récit, le héros, Jack Davidson incarne un idéal de bonheur : il fait carrière en tant que médecin, il est jeune, « au teint rose, à l'œil clair » (Bours 1977 : 13), sa fiancée, Mary, l'aime, il est entouré de respect social. Pourtant, une maladie mystérieuse qui défigure étrangement son corps change sa vie en un cauchemar. Le corps de Jack, jeune, beau, normal, littéralement disparaît remplacé par un tégument monstrueux :

Il se regarda dans le miroir. [...] Notre personnage dut se dire que Jekyll avait profité de la nuit pour devenir Hyde. Le souffle lui man-

<sup>11</sup> Rappelons que par la blancheur, Le Breton comprend l'état d'absence à soi plus ou moins prononcé (2015 : 35).

<sup>12</sup> Par contre, la bande dessinée ou bien la science-fiction abondent en images d'« hyper-corps » de surhommes et de super héros.

qua devant l'horreur qui lui faisait face : il avait la figure violacée, tuméfiée, les joues bouffies, les oreilles gonflées, cependant que ses paupières alourdis acceptaient à peine de s'ouvrir encore. Une épouvante [...] ! Au fil des heures cela se craquela, se gonfla en croûtes ; les vésicules en formation sur son derme, petites et serrées comme des grains de sable, commencèrent à suinter puis se rompirent. Il eut des squames, ses oreilles secrétèrent un liquide blanchâtre, il constata que ses cheveux s'agglutinaient en mèches. [...] On eût dit que le pauvre diable s'en allait en lambeaux.

Bours 1977 : 11-12

Dans la citation ci-dessus, Bours compare la métamorphose du héros à celle du bon docteur Jekyll en maléfique Hyde, le lecteur suppose donc que cette transformation physique de Jack est accompagnée d'un changement intérieur : « le mal [...] qui lui rongea la face d'un même mouvement dévorait son cœur [...] » (1977 : 16). L'existence de Jack est totalement bouleversée par sa maladie : son aspect physique horrible le sépare du monde, de son travail et de sa fiancée. Il commence à mener une vie nocturne, ne quitte sa maison que la nuit et fréquente, on ne sait pas pourquoi, les plus obscurs quartiers de Londres :

Le jeune médecin brillant, que ses clientes adulaient, qui portait sur le visage l'élégance et la distinction de sa classe, était-il réellement devenu ce fantôme hideux, cet être à la figure creusée de cratères et soulevée d'anthrax, gonflée de tumescences et d'indurations, qui eût épouvanté le dernier des mendiants de Whitechapel ?

1977 : 16-17

L'excipit du récit révèle le mystère de la métamorphose de Jack et met en valeur la fonction du corps dans ce récit. Les passants retrouvent dans la rue son corps mort, martyrisé par la maladie et en état de pourriture. Comme il porte un masque cachant son visage, on le lui ôte. La monstruosité de ce qui reste de sa figure est si épouvantable, qu'un des passants s'exclame : « Qu'est-ce que c'est que cette horreur ? » (1977 : 27). Et c'est dans la dernière phrase de la nouvelle que le narrateur éclaircit l'énigme : « Voilà quelle fut la seule épitaphe de Jack L'Eventreur [...] » (1977 : 28).

Le récit bourrien est par excellence une fiction de corps. C'est le corps de plus en plus malade, défiguré, repoussant qui se trouve au centre du texte et qui est la source de l'horreur. Les manifestations de plusieurs maladies dermatologiques et vénériennes dont souffre le protagoniste sont décrites dans les plus menus détails, ce qui est conforme à l'esthétique du (néo)fantastique s'appuyant sur le laid et l'abominable (Vax 1965 : 244 ) et ce qui, en tant que phénomène anxiogène, fascine et repousse à la fois<sup>13</sup> réarticulant le rapport au beau et au laid. L'étiologie de ces maladies-fléaux demeure mystérieuse<sup>14</sup>, inexplicable par la médecine, ce qui fait, par conséquent, naître l'effet de surnaturel révélateur et régénérateur du néofantastique corporel. Le dénouement du texte, révélant l'identité du protagoniste qui s'avère être le plus fameux tueur en série, contribue à l'interprétation métaphorique de l'histoire. Le corps monstrueux devient la manifestation physique d'un mal ontologique et incarne la faute morale du protagoniste. Il est donc possible, dans ce cas-là, d'attribuer au corps une fonction métaphorique ou sémantique.

Il existe également d'autres cas de fictions corporelles où le surnaturel apparaît lorsqu'on ne focalise l'attention du personnage et du lecteur que sur un membre choisi, que sur une partie du corps. La fonction du corps dans ce type de textes est différente par rapport à ce qui précède.

La nouvelle *Aurora* d'Alain Dorémieux en apporte un exemple probant. Le protagoniste du texte, Wilfried, tombe amoureux de sa voisine, belle et mystérieuse Aurora. C'est son aspect charnel extraordinaire qui attire le plus le jeune homme : Aurora est une femme d'une grande taille, au corps abondant, aux ongles acérés comme des griffes et environnée d'une odeur de musc. Pour la première fois, le surnaturel s'insinue dans le texte à travers le rêve qui exprime aussi bien le désir que l'angoisse du protagoniste. Wilfried rêve d'Aurora

venant nue et blanche dans la pénombre de la chambre qu'elle baignait d'une clarté née de son corps, et s'allongeant auprès de lui. Alors il rapetissait, devenait minuscule, et réduit à la taille d'un moucheron il était englobé par des montagnes de chair, roulait entre les seins,

<sup>13</sup> Joël Malrieu en parle plus (1992 : 80).

<sup>14</sup> Par exemple le protagoniste souffre de la syphilis bien qu'il prétende être chaste.

glissait le long du ventre, rampait à travers une forêt triangulaire et fauve, jusqu'à la caverne sombre qui béait, entrouvrant des parois rouge sang pour le happer. Une semaine durant, il nourrit des désirs obsédants, s'enferma dans un labyrinthe de rêveries, toile d'araignée dont Aurora était la tisseuse, et où il se débattait comme la mouche engluée.

Dorémieux 1996 : 199

Ces cauchemars font penser à certains tableaux<sup>15</sup> de Salvatore Dali qui peint souvent l'acte physique entre l'homme, être de petite taille, dévoré par la femme au corps plantureux. Il est également possible d'y voir une variation du motif néofantastique fréquent de la mante religieuse – la grande femme qui, telle la femelle de cet insecte, dévore l'homme minuscule durant la copulation<sup>16</sup>.

Wilfried rencontre plusieurs fois Aurora qui lui permet enfin de se serrer contre elle « avec l'envie de se perdre au fond de son corps » (1996 : 200), « avec le sentiment de s'abîmer dans la moiteur tiède de son cocon originel » (1996 : 202). Conformément à l'optique psychanalyste, Jean-Pierre Andrevon reconnaît dans la scène en question un fantasme œdipien sur la figure maternelle – l'objet de la fixation contrariée, malaisée du protagoniste (1980b : 5).

La scène clé de la nouvelle éclaircit un peu le mystère d'Aurora. La femme invite Wilfried dans sa chambre. Lorsqu'il est nu, elle se dénude devant lui et Wilfried voit

Palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois minuscules et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore.

Dorémieux 1996 : 205

<sup>15</sup> Par exemple : *Le visage du grand masturbateur*, *Ces derniers jours du printemps*, *La mémoire de la femme enfant*, *Plaisirs illuminés*, *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*. Voir à ce propos : Amaral (2010 : 34–38).

<sup>16</sup> Dans la nature, la mante religieuse femelle est aussi plus grande que le mâle.

La « forêt » que le protagoniste voyait dans ses cauchemars est fauve, « ce qui est plus qu'une couleur » (Andrevon 1980b : 5), ce qui reflète la nature sauvage d'Aurora<sup>17</sup> et ce qui cache un attribut de cette nature, un membre monstrueux de son anatomie, à savoir la *vagina dentata*. Ce mythe, tout d'abord folklorique, puis littéraire est présent dans presque toutes les cultures : américaines du Sud et du Nord, eurasiatique, africaine. Selon la version la plus répandue<sup>18</sup> unissant la sexualité à la dévoration, l'Eros et le Thanatos, le vagin de certaines femmes serait pourvu de dents, les hommes qui leur font l'amour, courent le risque d'avoir le membre viril tranché.

Les psychanalystes, les anthropologues et les sexologues s'intéressent à ce mythe<sup>19</sup>. Selon Lederer, il « repose sur l'universalité du fantasme gynophobique » (1970 : 44) et peut exprimer deux phobies masculines jugées par Freud majeures chez les hommes, c'est-à-dire la peur de castration et l'angoisse devant les organes génitaux de femmes perçues comme castratrices. La psychanalyse explique l'origine de ces phobies par l'obsession de l'enfant mâle, liée à sa mère et à ses dents. Cette obsession donne naissance à un déplacement psychologique qui crée, dans l'esprit de l'enfant, une fusion inconsciente entre la bouche de la mère et le sexe de la mère. Dans *Le Sexe de la femme*, Gérard Zwang, quant à lui, analyse les particularités du vagin denté de manière qui fait tout de suite penser à la nouvelle de Dorémieux : « Entre ses cuisses, la femme cache une bouche avide et dévoratrice, piège à l'affût du membre masculin.

<sup>17</sup> Il est intéressant que l'héroïne de Dorémieux porte le prénom désignant le moment de la journée qui suit l'aube. L'héroïne du film d'horreur *Teeth* (2007) de M. Lichtenstein, parlant aussi du motif du vagin denté, s'appelle Dawn qui signifie en français l'aube. Ces prénoms renvoient-ils à une sexualité naissante ?

<sup>18</sup> Voir à ce propos Neumann (1955 : 168), Delpech (1994 : 13).

<sup>19</sup> Parmi leurs travaux étudiant la persistance culturelle du mythe en question, il faut évoquer, entre autres : l'article *Dévoration* de G. Lascaut (2008), *Penser avec les dents* de J. Gallinier (2012) ainsi que *Les Mythologiques* de C. Lévi-Strauss (2009). Ce dernier reprend plusieurs versions du mythe du vagin denté (par exemple le mythe Kalapalo, Crow, Wawai) et souligne sa polyvalence : dans certaines versions du mythe, les femmes au vagin denté sont présentées comme bienveillantes et vertueuses, dans d'autres comme dévoratrices et cruelles. R. Gessain (1957) cite également une version « positive » du mythe où le vagin denté accomplit une fonction rassurante de barrière qui empêche à l'homme de s'engloutir dans le sexe féminin.

Le danger s'accroît, dans cette terrifiante conception, par la possible présence de dents autour de l'orifice vaginal. Les pétales vulvaires s'ouvrent alors comme ceux d'une fleur Carnivore, happant le sexe de l'homme comme la plante qui gobe une mouche » (2012 : 245). En parlant du fantasmatique du vagin denté, Robert Gessain souligne également les parallélismes entre la bouche et le vagin denté : « Pour certains hommes, la femme apparaît comme d'autant plus dangereuse qu'elle possède dans leurs fantasmes, deux bouches dévoratrices, qu'elle est (comme certains monstres dessinés par R. Grandville) doublement » (1957 : 248).

C'est la focale mise sur ce membre monstrueux de la femme qui devient la source puissante du surnaturel et de l'horreur dans le récit de Dorémieux. Aurora n'est pas un être humain, elle est probablement un monstre hybride d'une femme et d'une plante carnivore. Son ventre accomplit, comme dans le mythe-archétype, le rôle de sa bouche par laquelle elle dévore ses amants et expulse en dehors leurs restes non digérés. La fonction de la mise en évidence d'une partie du corps est, selon nous, métonymique : la femme y est réduite à son vagin. Le vagin denté domine, éclipse, redéfinit la figure féminine dans la nouvelle : les autres parties du corps d'Aurora ne sont pas décrites par l'auteur, ne sont pas non plus importantes dans la structure du texte. C'est ce détail mythique d'anatomie féminine qui exerce une fascination et une répulsion en même temps, et qui captive toute l'attention du protagoniste et du lecteur.

### Le corps néofantastique : les conclusions

La permanence du corps dans le néofantastique est évidente. Les écritures corporelles suivent une évolution : du fantastique de l'apparition vers le néofantastique de la disparition. Le corps y apparaît/disparaît sous le signe de la décorporisation, du manque – motifs porteurs du surnaturel. C'est la corporalité (et non la corporité) monstrueuse qui épouvante car, dans la majorité des cas, le surnaturel s'avère être pur : l'existence des corps monstrueux, fragmentés, pourris n'est pas finalement mise en cause. Par conséquent, ce traitement surnaturel des motifs corporels peut influencer la catégorisation générique du texte : le surnaturel hésitant se déplace souvent vers le surnaturel pur.

Les images des corps qui abondent dans le néofantastique sont hors du commun par leurs anormalité et laideur. Pourtant, elles provoquent, tel le phénomène anxiogène, une réaction complexe d'attrance et de répulsion, redéfinissent l'être humain ainsi que la géographie de son corps, et réarticulent le rapport au beau et au laid.

Les corps (morcelés, monstrueux, malades, pourris) qui contribuent à la naissance du surnaturel accomplissent également d'autres fonctions dans le récit néofantastique : métaphorique – lorsque le corps est le signe de quelque chose, et métonymique quand une partie du corps remplace sa totalité en focalisant en même temps toute l'attention du lecteur et du protagoniste.

## Bibliographie

- Amaral do A.L. (2010) : « Dali et le symbole de la mante religieuse ». *L'Anuario de Literatura*, Vol. 15, n° 1.
- Andrevon J.-P. (1980a) : « Préface ». In : Idem : *L'oreille contre les murs*. Paris, Denoël.
- Andrevon J.-P. (1980b) : « Préface ». In : Idem : *Le livre d'or de la science-fiction. Alain Dorémieux*. Paris, Presses Pocket.
- Andrevon J.-P. (1982) : « L'Homme fragmenté ». In : *L'immeuble d'en face*. Paris, Denoël.
- Andrieu B., Boetsch G., dir. (2008) : *Dictionnaire du corps*. Paris, CNRS éditions.
- Anzieu D. (1995) : *Le moi-peau*. Paris, Dunod.
- Bailla B. (1981) : *La géographie du bien-être*. Paris, PUF.
- Baronian J.-B. (1977) : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Barthe-Deloizy F. (2003) : *Géographie de la nudité, être nu quelque part*. Paris, éditions Bréal.
- Baudry P. (1991) : *Le corps extrême*. Paris, L'Harmattan.
- Boetsch G., Herve C., Rozemberg J.-J., dir. (2007) : *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Paris, éditions de Boeck.
- Bours J.-P. (1977) : « Celui qui pourrissait ». In : Idem : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- Bozzetto R. (2005) : *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence, PUP.
- Brohm J.M. (2001) : *Le corps analyseur, essais de sociologie critique*. Paris, Economica.

- Butler J. (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York, Routledge.
- Courtine J.-J., dir. (2015): *L'Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Points.
- Delpech F. (1994): « Le vagin denté: variantes ibériques ». In: *Des monstres: Actes du colloque de mai 1993 à Fontenay-aux-Roses*. Fontenay-Saint-Cloud, École Normale Supérieure.
- Dorémieux A. (1996): « Aurora ». In: *La Grande Anthologie du fantastique*. Dir. J. Goimard, R. Stragliati. Paris, Omnibus.
- Duncan N. (1996): *Body space: destabilizing geographies of gender and sexualities*. London, Routledge.
- Gadomska K. (2012): *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- Gallinier J. (2012): « Penser avec les dents ». *L'Homme*, pp. 203–204.
- Gessain R. (1957): *Vagina dentata dans la clinique et la mythologie*. Paris, PUF.
- Jeudy J.-P. (2001): *Le corps et ses stéréotypes*. Paris, Circé.
- Jung C.G. (1964): « Essai d'exploration de l'inconscient ». In: *L'Homme et ses symboles*. Éd. C.G. Jung, Paris, Laffont.
- Lascaut G. (2008): « La Dévoration ». In: *Idem: Figurées, défigurées: petit dictionnaire de la féminité représentée*. Paris, Ed. du Félin.
- Le Breton D. (2015): *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris, Ed. Métailié.
- Lederer W. (1970): *Gynophobia ou la peur des femmes*. Paris, Payot.
- Lévi-Strauss C. (2009): *Les Mythologiques*. Paris, Plon.
- Lowan E. (2016): « De la corporalité à la corporéité ». In: *Corporalité et Corporéité*. Toulouse, Association ALDÉRAN, Maison de la philosophie.
- Malrieu J. (1992): *Le Fantastique*. Paris, Hachette.
- Marzano M., dir. (2007): *Dictionnaire du corps*. Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- Méchoulan É. (2004): *Pour une histoire esthétique de la littérature*. Paris, PUF.
- Morin L. (1996): *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit blanche.
- Neumann E. (1955): *The Great Mother*. Princeton, Princeton University Press.
- Ponnau G. (1987): *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, CNRS.
- Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Vax L. (1965): *La Séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- Vax L. (1979): *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF.
- Zwang G. (2012): *Le sexe de la femme*. Paris, La Musardine.

DENIS MOREAU  
Université d'Aix-Marseille

## Le surnaturel dans l'œuvre de Thomas Ligotti : Cette absolue ténèbre derrière la semblance des choses

**ABSTRACT:** The weird fiction of Thomas Ligotti uses a variety of images and subjects within a thematic unit focused on the presence of a shadowy and malevolent force, an unintelligible darkness hidden beneath the surface of the sensible world.

In the philosophical thought of Ligotti's fiction, inherited from Arthur Schopenhauer and Peter Wessel Zapffe, the supernatural appears as a base for ontological questions about the limits of the knowable, the meaning of the world and the humankind's place and role in the universe. This question of humankind's relation to the rest of the universe induces a primal and epistemic anguish. The supernatural takes here the form of an absolute blackness, as an embodiment of the epitome of the unknown and its impact upon the human psyche.

The world, deprived of transcendence and finality, is not the way it appears, and becomes a grotesque chaos of fear, nonsense and epistemological isolation. On the other hand, this epistemological problematic is coupled with elements of metafictional self-reflection and different metaleptic layers, with the aim of illustrating the theme of illusion and reality and the permeability between the fictional and the real.

**KEY WORDS:** supernatural, fantastic literature, darkness, ontological loneliness, self-reflection, metafiction, metalepsis, Thomas Ligotti

Depuis la parution de la nouvelle *The Chymist* dans le fanzine *Nyctalops* en 1981, le fantastique ligottien n'a eu de cesse d'exposer une vision de la condition humaine fortement pessimiste voire nihiliste, influencée par les œuvres de philosophes comme Peter Wessel Zapffe et Arthur

Schopenhauer. Évoluant à contre-courant du fantastique des années 1980, optant largement pour l'expressivité, la violence explicite voire le gore<sup>1</sup>, l'œuvre de Ligotti propose un « fantastique d'ambiance », mêlant motifs lovecraftiens, espaces fantasmatiques, enjeux métafictionnels et éléments d'anthropologie philosophique<sup>2</sup>.

Ainsi la surnature, chez Ligotti, ne s'incarne pas nécessairement dans les figures et les motifs spécifiques que l'on trouve habituellement dans les textes à effets de fantastique. Elle ouvre bien plutôt sur la révélation d'une terreur ultime, qui englobe et transcende toutes les autres. Et c'est précisément la prise de conscience de cette surnature aveugle et pernicieuse (et de l'insoutenable vérité qu'elle met au jour) qui va, chez Ligotti, transformer le monde quotidien en un théâtre d'ombres cauchemardesque et terrifiant. Le surnaturel apparaît en effet ici comme l'expression d'une réalité invisible dont la signification métaphysique témoigne sans équivoque de l'inanité et du non-sens de toute expérience humaine. Il peut donc être considéré comme l'expression d'un rapport singulièrement problématique au monde : fruit d'une aberration fondamentale qui va venir bouleverser ce que le personnage croyait savoir sur le monde et ses principes essentiels, il correspond à un état « innaturel » des êtres et des choses, mais aussi à une absence de réalité supra-individuelle. Le fantastique ligottien est donc étroitement lié à un sentiment de solitude ontologique. En outrepassant les limites de la connaissance et de l'expérience, il entraîne une confrontation anxiogène avec l'irrationnel du monde et, ce faisant, il dévoile la situation tragique de l'homme, irrémédiablement seul et prisonnier de l'humain.

D'autre part, nombre de récits proposent une interrogation quand à la représentation même de ce surnaturel anxiogène et des effets de sens ainsi produits. Le surnaturel ligottien, tout en envahissant progressivement le champ d'actualité de la conscience, envahit également le champ textuel lui-même. Il permet ainsi un dédoublement significatif – et si-

<sup>1</sup> Citons par exemple le splatterpunk, représenté entre autres par des auteurs comme Clive Barker, Poppy Z. Brite ou encore John Skipp.

<sup>2</sup> Soulignons au passage que l'œuvre de Ligotti est, à ce jour, relativement peu diffusée en France, à l'exception de quelques nouvelles traduites dans diverses revues et anthologies, et du recueil *Chants du cauchemar et la nuit*, publié en 2014 par les éditions Dystopia.

gnifiant – des énoncés, une « littérature au carré » (Fabre 1992 : 273) où le texte transcende ses propres limites et met au jour un ensemble de virtualités que la fiction seule peut réaliser, comme une présence autre, monstrueuse et envahissante.

### Le surnaturel comme phénomène épistémologique : le monde défardé

Le fantastique ligottien met au jour un état contre-nature des êtres et des choses, une conception du monde comme essentiellement animé par un principe inintelligible s'inscrivant dans la perspective générale d'un grand « macabre cosmique », mouvement universel sans rime ni raison<sup>3</sup>. On peut ici parler d'une forme d'animisme négatif, organisé autour d'un principe évoquant l'âme élémentaire du monde, qui donne naissance à toute chose mais qui, chez Ligotti, relève d'une force aveugle et arbitraire. La confrontation avec le surnaturel s'apparente donc surtout à une confrontation avec l'inhumanité essentielle de la nature (et son altérité radicale), et par là-même, à une nouvelle condition d'existence, dépourvue de tout espoir et de toute justification ontologique. La surnature est ici l'expression précise du divorce entre l'humain et la force primale qui anime la nature, un écart fondamental entre l'homme et le monde qui l'entoure. Car ce principe animé agissant perpétuellement au cœur des choses ne saurait, en aucun cas, offrir de cause saisissable à l'ordre du monde. Il détruit les apparences de justification et abolit les frontières séparant le normal de l'occulte. L'élément fantastique ne relie pas l'humain à un surnaturel intelligible, qu'il soit réel ou illusoire ; celui-ci demeure impénétrable, n'offre aucune possibilité d'assurer le lien de l'homme à une quelconque puissance transcendante. Le sentiment de la surnaturalité, chez Ligotti,

<sup>3</sup> Cette vision pessimiste du monde, omniprésente dans l'œuvre ligottienne, est notamment héritée des philosophes Peter Vessel Zapffe et Arthur Schopenhauer : "Here, then, is the signature motif of the pessimistic imagination that Schopenhauer made discernible: *Behind the scenes of life there is something pernicious that makes a nightmare of our world.* For Zapffe, the evolutionary mutation of consciousness tugged us into tragedy" (Ligotti 2010 : 54).

est un sentiment de solitude et d'inanité. Il ne relève donc pas d'une « rupture de la cohérence universelle » (Caillois 1966 : 9), mais bien plutôt de la révélation anxiogène d'une absence totale d'ordre ; l'ordre universel ne peut être bousculé puisqu'il apparaît ici comme inexistant. L'existence humaine, chez Ligotti, se résume à une accumulation de non-sens :

It has always seemed to me that my existence consisted purely and exclusively of nothing but the most outrageous nonsense. As long as I can remember, every incident and every impulse of my existence has served only to perpetrate one episode after another of conspicuous nonsense, each completely outrageous in its nonsensicality.

Ligotti 2008 : 53

Ainsi le surgissement de l'élément surnaturel – en l'occurrence une poupée animée – n'apparaît pas, dans la nouvelle de Ligotti, comme un motif désorganisateur, bousculant les règles communes de la logique et les conventions établies du rationnel et de l'ordre « sensé » du monde. Au contraire, les visites de l'étrange poupée se répètent de façon régulière au fil des ans, s'inscrivant de la sorte dans une manière de routine et de normalité, et apparaissant uniquement comme un non-sens supplémentaire – même si ce dernier est peut-être plus intense et profond – venant s'ajouter aux innombrables non-sens qui émaillent et composent l'existence quotidienne du narrateur. L'événement fantastique n'est donc plus ici un épisode singulier, et ne relève pas d'une surnature interprétable et déchiffrable dans sa signification propre. L'avènement de l'élément surnaturel n'est nullement un espace de transcendance, et encore moins un objet d'analyse destiné à trouver du sens, que ce soit par des moyens conceptuels ou cognitifs. Bien au contraire, il ouvre de façon évidente sur un ensemble de questionnements qui resteront sans réponse : qui tire les ficelles de l'étrange marionnette ? Que se passe-t-il dans l'arrière-salle de la pharmacie ? Cette absence de réponses rejoint donc une angoisse fondamentale, étroitement liée à l'impossibilité de trouver, même dans les manifestations d'une quelconque surnature, une « raison » aux choses du monde, puisque ce dernier apparaît comme un chaos indifférencié de non-sens et d'absurdité :

Who knows how many others there were who might say that their existence consisted of nothing but the most outrageous nonsense, a nonsense that had nothing unique about it at all and that had nothing behind it or beyond it except more and more nonsense – a new order of nonsense, perhaps an utterly unknown nonsense, but all of it nonsense and nothing but nonsense.

Ligotti 2008 : 63

Si la forme la plus puissante de l'horreur surnaturelle, dans la littérature, est étroitement liée à la peur de l'inconnu (voir Lovecraft 1971 : 9), l'élaboration d'effets de fantastique s'effectue souvent par un passage au mot, permettant de donner corps à cette peur de l'altérité mystérieuse et insondable. Les vampires, lycanthropes, morts-vivants et autres figures de la monstruosité fantastique sont, à ce titre, des incarnations évidentes d'une réalité immatérielle, un impensable qui englobe et transcende toute forme déterminée (voir Bozzetto 2001 : 111–119). Cet impensable, par son accession à une matérialité palpable, devient une manifestation directe et soudain rendue communicable, un ensemble de figures et de motifs issus d'un « monde surnaturel » représentable, doté de propriétés référentielles et, par là-même, d'une vérité substantielle. Le fantastique génère ainsi des effets de sens en mettant en œuvre une crise de la représentation traduisant, le plus souvent, une problématisation des rapports de l'être et du monde. Cette problématisation, chez Ligotti, passe par la révélation d'une surnature dont la représentation, au sein du texte, semble précisément se détacher de tout élément préexistant dans la nature et le monde des réalités concrètes. Thomas Ligotti distingue en effet deux types de récits fantastiques : d'une part ceux qui mettent l'accent sur les manifestations extériorisées du phénomène surnaturel, et d'autres part les textes qui tendent à représenter le mystère dans sa forme la plus pure et la plus abstraite (voir Schweitzer 2003 : 80). Nombre de nouvelles de Thomas Ligotti appartiennent à cette seconde catégorie<sup>4</sup>. Mais si l'auteur de *Teatro Grottesco* classe un texte comme

<sup>4</sup> Certains récits traitent néanmoins de thèmes fantastiques traditionnels, comme le vampirisme dans *The lost art of Twilight*, ou encore les nouvelles du recueil *The Agonizing Resurrection of Victor Frankenstein & Other Gothic Tales*, pastiches mettant en scène le *William Wilson* de Poe, le *Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux ou encore *Dracula*.

*La Musique d'Erich Zann* de Lovecraft dans cet ordre de récits exprimant l'essence même d'une terreur universelle innommable, il nous est loisible de distinguer de nettes différences dans l'approche et la nature de cette terreur au sein de l'œuvre des deux auteurs.

On trouve en effet, dans le texte de Lovecraft, des « choses inconnues qu'éveille la nuit » et d'« impensables abîmes » (Lovecraft 1997 : 157-158), sources d'effrois indicibles et de terreur cosmique ; mais ici cette « obscurité sauvage et impénétrable » (1997 : 156) est irréductiblement extérieure au monde des humains, et ne « ressembl[e] à rien de ce qui p[eut] exister sur cette terre » (1997 : 156)<sup>5</sup>. Au contraire, ces ténèbres menaçantes représentent, chez Ligotti, l'expérience directe d'une « chose obscure » intrinsèquement issue de notre propre monde ; elles apparaissent ainsi comme une manière de force occulte dissimulée derrière les apparences et l'aspect sensible des choses. C'est donc la nature même du monde qui se trouve remise en question, au sein d'un processus anxigène, annihilant de façon radicale toutes les certitudes relatives aux rapports jusque-là présupposés entre l'être humain et son milieu :

But the phenomenon we confronted seemed nothing less than a premature craving, a greed surpassing our covenant with earth's estate. What we were forced to stipulate, then, was another, perhaps more fundamental, order of being than our species had suspected, even a betrayal or deception on the part of creation itself. All that was left to us was to wonder: who knows all that is innate to this world, or to any other? Why should there not be something buried deep within appearances, something that wears a mask to hide itself behind the visibility of nature?

Ligotti 2015 : 446

La surnaturalité met donc au jour une suprême trahison de la nature elle-même, puisqu'elle en est le véritable visage, offert aux yeux de l'homme sans fard et sans mensonge, débarrassée de son masque trompeur. Cette obscurité qui apparaît soudain dans le cours des choses,

---

<sup>5</sup> Tout comme dans *La couleur tombée du ciel*, où l'horreur trouve sa source dans la chute d'une météorite venue « des espaces interplanétaires » (Lovecraft 1975 : 16), un « fragment de l'univers du dehors » (1975 : 18).

toujours identique malgré la multitude de noms qu'on lui attribue – Teatro Grottesco, Tsalal ou encore Nethescurlial – s'impose ainsi comme la présence d'un principe supérieur étroitement lié à la nature intime du monde. Ce dernier ne dépend nullement ici d'un ordre harmonieux, engendré par une quelconque intelligence créatrice animée d'un dessein précis et manifestant une intention raisonnable. Cette obscurité tapie au cœur des choses est, à l'instar du Tsalal, une « contre-création » (Ligotti 1994 : 78), une « apocalypse de l'irréel » (1994 : 100), force transformationnelle aveugle qui s'avère être, dans le même temps, noyau de l'univers et univers du grotesque.

Le surnaturel, chez Ligotti, souligne donc la séparation irréductible entre l'homme et la nature. L'être humain, confronté à l'irrationnel du monde et rendu dramatiquement conscient de cet irrationnel, se trouve plongé dans un monde frappé de non-sens, privé de toute transcendance et de toute illusion. Le tragique de la condition humaine est donc celui d'une solitude ontologique et d'un scandale métaphysique irrémédiable. Le Tsalal, cette « obscurité que nul n'a jamais vue » (Ligotti 1994 : 70), agit ainsi comme le vecteur essentiel d'une ruine des anciennes illusions<sup>6</sup>, une « aube obscure » n'annonçant qu'un « chaos de cauchemar » (1994 : 83).

Il semble également important de souligner que le Tsalal, dans la nouvelle de Ligotti, apparaît comme une référence explicite au roman d'Edgar Poe *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* :

Both of us have now studied the books in which the Tsalal was being gradually revealed as he very nucleus of our universe, even if their authors remained innocent of the revelations they ere perpetrating. It was from one of the most enlightened of this sect of Gothic storytellers that I took the name of that one. You recall, Andrew, the adventures of an Arthur Pym in a fantastic land where everything, people and landscape alike, is of a perfect blackness – the Antarctic country of Tsalal. This was among the finest evocations I had discovered of that blackness no one had ever seen, a literary unveiling of being without soul or substance, without meaning or necessity – not a universe of design and order but one whose sole principle was that of senseless transmutation. A universe of the grotesque. And from

---

<sup>6</sup> Et, en premier lieu, l'illusion de la réalité.

that moment it became my ambition to invoke what I now called the Tsalal, and ultimately to effect a worldly incarnation of the thing itself.

Ligotti 1994 : 86

En inscrivant, de la sorte, le Tsalal dans une manière de tradition littéraire – et plus spécialement celle des auteurs gothiques – ainsi que dans un processus d'incarnation de ce dernier au sein du monde sensible, le fantastique ligottien s'affiche en tant qu'espace de la « représentation pure ». Un espace dans lequel l'écriture elle-même suscite l'existence de la chose représentée, et relève d'un principe d'artifice donnant naissance à une présence brute, se nourrissant d'elle-même, s'exprimant et s'excitant elle-même<sup>7</sup>. Le récit peut ainsi être considéré comme le miroir de sa propre écriture, à travers un processus d'autoréflexion spéculaire exhibant les procédés de l'illusion référentielle et leurs enjeux dans l'organisation générale de la fabula. L'irruption du surnaturel, détachée de toute visée imitative, puisqu'elle ne possède aucune réalité extralinguistique<sup>8</sup>, se double ainsi d'une interrogation fondamentale, relative à la représentation littéraire et à la création même de la fiction fantastique.

## Le piège des mots : surnaturel et réflexion métalittéraire

L'autoreprésentation littéraire, dans nombre de textes fantastiques, se présente sous la forme de procédés narratifs divers mettant au premier plan le texte littéraire lui-même. Parmi ces procédés, la mise en abyme – ou épanalepse – apparaît de façon fréquente. Certes, on peut trouver ce procédé dans de nombreuses œuvres littéraires, citons par exemple *Don Quichotte* de Cervantes<sup>9</sup>, le *Tristram Shandy* de Sterne<sup>10</sup>, *Hamlet*

<sup>7</sup> « C'est le texte qui produit le fantastique, le récit est cela qui le génère : il "fantastique" tout ce qu'il touche. Le fantastique est simplement une façon de présenter, de raconter les choses » (Grivel 1983 : 46).

<sup>8</sup> Excepté les référents culturels qui la rendent possible.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 1605–1615.

<sup>10</sup> Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, 1759.

de Shakespeare, *Jacques le fataliste* de Diderot<sup>11</sup>, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide<sup>12</sup>, *l'Ulysse* de Joyce<sup>13</sup> ou encore *La Prise de Constantinople* de Ricardou<sup>14</sup>. Mais l'étude de ce procédé, dans le cadre du récit fantastique, nous permet de mettre au jour les fonctions spécifiques que celui-ci adopte dans l'élaboration des effets au sein du texte.

La présence d'un livre à l'intérieur d'un livre permet, en effet, l'élaboration d'un « sur-texte », transcendant la signification du texte lui-même en exhibant clairement les artifices fictionnels mis en œuvre, et rappelant au lecteur qu'il est précisément en train de lire une œuvre de fiction. Ainsi la nouvelle *Nethescurial* de Ligotti, par le procédé de mise en abyme, dépasse le simple statut d'« histoire fantastique », et devient une véritable réflexion sur les artifices littéraires permettant d'examiner et de commenter le processus fictionnel mis en œuvre au sein même du récit.

Car c'est bien la « mécanique » même du texte qui est ici exhibée, les personnages devenant de simples instruments au service de l'efficacité narrative de l'histoire contée :

Thus far one can see that the drama enacted is a familiar one: the stage is rigidly traditional and the performers upon it are caught in its style. For these actors are not so much people as they puppets from the old shows, the ones that have told the same story for centuries, the ones that can still be very strange to us. Traipsing through the same old foggy scene, seeking the same old isolated house, the puppets in these plays always find everything new and unknown, because they have no memories to speak of and can hardly recall making these stilted motions countless times in the past.

Ligotti 2015 : 322

Mise en abyme et primauté de l'écriture : la nouvelle de Ligotti invite à une interrogation relative à la représentation et à la création de la fiction. Le pouvoir de la narration est exhibé, et occupe même le « devant »

<sup>11</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1796.

<sup>12</sup> André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, 1925.

<sup>13</sup> James Joyce, *Ulysse*, 1922.

<sup>14</sup> Jean Ricardou, *La Prise de Constantinople*, 1965.

du récit ; ainsi les personnages peuvent-ils apparaître comme de simples artefacts, et la représentation de ces derniers s'en trouve très nettement associée à l'écriture elle-même, au sein d'une exhibition métalittéraire. Par le procédé de mise en abyme, le texte se désigne lui-même, thématise sa propre écriture à travers une démarche autoréflexive de la représentation littéraire.

Mais le procédé de l'épanalepse se trouve également utilisé, dans *Nethescurial*, comme vecteur de l'impensable et du surnaturel. En effet, le journal lu par le personnage semble doté de pouvoirs étranges, d'une « force qui hante comme un mauvais rêve », qui « n'émane pas tant du conte lui-même que d'un lieu situé derrière ce dernier » (Ligotti 2015 : 326). Cette force agit comme un agent contaminant qui va s'extraire de sa forme écrite et faire irruption dans le monde du personnage-lecteur. Le texte mis en abyme rejoint, de la sorte, le texte « premier », établissant des concordances et des points de jonction entremêlant les différents niveaux de diégèse présents dans la nouvelle. Ainsi, si le pouvoir contaminant du récit atteint le protagoniste du texte, le processus concerne également le lecteur « réel » de la nouvelle de Ligotti, livré lui aussi au pouvoir délétère de cette puissance corruptrice nommée « *Nethescurial* »<sup>15</sup>. Le texte se fractionne et se fracture en plusieurs plans, ou, pour mieux dire, en plusieurs niveaux de narration. Ce qui est donc en œuvre, c'est une déconstruction textuelle instaurant une confusion (propice à l'effet de fantastique) entre phénomènes diégétiques ou extradiégétiques, mais aussi entre personnages pris dans l'histoire et destinataire du récit<sup>16</sup>.

Cette problématique s'inscrit bien dans la perspective d'une réflexion métafictionnelle, dans la mesure où elle inclut la diégèse, le récit (le texte lui-même) et la narration (c'est-à-dire l'acte même qui produit le récit),

<sup>15</sup> À ce sujet, voir également Matt Cardin : "The transition from literary horror to existential nightmare in Thomas Ligotti's *Nethescurial*" (Schweitzer, ed. 2003 : 72-77).

<sup>16</sup> « Tant les lignes de partage, qui marquent la différence entre l'acte racontant et ce qui est raconté, que l'ordre dans le domaine de la narration ou du narré font partie de ce qu'on peut appeler la doxa du récit, c'est-à-dire de ce tout ce qui est narrativement connu et admis comme normal, et qu'on s'attend à retrouver sous n'importe quelle forme de récit. Toute violation délibérée de cette doxa du récit est sentie comme une infraction à la norme, produisant un effet de bizarrerie soit fantastique soit bouffonne » (Meyer-Minnermann et Schlickers 2010 : 91).

le tout dans une dynamique mettant en avant le problème de l'énonciation littéraire et des instances narratives.

En mettant en scène l'acte même de la lecture, le récit dénonce l'illusion romanesque, par un subtil glissement qui s'effectue au sein même du texte. La construction métalectique de ce dernier vise précisément à briser l'opposition entre la fiction et la réalité, en permettant l'intrusion du phénomène fictif dans le monde du lecteur. La nouvelle entremêle ainsi diégèse et métadiégèse. Le passage d'un niveau de la fiction à un autre s'effectue par une transgression narrative, entraînant une confusion des univers, source du surnaturel et de l'effet de fantastique. La métalepse devient elle-même élément de la fiction<sup>17</sup>. Le récit abolit, de la sorte, les frontières textuelles pour mieux exprimer sa capacité à dire les multiples états de potentialité qu'il recèle. La « chose » fantastique affirme ainsi son existence en tant que phénomène surnaturel mais aussi textuel<sup>18</sup>, dans un système tangent de représentation littéraire.

Les transgressions narratives que l'on trouve dans certains textes à effets de fantastique peuvent aisément trouver leur justification dans le thème et le sujet mêmes de ces textes : en effet, maints récits fantastiques mettent en jeu la présence d'univers à plans multiples ; les frontières séparant habituellement des mondes distincts peuvent facilement perdre de leur perméabilité, permettant le franchissement de frontières « à priori » infranchissables<sup>19</sup>. Ainsi, dans la nouvelle *Vastarien*, la lecture du livre éponyme donne accès à tout un monde fantasmatique, « sommet ou gouffre de l'irréel » (Ligotti 2015 : 245) :

---

<sup>17</sup> « Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est [...] la forme la plus pure de la littérature » (Todorov 1976 : 86-87).

<sup>18</sup> « Il n'y a perception fantastique que si la fantasticalité est soulignée dans le discours. C'est le discours qui qualifie le fantastique et non l'histoire » (Bellemin-Noël 1971 : 20).

<sup>19</sup> « La notion de limite qui va de pair avec celle de transgression reste au cœur d'une réflexion sur le fantastique qui s'articule parfois de façon plus textuelle sur le langage lui-même » (Duperray 2001 : 48).

It seemed to be a chronicle of strange dreams. Yet somehow the passages he examined were less a recollection of unruly visions than a tangible incarnation of them, not mere rhetoric but the thing itself, just as the crow-man had described. [...] Indeed, the text conveyed the impression of speaking for itself and speaking only to itself, its words being like shadows that were cast by no forms outside the book.

Ligotti 2015 : 243

Le réel<sup>20</sup> et le livre, dans la nouvelle de Ligotti, sont présentés comme deux univers parallèles ; et c'est bien l'acte de lecture qui établit le lien, la connexion entre ces deux univers, faisant office de cas de communication ouvert sur un monde onirique définitivement libéré des contingences matérielles de l'univers quotidien<sup>21</sup>.

Dans la nouvelle *Alice's Last Adventure*, l'irruption du surnaturel naît précisément de ce passage, de la traversée d'une barrière *normalement* infranchissable et des conséquences a priori « impossibles » de cette traversée. En mettant en œuvre une fusion effective du monde réel et d'un univers purement fictionnel, le récit crée une « porte » rendant possible le passage d'un niveau à l'autre. Ainsi le personnage imaginaire de Preston Penn, sorte d'avatar de Peter Pan, prend vie dans le monde physique. Par cette accession d'un être de papier<sup>22</sup> à une existence réelle, c'est un espace imaginaire transitoire qui est ici mis en fiction, suscitant l'animation effective d'un être controuvé. Les conséquences liées à ce phénomène violent les lois naturelles, en abolissant la frontière entre fiction et réalité ; l'événement surnaturel est directement lié à cette violation, à ce franchissement impensable, jeu avec les limites et glissement métaleptique<sup>23</sup> vers ce qui ne peut pas être. C'est donc bien le pouvoir de la fiction qui occupe ici le devant de la scène. Le passage proprement

<sup>20</sup> Réel au sens de Clément Rosset, c'est-à-dire unique et induplicable (voir Rosset 2004).

<sup>21</sup> Et Victor Keirion apparaît bien, au terme du récit, comme un « vainqueur onirique » (Keirion étant l'anagramme d'« onirique »).

<sup>22</sup> Pour reprendre la formule de Paul Valéry.

<sup>23</sup> Gérard Genette, dans son ouvrage *Métalepse. De la figure à la fiction*, définit la métalepse ontologique comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement... » (Genette 1972 : 243).

fantastique et surnaturel de l'identité fictive dans le monde réel représente, en effet, le franchissement d'un palier au sein de la représentation. La problématique de la transgression se double d'une interrogation sur la fictionnalité fantastique, la représentation des rapports entre le monde réel et le monde fictionnel permettant de « redistribu[er] les pièges de l'illusion » (Steinmetz 1990 : 121).

L'individu mis en présence d'une réalité surnaturelle est avant tout confronté, dans le fantastique ligottien, à la révélation d'une volonté tapie au cœur des choses, arbitraire, impénétrable et insaisissable. Le surnaturel, lorsqu'il impose ici toute son étrangeté et sa factualité (donc également sa substantialité), s'inscrit dans un vécu de conscience et dans une variation imaginaire tous deux axés sur la notion d'altérité. Il est ainsi porteur d'une vérité tragique et anxiogène : sa mise en représentation en tant qu'Archè fondamentale ne fait qu'inscrire l'humain dans un espace ontologique dépourvu de toute présence tutélaire.

Ce n'est plus seulement la logique, mais aussi – et surtout – la logique représentationnelle qui est remise en cause. La fiction écarte les cloisons textuelles qui l'enserrent, et représente les transgressions des lois du monde en les unissant à celles des lois du récit lui-même. Les procédés narratifs tels que la mise en abyme ou la métalepse – fonctionnant, selon Genette, « comme une figure de l'imagination créatrice » (Genette 2004 : 59) – permettent ainsi à l'effet fantastique de se lier à sa propre « cause » (le texte), afin de s'exhiber librement, à travers divers « jeux » textuels. L'univers fictionnel se prend alors à pénétrer le monde factuel, et les effets de texte se mettent en scène dans une manière de conquête, d'invasion qui va s'amplifiant, se mêle à l'existence quotidienne, la corrompant de l'intérieur pour finalement s'y substituer, noirceur étrange et peu naturelle venant peu à peu contaminer le réel.

## Bibliographie

- Bellemin-Noël J. (1971) : « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques ». *Littératures*.
- Bozzetto R. (2001) : *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence.
- Caillois R. (1966) : « De la féerie à la science fiction ». In : *Anthologie de la littérature fantastique*. Paris, Gallimard.
- Duperray M. (2001) : « *La Folie et la méthode* ». *Essai sur la déréalisation en littérature*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- Fabre J. (1992) : *Le Miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique*. Paris, Corti.
- Genette G. (1972) : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette G. (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- Grivel C. (1983) : *Le Fantastique*. Mannheim, Mana.
- Ligotti T. (1994) : *Noctuary*. New York, Carroll & Graf.
- Ligotti T. (2008) : *Teatro Grottesco*. Londres, Virgin Books.
- Ligotti T. (2010) : *The Conspiracy against the Human Race, A Contrivance of Horror*. New York, Hippocampus Press.
- Ligotti T. (2015) : *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. New York, Penguin Books.
- Lovecraft H.P. (1971) : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18.
- Lovecraft H.P. (1975) : *La Couleur tombée du ciel*. Paris, Denoël.
- Lovecraft H.P. (1997) : *L'Abomination de Dunwich*. Paris, J'ai lu.
- Meyer-Minnermann K. et Schlickers S. (2010) : « La mise en abyme en narratologie ». In : F. Berthelot et J. Pier, dir. : *Narratologies contemporaines, approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris, Éditions des archives contemporaines.
- Rosset C. (2004) : *Le Réel, Traité de l'idiotie*. Paris, Éditions de Minuit.
- Schwitzer D., ed. (2003) : *The Thomas Ligotti Reader, Essays and explorations*. Holicong, Wildside Press.
- Steinmetz J.-L. (1990) : *La Littérature fantastique*. Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- Todorov T. (1976) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

ELENA VETERE  
Università della Calabria

## Elementi lovecraftiani nel ciclo fantasy *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* di G.R.R. Martin

ABSTRACT: The aim of this article (in the Italian language) is to highlight the points of contact between H.P. Lovecraft's works and poetic and G.R.R. Martin's fantasy saga *A Song of Ice and Fire*. Martin himself said on many occasions that during his early years, he found inspiration in the works of J.R.R. Tolkien and H.P. Lovecraft. Because of this, the references to Lovecraft are not only hints or mentions. The presence of the writer from Providence is visible in stylistic and thematic elements. In works of both of the American authors, the tension in the description of something weird and other can be found. Particularly in Martin's texts, despite the fantasy setting so distant from our reality, something like the White Walkers, the magic and the religions are difficult to understand for the characters, protagonists or not, who reject the unknown or almost unknown as something dangerous and hard to understand. This sense of extraneousness is spread to the reader too, with many rhetorical expedients that bring the public to realize a particular idea: something perceived as impossible and wrong can appear even in a fantastic world. This happens because Martin uses allusive narrative methods very similar to the ones used by Lovecraft. This is clear even from a stylistic point of view: Martin, like Lovecraft, stops for a long time on descriptions and tends to procrastinate, telling something about the topic, but remaining silent about much more. In this way, he creates an atmosphere of suspension and uncertainty, of curiosity and interest, that renovates constantly in the narration. Clearly there are more direct references to Lovecraft. For example, the characters and history of the House Greyjoy are very much connected to the Lovecraftian background, with names like Dagon (one of the lords of the Iron Islands), the religion of the Drowned God – also known as “He Who Dwells Beneath the Waves” – and the mysterious people of the Deep Ones; but in the world

of *A Song of Ice and Fire* there are also other hints, like the Essos' gods Black Goat and Many-Faced God, and the Isle of Leng. There are also more indirect quotes, like the chapter where by Cersei, fearing that her parricide brother Tyrion is hiding beyond the walls, repeats that the sounds that she hears are only "rats in the walls". Finally, this article will focus not only on the more direct mentions to Lovecraft, but even on the style and the formal aspects that the two writers share, pointing out how themes and narrative methods can melt giving a particular atmosphere to a genre like the fantasy.

KEY WORDS: G.R.R. Martin, H.P. Lovecraft, Weird fiction, Fantasy

G.R.R. Martin è un autore americano dalla prolifica produzione che ha sperimentato in molteplici dimensioni narrative. Fantascienza, horror e fantasy sono etichette letterarie ben note all'autore di Bayonne, il quale si è prestato all'elaborazione di opere singole o cicli di romanzi che avessero a che fare con tutti e tre i generi.

Nonostante ciò, il nome di G.R.R. Martin ormai è associato principalmente alla lunga opera ancora in corso di scrittura e il cui titolo *A Song of Ice and Fire* (in italiano *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*) è attualmente assimilato a quello della riuscita serie del piccolo schermo, la rinomata saga de *A Game of Thrones* (in italiano tradotto *Il Trono di Spade*).

Non occorre qui soffermarsi a lungo sulla complessità della trama della saga, già ben nota sia agli appassionati del genere sia ai fan della serie televisiva, così come a coloro che solo per sentito dire ne abbiano appreso le linee guida.

In questo articolo verranno trattati gli elementi presenti ne *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* che rendono possibile un confronto con l'opera letteraria di H.P. Lovecraft. Perciò, dapprima saranno brevemente sottoposte ad attenzione alcune delle citazioni che rimandano a Lovecraft, rintracciabili in gran numero nella saga di Martin, e in seguito ci si concentrerà in modo specifico sull'aspetto stilistico che accomuna i due autori.

Innanzitutto, c'è da dire che l'opera di Martin non rappresenta soltanto un ciclo fantasy dalla approfondita ed efficace ambientazione, ma si delinea anche come una forma innovativa del fantasy stesso. Nonostante, ad esempio, gli elementi magici e meravigliosi siano costanti sin dalle prime pagine del primo volume, seppur mantenendosi abbastanza

in secondo piano – come accade in buona parte della letteratura fantasy e come è evidente ne *Il Signore degli Anelli* – l'interesse dell'autore per l'aspetto psicologico e caratteriale dei personaggi è assolutamente evidente, nonché predominante. Buona parte delle vicende sono interdipendenti e collegatissime tra loro proprio per questa tendenza alla prepotente caratterizzazione dei personaggi agenti, sia principali che secondari, e della cui sorte il lettore verrà sempre a conoscenza. Nessun protagonista o antagonista viene dimenticato, al limite lo si ritrova molte pagine dopo – a volte anche centinaia di pagine dopo – perché l'organizzazione a ragnatela degli eventi ne consente una rintracciabilità degli eventi, da parte dell'autore come del lettore, molto elevata.

Questo tratto che contraddistingue la narrazione de *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* è indice di una estrema capacità da parte di Martin di creare un vastissimo substrato di regole e norme verosimili, a cui tutte le vicende narrate nei romanzi che compongono la saga fanno riferimento. Addirittura, si potrebbe dire che il background che trattiene tutte le fila narrative legate ai due continenti Westeros ed Essos, ed ai relativi personaggi che si muovono su questa scacchiera così ampia e varia, costituisca una componente interessante almeno quanto la trama stessa. Il lettore che si dedicherà alla lettura dei romanzi fino ad ora pubblicati molto probabilmente non conoscerà mai completamente gli antefatti di ogni evento<sup>1</sup> così come capiterà a colui che si presti alla visione del telefilm (nel quale, per altro, la storia subisce svolte poco divergenti o totalmente divergenti, dagli avvenimenti narrati nei libri).

Fortunatamente, si possono desumere le notizie relative alle vicende antecedenti a quelle narrate ne *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* facendo ricorso ad altri libri scritti dallo stesso Martin, oppure ad altri testi di corollario approvati e supportati dall'autore di Bayonne.<sup>2</sup> Detto ciò, chi voglia addentrarsi nel mondo de *Le Cronache del Ghiaccio e del*

---

<sup>1</sup> *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* è una saga in fieri, ancora non completata dall'autore. L'ultimo volume pubblicato è *A Dance with Dragons (La Danza dei Draghi)* nel luglio 2011.

<sup>2</sup> Ne è un esempio *Il Mondo del Ghiaccio e del Fuoco* di G.R.R. Martin, Elio M. Garcia e Linda Antonsson, testo molto simile ad una enciclopedia di luoghi, nomi e casate ricorrenti nelle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*.

*Fuoco*, si renderà conto che l'opera, oltre ad essere estremamente vasta e reticolata, è fortemente influenzata sia da eventi storici realmente accaduti sullo sfondo di una Europa occidentale medioevale<sup>3</sup> sia dalla letteratura fantascientifica e fantastica di fine ottocento e inizi novecento, oltre a quella prodotta da J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis.

Per stessa ammissione di Martin, i due scrittori che maggiormente sono stati di impatto nella formazione del suo pensiero e della sua poetica sono il britannico J.R.R. Tolkien e l'americano H.P. Lovecraft.<sup>4</sup>

Nonostante Tolkien abbia avuto molta rilevanza nella stesura de *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* per quanto riguarda l'aspetto stilistico e dell'organizzazione del materiale da narrare, Lovecraft ne ha segnato – probabilmente con ancora più vigore – l'elemento formale, oltre che quello tematico.<sup>5</sup>

La saga di Martin è infatti colma di riferimenti diretti ed indiretti alle opere ed al pensiero dell'autore di Providence, e questi cenni molto spesso possono consistere in semplici e chiare citazioni. Molte delle somiglianze tematiche e formali che accomunano Martin e Lovecraft vedono come protagonista la casata Greyjoy, la quale si trova nella parte occidentale del continente immaginario di Westeros e la quale domina le Isole di Ferro, attenendosi ai precetti di una forma di credo antica

---

<sup>3</sup> Un evento storico che sembra riproporsi in chiave fantasy nell'opera di Martin è la Guerra delle Due Rose.

<sup>4</sup> Come afferma Martin in un'intervista: «Sono un fan accanito di Tolkien. Ho letto i suoi libri da ragazzo, mentre frequentavo la scuola media e poi le superiori. Le sue opere hanno avuto un'influenza profonda su di me. Avevo letto altra letteratura fantasy prima e ne ho letta anche dopo. Ma non ho amato nessun altro romanzo come quelli di Tolkien. Certo, non ero il solo. Il successo dei libri di Tolkien ha ridefinito la Fantasy moderna. In quegli anni, Tolkien era visto come una sorta di alieno. La sua era considerata una di quelle rare opere che appaiono una volta ogni tanto e hanno un successo enorme per ragioni che nessuno comprende. Nessuno si sognava però di pubblicare altri libri di questo genere. Solo negli anni '70 furono pubblicati *Le Cronache di Thomas Covenant* di Stephen R. Donaldson e de *La spada di Shannara* di Terry Brooks, che sono stati i primi tentativi reali di seguire le orme di Tolkien... entrambi con successo. E che aprirono la strada a molti altri "imitatori di Tolkien"» (Martin 2011a).

<sup>5</sup> Lo stesso Martin afferma: «Io non sarei quello che sono se non avessi letto da bambino sia Lovecraft che Asimov» (Brunamonti 2014).

e primordiale che fa riferimento ad un dio Abissale. Il motto della casata Greyjoy è «Ciò che è morto non muoia mai» a cui, una volta pronunciato, segue la risposta: «ma risorga, più duro e più forte». È subito evidente la somiglianza del motto della casata Greyjoy ai famosi versi del poeta pazzo e autore del *Necronomicon* Abdul Alhazred, il quale, nel racconto di Lovecraft *La città senza nome* (1921), formula dei versi allo stesso modo impressionanti e molto simili – sia dal punto di vista della costruzione della frase che dal punto di vista più concettuale – a quelli del motto dei Greyjoy: «Non è morto ciò che può attendere in eterno, e col volgere di strani eoni anche la morte può morire.»

Inoltre osservando l'albero genealogico della nobile e rude famiglia Greyjoy e seguendone le ramificazioni retrocedendo nel tempo, si nota che un membro della stessa casata, lord di Pyke e delle Isole di Ferro durante il regno di Aerys I Targaryen, quindi quasi un centinaio di anni prima degli eventi narrati nelle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, portava il nome di Dagon. *Dagon* è un racconto scritto da H.P. Lovecraft nel 1917, nel quale l'autore attribuisce l'appellativo di Dagon ad una ciclopica creatura che, fuoriuscendo da un vortice marino nell'Oceano Pacifico, sconvolge il protagonista del racconto con il proprio immondo corpo viscido e pieno di squame.

Come si è visto, la famiglia Greyjoy mantiene un forte legame con il mondo degli abissi ed è l'unica casata in tutti i Sette Regni a venerare una divinità che giace sul fondo del mare, il Dio Abissale detto anche Dio Annegato. Questa entità divina ricorda con forza i dei marini, enormi e colossali, che Lovecraft descrive in molti dei suoi racconti, quali Cthulhu e lo stesso Dagon.

Se ci si sofferma sulla dimensione religiosa, si noterà che anche il culto del Dio dai Mille Volti della città di Braavos, nel continente orientale Essos, richiama un'altra divinità lovecraftiana: Nyarlathotep, che, come il dio di Bravoos, è una divinità dai mille volti e dalle mille sfaccettature. Sempre in Essos, nella città libera di Qohor, i locali venerano il Capro Nero, divinità oscura e spesso disprezzata, che riconduce subito il lettore al lovecraftiano Capro Nero dai Mille Cuccioli, usualmente identificato con Shub-Niggurath. Comunque, ciò che è più interessante evidenziare, per quanto riguardo l'aspetto religioso, è che, sia Dagon che Cthulhu, sia il Dio dai Mille Volti che Nyarlathotep, sia il Capro Nero

che Shub-Niggurath sono entità rappresentate come cosmiche e agenti tra gli esseri umani senza che questi ne possano influenzare le azioni.

Sempre ne *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* è descritta un'isola dalle caratteristiche analoghe – a partire dal nome – al deserto di Leng di cui Lovecraft narra nel romanzo breve scritto tra il 1926 e il 1927, *La ricerca onirica dello sconosciuto Kadath*, nel quale si raccontano le peripezie di Randolph Carter il quale si imbatte in creature divine proprio nei pressi del monte Kadath al centro del deserto. L'isola Leng, descritta da Martin è situata nel Mare di Giada a sud delle coste di Essos, dove, nelle profondità della terra, dimorerebbero gli Antichi, creature ancestrali e dalle fattezze indefinite come quelle lovecraftiane.

La presenza delle citazioni dirette, nonostante sia un fattore molto interessante e pregno di esempi da discutere, è però secondario se comparato alla rilevanza dell'influenza tematica e stilistica lovecraftiane ne *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*.

La particolarità tematica che rende molto vicini i due scrittori risiede, nello specifico, nella tendenza a presentare ciò che è estraneo, ciò che è altro, spesso incomprensibile ed ulteriore, ai personaggi che agiscono e che ruotano attorno agli eventi. Lo stesso lettore, leggendo, è partecipe degli accadimenti ma anche delle sensazioni provate dai protagonisti, sentendosi a sua volta coinvolto e nella percezione – limitata – di questa estraneità, cosmica e quasi imponderabile, ricorrente sia nei racconti di Lovecraft che nella saga fantasy di Martin. In Lovecraft il senso di estraneità e di non appartenenza è suggerito dalla presa di coscienza dell'impossibilità che la comprensione dell'essere umano possa essere totale, così come dalla incapacità di cognizione di tutte le manifestazioni che accadono o che potenzialmente possono verificarsi all'interno e/o all'esterno dello spazio e del tempo.

Si osserva che anche il lettore delle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* può ritrovarsi di fronte ad una atmosfera simile a quella emergente dai racconti di Lovecraft, poiché i personaggi dei Sette Regni di Westeros e delle nove città libere di Essos sono molto spesso posti dinanzi a problematiche concettualmente simili a quelle che affliggono i protagonisti lovecraftiani. Innanzitutto, è da precisare che molti dei personaggi delle *Cronache* conoscono bene le proprie origini ed il proprio luogo di nascita ma, per un motivo o per un altro, sono sempre costretti a spo-

starsi nella grande mappa dei due continenti, risultando continuamente stranieri alle città che visitano e in cui sostano ed essendo così obbligati a contrapporre continuamente la propria identità con quella delle nuove città (Marynowska 2014: 29). Questa estraneità è aumentata anche dal fatto che ogni posto di Westeros è diverso dall'altro. Basti pensare, per esempio, che il continente occidentale è diviso nettamente, oltre che politicamente in sette regni, anche dal punto di vista religioso – le preghiere dei devoti sono indirizzate o ai Vecchi Dei o al Culto dei Sette – e dal punto di vista climatico, secondo uno schema, abbastanza tradizionale secondo il quale al nord ci sono gelo e ghiacciai, al centro si respira aria più mite e al sud la terra è arsa dal sole.

Inoltre, Westeros ed Essos sono talmente differenti l'uno dall'altro che, quando un abitante di uno dei due continenti si sposta nell'altro, è soggetto ad un sentimento di forte alienazione. È il caso di Arya Stark, una delle piccole lady di Grande Inverno, che, in seguito a varie disavventure sbarca a Braavos, la più grande e potente delle nove città libere di Essos. Quando Arya Stark vede il colosso che si staglia dinanzi alla città e ne sente il ruggito che, automaticamente, si aziona all'entrata di una nave nel golfo della città, non può fare altro che tacere, stupendosi ma avvertendo contemporaneamente la distanza da quel nuovo mondo che ha appena scoperto, in cui, da aliena, dovrà imparare ad adattarsi (Marynowska 2014: 33).

Sempre a Braavos si trova la Casa del Bianco e del Nero, tempio dedicato alla divinità del luogo – il Dio dai Mille Volti – e ritrovo dei credenti, detti Uomini senza Volto. I fedeli di questa divinità ritengono che essa sia il comune denominatore di tutte le religioni e che – come i fedeli del Culto dei Sette considerano lo Straniero – rappresenti la Morte e l'ignoto. Gli accoliti del Dio dai Mille Volti devono abbandonare la propria identità per poter accogliere pienamente la divinità e divenire a loro volta Uomini senza Volto. Arya Stark entra a contatto con questo culto e per farne parte inizia un lungo percorso di addestramento che prevede la conquista dell'estraneità dalla propria stessa identità (Hansen 2017: 50). Il personaggio di Arya si presta particolarmente alla presente argomentazione perché, oltre ad essere, come gli altri, straniera in terra straniera, è anche colei che prima di giungere a Braavos e dedicarsi al

culto del Dio dai Mille Volti, costretta dalle circostanze, cambia continuamente identità:

During her travels, she assumes identities such as the poor boy “Arry”, the help “Weasel”, the cup bearer “Nan”, “Salty”, “Cat of the Canals”, “Blind Beth”, and countless others. She struggles with the constant change in her life, having lived her first years as a highborn girl and a member of House Stark, while, after escaping King’s Landing.

Hansen 2017: 52

Martin, inoltre, rappresenta chiaramente la posizione di estraneità che ogni suo personaggio assume nel corso della narrazione nei confronti della dimensione magica. La magia è presente nel mondo delle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* come in molti altri cicli fantasy, ma essa spesso viene allontanata dai pensieri degli individui che vi entrano a contatto perché, non potendo essere conosciuta direttamente, essa viene anche temuta. Allo stesso modo tutti i regni di Westeros mantengono lontani gli Estranei, creature antichissime al di là della Barriera, e tutto ciò che si trova oltre l’estremo nord, oppure, analogamente, gli abitanti di Essos considerano estranee alcune delle città libere che hanno caratteristiche troppo diverse dalle altre città o che, come la città di Valyria, sono troppo antiche per essere comprese.

Queste tematiche che accomunano Martin e Lovecraft, talvolta, sono espresse in uno stile con caratteristiche precise condivise da entrambi.

Nei racconti di Lovecraft si nota che la materia trattata è strettamente collegata allo stile, come afferma Graham Harman nel suo *Weird Realism* (2012). Lo stile del solitario di Providence tende a creare una tensione elevata nel lettore, il quale è spinto a proseguire nella lettura cercando di decifrare gli elementi cui Lovecraft, secondo una tecnica precisa, allude senza offrire descrizioni esaustive. Questo modo di procedere nella narrazione dipende proprio dalla materia trattata, in quanto l’estraneità, l’inconcepibilità di qualcosa che vada al di là della portata del pensiero umano non potrebbe certo essere descritta minuziosamente conservando allo stesso tempo la caratteristica che più la contraddistingue, ovvero l’insondabilità. È molto più efficace, quindi, uno stile che tende a descrivere pur non descrivendo, che si dilata nelle allusioni e che soltanto alla fine della narrazione si richiude su sé stesso non risolvendosi mai del

tutto (Kneale 2016: 48–51). Allo stesso modo, Martin utilizza uno stile molto simile in alcune parti della saga, cioè in quei punti narrativi in cui l'autore tratta una materia inafferrabile tanto dai personaggi quanto dal lettore. Gli esempi, in questo caso, sono molteplici. La città libera di Valyria è un luogo antichissimo e carico di magia, ma conserverà per tutta la saga dei connotati molto nebulosi, poiché essa verrà sempre soltanto parzialmente descritta o vagamente ricordata dai personaggi – soprattutto da quelli secondari – i quali, per altro, non invoglieranno certo i loro interlocutori a recarvisi, proprio per questa visione di decadenza e di estraneità che contraddistingue quella terra perduta. Valyria, come si è detto, si trova nel continente orientale, in Essos, che detiene la fama di luogo straordinario, che desta meraviglia per le sue caratteristiche inconsuete. Sempre in Essos si trovano le Anse Dolenti, un tratto dell'imponente fiume Rhoyme, dove dimorano gli Uomini di Pietra, esseri umani colpiti da un morbo misterioso ed incurabile che pietrifica lentamente tutte le parti vitali ed indispensabili del corpo. In questo brano narrativo avviene uno degli episodi stilisticamente più lovecraftiani dell'intera saga, poiché Tyrion, trovandosi sopra una barca che scivola sulle acque del fiume, osserva cosa gli scorre lentamente davanti agli occhi: le rovine di Chroyane.

Le Anse dolenti fluttuarono lentamente di fianco a loro. Scrutando nella nebbia Tyrion scorse una guglia spezzata, un eroe decapitato, un vecchio albero estirpato dal terreno e capovolto, con le enormi radici ritorte sul tetto e nelle finestre di una cupola distrutta.

Martin 2011a: 247

Chroyane, antica città ormai distrutta, emerge misteriosamente dalle acque e Martin ne approfitta per alludere al passato della città stessa senza però fornire al lettore una descrizione più precisa, rendendolo così empatico con il personaggio, il quale, ponendosi ripetutamente domande riguardo Chroyane, rimane stordito e completamente destabilizzato. L'intero passaggio ricorda le descrizioni di città perdute e antichissime tanto ricorrenti in Lovecraft.

Inoltre, frasi come «Nel punto di confluenza un tempo c'era Chroyane, la città delle feste, con vie fatte d'acqua e case d'oro» (Martin 2011a:

247) si susseguono numerose, continuando ad alludere al passato della città ma mantenendo sempre la stessa ambiguità. Chroyane rimane impressa nella mente di Tyrion come in quella del lettore con l'epiteto di «Città delle feste» e di cui poco si sa se non che è stata annegata dalle acque della Rhoine.

Anche gli Estranei vengono descritti solo parzialmente, tanto che nemmeno Samwell Tarly, l'attendente del comandante dei guardiani della notte, riesce a capacitarsi bene di quale tipologia di creature possano essere.

«Gli Estranei» Sam passò la lingua sulle labbra. «Negli annali sono menzionati, ma non così spesso come pensavo. Parlo degli annali che ho esaminato, anche se so che sono molti di più quelli che non ho ancora trovato, alcuni dei libri più vecchi stanno cadendo a pezzi. Le pagine si sbriciolano quando faccio per voltarle. Quanto ai libri veramente antichi, o si sono già disgregati o sono sepolti in qualche luogo che non ho ancora scoperto... ma potrebbe anche essere che non esistano, che non siano mai esistiti. I trattati storici più antichi che abbiamo qui sono stati scritti quando gli andali invasero il continente occidentale».

Martin 2011a: 107-108

Come si vede, in questo passo in cui Sam e Jon Snow stanno discutendo riguardo la vera identità degli Estranei, Sam, che pure ha svolto un numero possente di ricerche su testi antichi, non è affatto certo sulle loro caratteristiche. Martin utilizza uno stile che porta il personaggio a girare attorno all'argomento, parlando di testi molto vecchi. Quando poco dopo Jon Snow lo esorterà ad arrivare al nodo della questione, Samwell Tarly avrà pochissime informazioni da fornirgli che non aggrungeranno nulla di nuovo alle conoscenze di entrambi sull'argomento. Di conseguenza, anche il lettore rimarrà con un senso di vaghezza e di insoddisfazione, di dubbio e curiosità, ma anche di inquietudine e sospetto. Tutte queste percezioni del lettore sono ingigantite dal fatto che dalle parole di Sam si evince il germe dell'esitazione e del tentennamento. Samwell Tarly, dopo aver visto gli Estranei, arriva ad ipotizzare la possibilità che essi invece non esistano affatto, lasciando perplessi sé stesso, Jon Snow ed il lettore.

Con questo breve intervento ci si è focalizzati non soltanto sulle citazioni intertestuali, ma soprattutto sulle connotazioni tematiche e stilistiche ricorrenti in due autori americani appartenuti a contesti storico-culturali abbastanza diversi. Si è creduto necessario soffermarsi proprio su queste sfaccettature narrative condivise da entrambi per sottolineare che l'elemento stilistico, molto spesso, è imprescindibile da quello tematico. L'allusività utilizzata da Lovecraft è riproposta da Martin consapevolmente perché l'autore di Bayonne, da lettore accanito dell'autore di Providence, ha afferrato uno dei tratti essenziali dell'opera di quest'ultimo. L'insondabilità da parte dell'essere umano non può essere espressa realmente se non con uno stile vago ed allusivo, che impone al lettore la presa di coscienza della propria ignoranza verso ciò che è sconosciuto, inspiegabile o cosmicamente inafferrabile.

## Bibliografia

- Brunamonti F. (2014): *George R.R. Martin a Wired: "Non è facile uccidere un personaggio"*. <<https://www.wired.it/play/cultura/2014/07/29/george-r-r-martin-uccidere-personaggio>> [consultato il 25/11/2017].
- Hansen M. (2017): *All Men Must Serve. Religious Conversion in "A Song of Ice and Fire"*. Bergen, Master's Thesis.
- Kneale J. (2016): "Ghoulis Dialogues: H.P. Lovecraft's Weird Geographies". In: *The Age of Lovecraft*. Eds. C.H. Sederholm, J.A. Weinstock. Minnesota, Sederholm – Weinstock.
- Marynowska A. (2014): "The Cities and Aliens in George R.R. Martin's «A Song of Ice and Fire»". *Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy*, nr 24: *The Other/Alien/Stranger*, pp. 29–39.
- Martin G.R.R. (2011a): *I Guerrieri del Ghiaccio*. Milano, Mondadori.
- Martin G.R.R. (2011b): *George R.R. Martin parla di J.R.R. Tolkien*. <<http://www.jrrtolkien.it/2011/11/11/george-r-r-martin-parla-di-j-r-r-tolkien/>> [consultato il 25/11/2017].
- Martin G.R.R., Garcia M., Antonssen L. (2014): *Il Mondo del Ghiaccio e del Fuoco*. Milano, Mondadori.

ERIC AURIACOMBE

Psychiatre des Hôpitaux, Pédopsychiatre, Psychanalyste,  
Docteur en Psychopathologie fondamentale et Psychanalyse  
(Université Paris VII Diderot)

## Le surnaturel dans le *Jeu des Trônes* : À propos de Jon Snow\*

ABSTRACT: At first glance, George R.R. Martin's *Game of Thrones* is not supernatural. Suddenly, surprising and unpredictable events occur which also take the readers / spectators by surprise: the dragon eggs hatch, the Gods seem to act, the dead revive and they attack the living. I propose to note that events of fantastic appearance erupt in the reality of the series to reveal strangeness, as well as to discover a wonderful universe at the origin of History. Jon Snow believes that he defends the Wall, but he must first fight the undead, kill his paternal substitute, make friends with different forms of life (giants), die and resurrect, discovering the existence of the White Walkers and their universe: *A Song of Ice and Fire*.

KEY WORDS: Game of Thrones, Jon Snow, supernatural, fantastic, fear, depression, early mourning

### Introduction

Comment qualifier l'œuvre de George R.R. Martin dans ce qui fait son succès international et transgénérationnel? Au-delà du caractère épique de ce récit, il apparaît possible d'en décrire une dynamique, voire un processus fondateur qui l'installe dans une perspective surnaturelle.

---

\* Avertissement : Attention, cette contribution fait état des événements concernant la série "Game of Thrones" parus en France à la date de sa rédaction (novembre 2017).

Martin a commencé à écrire ses romans en 1996. La série filmée a été présentée sur nos écrans en 2011 alors que l'écriture des livres n'est pas encore achevée. Pour le lecteur qui découvre les films, comme pour l'amateur de séries télévisuelles qui décide de lire les livres, il existe un décalage notable qui s'installe non seulement du fait des délais de parutions ou de sorties sur les écrans, mais aussi parce que les récits présentés évoluent, diffèrent et paraissent s'influencer réciproquement. Notre étude porte sur les livres parus : tome 5 de l'intégrale, ainsi que sur la série jusqu'à la saison 7. Il s'agira de montrer à travers le destin romanesque du personnage Jon Snow et au-delà du combat politique et guerrier, de quelle manière le surnaturel s'invite dans la série jusqu'à en devenir l'« en jeu » principal et déterminant.

## Le jeu du pouvoir

Au premier abord, la série "Game of Thrones" de George R.R. Martin n'a rien de surnaturelle. Elle met en scène un univers médiéval. Le trône de fer, le féodalisme, les rapports de vassalité et de suzeraineté, les combats épiques à l'épée, les mariages arrangés entre clans, occupent le devant de la scène. Le thème manifeste, dont la série tire son nom, demeure celui de la prise du pouvoir suprême sur le territoire de Westeros.

Certains des personnages principaux (appelés *personnages POV*, acronyme de Point Of View) expriment leur point de vue sur ce qu'ils vivent. Progressivement, leurs témoignages s'entrecroisent et ils concourent à la découverte des intrigues, des aventures et des conflits en lien avec la possession du pouvoir. Il reste remarquable de constater que les héros souvent appréciés des lecteurs meurent et disparaissent ce qui contribue à induire une impression d'insécurité.

Le jeu apparaît politique, mais aussi sentimental, éducatif, psychologique. Politique, d'abord, car il concerne l'exercice et la prise du pouvoir autour de ce trône de fer tant convoité dont la possession permet non seulement au roi d'avoir autorité sur les sept royaumes, mais encore d'installer sa famille dans la généalogie d'un pouvoir dynastique héréditaire. Sentimental, ensuite, car les relations d'amour entre les personnages interpellent le lecteur qui s'y intéresse parfois avec passion.

Psychologique, enfin, car les individus sont présentés dans toute leur complexité et leur évolution dans le temps en fonction de leur situation et de leur choix est décrite avec précision.

## Un monde insécurisant

Le roman, comme le film, débute par une curieuse scène à la fois violente et énigmatique que Martin intitule *Le prélude*. Deux patrouilleurs de La Garde de Nuit ont été attaqués et tués, démembrés par des créatures monstrueuses, qui ne paraissent pas ou plus humaines. Le lecteur reste sur une impression d'effroi vite recouverte et masquée par le chapitre suivant : l'arrivée du roi Robert Barathéon, chez Eddard Stark, surnommé Ned, à Winterfell. Quand Ned accepte d'aller à Port Réal pour assurer la fonction de Main du roi, il décide d'enquêter sur la mort suspecte de son prédécesseur. Dès le décès du roi Robert, il est exécuté par décapitation.

Les lecteurs/spectateurs découvrent ainsi au début de la série un héros positif et rassurant, Ned Stark. Il s'agit d'un personnage rigoureux dans son style d'autorité et il symbolise le sentiment de justice en lien avec une éthique affirmée. Pourtant, il détient un secret, celui de la conception de Jon Snow qu'il présente comme son fils, et dont il semble être le seul à connaître la mère. La mort du héros Ned va surprendre aussi bien le lecteur que le spectateur. Les interrogations ne manquent pas. Pourquoi Martin fait-il disparaître ce personnage ?

Le résultat de cette mise à mort consiste à ouvrir d'abord les possibilités du scénario vers d'autres perspectives. Elle autorise le déploiement de l'énigme. Alors que l'histoire semblait déjà écrite, une ouverture vers d'autres évolutions impose au lecteur/spectateur une reprise des processus de pensée, de théorisation, de mise en roman, dans une forme de temporalisation.

Le deuil du héros idéal semble reproduire une dynamique régressive déjà éprouvée par le bébé lorsqu'il doit traduire les messages énigmatiques de ses parents. En effet, quel est le sens des discours tenus autour du berceau par des adultes agités par leur passion, à destination d'un enfant innocent qui ne peut pas les comprendre ? (Laplanche 1987). Il

ne peut que chercher à les traduire. L'énigmaticité reste alors le moteur d'un processus de pensée. La série se nourrit de ce ressort. Il importe d'attiser non seulement la curiosité du lecteur mais encore de stimuler son attente et sa créativité.

Quand la thématique du livre et les événements imaginés par le lecteur se heurtent, il survient un conflit, qui reproduit les situations en lien avec les théories infantiles. Martin reproduit ce schéma à plusieurs reprises dans une forme de compulsion de répétition. La mort du héros constitue un thème particulièrement anxiogène pour les lecteurs. Leur réaction a été aussi très vive lorsque différents personnages sont décédés. Certains ont été troublés voire choqués par ces disparitions.

À ce titre, la scène des noces pourpres constitue de nouveau un tournant sanguinaire dans ce jeu des trônes. Le jeune Robb Stark, fils de Ned, bien placé pour vaincre les Lannister, est massacré avec sa suite. Les réactions des spectateurs ont été intenses. Le décès du héros devient un traumatisme. Il prend le lecteur/spectateur par surprise, dans l'impréparation de ce qui va advenir. Son impact apparaît plus sensible dans la série télévisuelle car le spectateur n'a pas vraiment la possibilité de différer cette découverte.

Le lecteur/spectateur subit alors l'installation d'une névrose post-traumatique avec toutes ses conséquences : en particulier l'insécurité et l'anxiété. Il redoute la répétition de cette scène qui se réactivera ensuite dans l'après coup à l'occasion d'un événement présentant une forme de lien avec le premier. Ainsi, son insécurisation par un auteur qui convoque sciemment le choc traumatique prépare à l'attente fébrile de la suite de l'histoire, et à l'irruption du fantastique.

## La place du surnaturel

Les chansons, les contes, les légendes et les mythes transmettent non seulement les structures organisationnelles des sociétés humaines mais également leur fragilité et leur vulnérabilité dans un univers qui peut finalement se révéler surnaturel. « Les vieilles histoires sont comme de vieux amis. [...] Il faut leur rendre visite de temps à autre » (Martin 2002 : 72). Les historiens de Westeros font état de l'existence d'animaux

exceptionnels, de dragons, ayant pu intervenir dans le passé ainsi que de peuples étranges, non humains, qui ont motivés la construction d'un Mur au Nord du monde.

Soudainement, des événements surprenants et imprévisibles surviennent qui prennent aussi les lecteurs/spectateurs par surprise : les œufs de dragons éclosent, les Dieux semblent poser des actes, les morts revivent et ils s'en prennent aux vivants. Ces événements fantastiques ont valeur traumatique pour certains personnages qui n'y comprennent rien car ils n'ont pas les clés de leurs manifestations. Ils interprètent leurs informations à leur manière propre, ce qui contribue à induire des interprétations erronées chez le lecteur.

Les contes, les légendes et les mythes peuvent-ils dire la vérité ? Dans la série "Game of Thrones", ils proclament l'existence latente d'un monde merveilleux sous-jacent dans lequel vivent des éléments de feu, les dragons, que les membres de la maison Targaryen peuvent chevaucher comme des chevaux, et des êtres de glace, les Marcheurs Blancs, qui paraissent vouloir détruire l'humanité.

Tzvetan Todorov (1970 : 29) soutient qu' un événement inexplicable se produit dans un monde qui est bien le nôtre :

[...] ou bien il s'agit d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

Pour ma part (Auriacombe 2007 : 78), j'appelle travail du conte :

[...] les propositions fantasmagiques ou de configuration psychologique décrites par le conteur et régression du conte les réactualisations des étapes antérieures du développement affectif qu'il opère chez le lecteur. Le conte devient une offre de régression, non culpabilisante ou honteuse. Il fonctionne comme un rêve éveillé avec lequel le lecteur/spectateur peut jouer en instaurant une néo-réalité

plus conforme à ses désirs et à ses souhaits inconscients. Comme un délire, mais sans la conviction ou la croyance, le conte déploie du « même pas vrai » avec lequel il reste possible de jouer à croire.

Nous proposons de constater que des événements d'allure fantastique font irruption dans la réalité de la série pour dévoiler l'étrangeté et l'étrangèreté ainsi que pour découvrir un univers merveilleux à l'origine de l'Histoire, avec notamment l'énigme de la coexistence des premiers hommes et des enfants de la forêt ainsi que celle de la construction du Mur pour se protéger des Autres, de l'altérité. Au delà des implications personnelles des personnages et des enjeux de pouvoir immédiat, planent la menace mythique du réveil des dragons mais aussi des Autres au-delà du Mur quand l'hiver arrive : "Winter is coming", répète-t-on continuellement.

### Le destin de Jon Snow : Le secret des origines

Curieux personnage que celui de Jon Snow. Il apparaît dès le début du récit. Encore adolescent, il a quatorze ans au début de la saga (et il a dix-sept ans dans l'adaptation télévisée). Il n'a pas vraiment de nom. Désigné comme le fils bâtard de Ned Stark, il demeure rejeté par sa « belle-mère » parce qu'il incarne du fait de sa présence le témoignage d'une infidélité de son mari. Il s'agit en fait d'un enfant orphelin, endeuillé précoce de ses deux parents qu'il a perdu à la naissance dans des circonstances dramatiques. Sa mère, Lyanna Stark, meurt des suites de son accouchement et son père, Rhaegar Targaryen, est tué par Robert Barathéon. Même si la suppléance paternelle et fraternelle reste souvent de qualité, il en demeure profondément affecté car le secret total sur ses origines pèse de tout son poids sur son développement psychologique. Lyanna Stark demande en effet à son frère avant de mourir de dire qu'il est son fils afin de le protéger de la colère du roi Robert, à qui elle était promise et dont elle a trahi la confiance en épousant Rhaegar.

Sa naissance fait énigme non seulement pour lui-même car il pense être un bâtard (il « ne sait rien » sur ses origines), mais encore pour le lecteur qui suit avec inquiétude et méfiance ses (mes)aventures.

La désespérance apparente de Jon semble directement liée à cette bâtardise et au mystère de sa naissance.

Issus du stupre et du mensonge, au dire des bonnes gens, les bâtards n'étaient naturellement que fourbe et luxure. Jon s'étaient juré, jadis, de démentir cette assertion, de prouver à son seigneur père qu'il était capable, en fait de bravoure et de loyauté, de se montrer son digne fils aussi bien que Robb. Le fiasco total. Robb était devenu un roi héroïque. Alors que lui-même, à supposer que l'on se souvint seulement de lui, passerait pour un tourne-casaque, un parjure et un assassin.

Martin 2013a : 1030

Cette thématique de la bâtardise et de la naissance illégitime, du fait qu'il n'aurait pas dû être là, naître et exister, anime avec force les pensées et les actes de Jon qui d'une part, veut se dépasser et prouver qu'il peut racheter la dette héritée de son « père », mais encore qui reste dans l'impossibilité de répondre à cette question véritablement ontologique : qui suis-je ? Pourquoi suis-je là ? Le rêve de Jon se rapporte à sa filiation. Il implore l'aide d'un père qui ne lui répond pas : « Je l'interrogerai sur ma mère, résolut-il. Maintenant que je suis un homme, il n'est que temps d'apprendre la vérité. Fût-elle une pute, je m'en contrefiche, je veux savoir » (Martin 2012 : 232).

Il demeure à l'écart de ses demi-frères et sœurs. Même son loup-garou albinos est couleur de neige. Il l'appelle fantôme comme pour indiquer que la revenance reste déterminante dans les orientations de sa vie.

Jon persiste à se rendre invisible. Les enfants endeuillés précoces ont souvent vécu de manière traumatique la rupture irréversible des relations parentales, notamment maternelle (Auriacombe 2001). Une forme de dépression anaclitique (Spitz 1968) comparable à un hospitalisme peut s'observer si les soins maternels demeurent inaffectifs. Pas de pleurs, pas de cris, marasme, tristesse. Surtout le fonctionnement en négatif devient prévalent avec déni, clivage, tendance au silence de la pensée, à l'inexistence, à l'invisibilité. « Tu ne sais rien, Jon Snow ».

André Green (1983 : 39) a présenté la notion de narcissisme négatif qui s'oriente « vers l'inexistence, l'anesthésie, le vide, le blanc (de l'anglais *blank*, qui se traduit par la catégorie du neutre), que ce blanc inves-

tisse l'affect (l'indifférence), la représentation (l'hallucination négative), la pensée (psychose blanche) ».

Confronté à cette impensable dépression blanche, attiré par le vide dépressif, il ne reste pas d'autre choix à Jon que de « prendre le noir » dans la Garde de Nuit (pour lutter contre les Marcheurs Blancs) !

En somme, c'est une espèce de puits sans fond, songea-t-il, la mort, et, la besogne d'aujourd'hui finie, le noir engloutira pour jamais mon nom.

Martin 2004 : 246

Sa situation s'apparente à celle d'un trou noir, qui aspire toute forme de pensées positives et optimistes. Quand le « roi » Stannis Baratheon lui propose pourtant de devenir le Seigneur de Winterfell alors qu'il n'est qu'un bâtard, il se demande pourquoï ce mot le surprend : « Pourquoi suis-je si fort en colère ? se demanda-t-il, mais c'était une question stupide. Je pourrais être l'héritier de mon père ».

Dans son désarroi, Jon se pose la question en terme de désir. « Ygrid me voulait sauvageon. Stannis me veut sire de Winterfell. Mais moi, moi, qu'est-ce que je veux ? [...] Jon se sentit pris d'un tel vertige que la violence des rafales lui fit presque craindre d'être emporté dans le vide » (Martin 2013a : 111). La proposition de Stannis est vertigineuse car il s'agit d'annuler la bâtardise. Mais, Jon renonce à succéder à son père et il accepte d'être élu Lord Commandant de la Garde de Nuit. Il affirme son choix propre : « Le Mur était sien, la nuit était noire, et il allait devoir affronter un roi » (Martin 2013a : 117). Jon assume alors les conséquences de son serment. À côté de l'engagement altruiste et héroïque que constitue cet enrôlement dans un ordre militaire chargé de monter la garde sur le Mur, il fait aussi vœux de chasteté, de célibat et, en conséquence de ne pas avoir d'héritier.

La nuit se regroupe, et voici que débute ma garde. Jusqu'à ma mort, je la monterai. Je ne prendrai femme, ne tiendrai terres, n'engendrerai. [...] Je suis l'épée dans les ténèbres. Je suis le veilleur au rempart. Je suis le feu qui flambe contre le froid, la lumière qui rallume l'aube, le cor qui secoue les dormeurs, le bouclier protecteur des royaumes humains.

Martin 2012 : 931

Dans cet état, Jon montrera que, malgré ses doutes, il pourra faire des choix et assumer leurs importantes conséquences. La mémoire de son père et son héritage demeurera à la fois sa boussole et ce qui oriente ses décisions. « Je sais que je vais mourir, songea-t-il. Je sais au moins ça, toujours » (Martin 2004 : 253).

## Quelle réalité ? Du fantastique au merveilleux !

À quoi servent les Murs ? À contenir ce qui apparaît comme sauvage, non domestiqué et différent dans des formes d'altérité qui imposent une défense et une séparation radicale. Il s'agit d'une étrangeté qu'il convient non pas de refouler, mais de dénier ou de scotomiser. Jon Snow croit défendre le Mur mais il doit d'abord lutter contre des morts-vivants, tuer son ami, se lier d'amitié avec des formes de vie différente (des géants), mourir et ressusciter, se heurter aux ennemis de sa famille, découvrir l'existence des Marcheurs Blancs et l'univers des dragons : une chanson des Glace et de Feu (A Song of Ice and Fire).

La rencontre semble d'abord fantastique (les morts-vivants), puis de l'autre côté du Mur, elle frôle l'étrange (les Sauvageons) et l'étrangeté (la femme) pour ensuite s'installer dans le sombre merveilleux du combat (de la chanson) entre les dragons et les Marcheurs blancs sous le regard des peuples non humains. Pour Jon Snow, il existe ainsi trois rencontres de registre fantastique qui vont être cruciales et qui viennent de l'autre côté du Mur. Elles constituent les témoins d'un passé révolu.

## Les Morts-vivants

Les corps de deux patrouilleurs morts sont découverts de l'autre côté du Mur. Ils paraissent tout d'abord étranges, car ils ne se décomposent pas. Jon se remémore les contes de vieille Nan.

Des ténèbres, à cheval, surgirent alors les Autres. Ils étaient froids, ils étaient morts, ils exébraient le fer, le feu, le contact du soleil et toutes les créatures vivantes à sang chaud.

Jon découvre un garde assassiné à sa porte : « Impossible. Impossible à la tour de la commanderie. Gardée nuit et jour. Impossible. C'est un cauchemar. Je suis en train de faire un cauchemar » (Martin 2002 : 238). La surprenante rencontre se poursuit alors dans l'effroi le plus total :

Alors, il discerna la chose, ombre au sein des ombres, qui se glissait vers la porte de la cellule où couchait Mormont, la chose, une forme humaine vêtue de noir, manteau noir et capuchon noir..., mais dont les yeux, sous le capuchon, brûlaient d'un feu glacé, bleu, si bleu !

Martin 2002 : 238

Il s'agit de personnages connus et familiers, décédés, qui revivent sous la forme de créatures, de choses étranges, à peine humaines, déterminées à tuer, mordre, éviscérer les humains. Jon n'a pas le temps de penser ses actes. Il n'a « pas le loisir d'une quelconque peur » (2002 : 239). Il frappe la créature et il réalise qu'il s'agit d'un cadavre, encore en mouvement, même lorsqu'il paraît découpé en morceau.

La seule solution reste de le brûler avec le feu de la lampe, au risque de se brûler lui-même : « Sur le moment, rien, la douleur, – royale... – n'était survenue qu'après » (2002 : 342). Qu'il ne ressente pas la brûlure du feu au moment où elle se produit peut apparaître comme un indice de ses origines Targaryennes... « royale » ! Les jours qui suivent le combat, la scène traumatique se réactive. Jon en garde des douleurs, des cicatrices à la main, mais surtout il ne peut que faire des cauchemars d'un mort-vivant ressemblant à son père adoptif (Ned Stark). Ces Spectres sont des cadavres réanimés par les Autres pour constituer leur armée. Leurs yeux deviennent bleus. Ils apparaissent quasi-indestructibles. Ils sont très sensibles au feu et la combustion des cadavres semble empêcher les morts d'être réanimés.

Plus tard, Jon repensera aux propos de Mance Rayder : « Lorsque les morts marchent, il n'est épées, ni pieux ni murs qui vaillent. On ne peut combattre les morts, Jon Snow » (Martin 2004 : 50).

## Les Sauvageons

Mance Rayder a réussi à fédérer des peuples que tout oppose sous l'appellation de Sauvageons ou de peuple libre. Il devient le Roi d'au-delà du Mur, dont le destin fascine Jon qui découvre des peuples étranges et différents de lui. Qui a-t-il de l'autre côté du Mur ?

Des mammoths, des géants avec notamment le roi des géants : La fureur de la sauvagerie. Sous les arbres se massaient tous les sauvages du monde : razzieurs et géants, zomans, mutants et montagnards, marins d'eau salée, cannibales des fleuves gelés, troglodytes aux visages teints, voitures à chiens de la grève glacée, Pieds cornés...

Martin 2004 : 56

Jon intègre l'armée des Sauvageons. Il semble impressionné par les géants et leur mammoths, mais aussi par les peuples non humains qui cherchent à fuir les Autres dans leur mouvement vers le Sud. Jon se trouve alors continuellement coupable de défendre le Mur contre les sauvages. Ils représentent les forces du passé et de la barbarie et il faut protéger de leurs incursions la « civilisation ». Jon reste prisonnier du dilemme de rester fidèle à ses vœux ou bien de prendre le parti de ce peuple libre dont il constate le sens éthique. Sa culpabilité paraît renforcée par le choc traumatique de la rencontre avec les morts qui revivent. Peut-on les tuer deux fois ? Le Mur peut être envisagé comme métaphore d'un refoulement de ce qui insiste à faire retour. L'espace des désirs infantiles refoulés, des sentiments monstrueux qui agitent le jeune enfant. Plus tard, Jon prendra conscience de l'inferral danger que représente les Autres.

## L'amour d'une femme

Jon rencontre une femme sauvageonne aux cheveux rouges, Ygrid, qui se propose de l'initier à la vie par delà le Mur tant au niveau de la chasse, de la pêche et même du sexe. Plus tard, Ygrid dont l'attirance (réciproque) pour Jon devient de plus en plus flagrante l'attire dans une

grotte. Elle se dévêt alors entièrement et met Jon au défi de rompre avec elle ses vœux de Frère Juré. Jon se laisse séduire et ils font l'amour. Il est clair que de forts liens affectifs les unissent. Ygrid déclare à Jon qu'elle voudrait que ce moment ne finisse pas et qu'ils restent ensemble à jamais dans cette grotte.

Jon, qui n'a pas eu de mère, découvre l'amour d'une femme. Au delà de cette expérience, il éprouve la tentation de la vie, contre la présence envahissante de la mort dans son existence. Il fuit pourtant l'amour d'Ygrid qui meurt dans ses bras après l'avoir blessé. Quand il pense à la mort de sa compagne, il se dit qu'«une lumière a disparu de quelque part» (Martin 2004 : 47).

Au total, Jon Snow, à partir de ce vide dépressif, fait les rencontres initiatiques de la mort, de la différence et de l'autre sexe avec sa jouissance. Il devient apte à décider que la priorité de ses actes doit concerner la survie de l'espèce dans une forme d'altruisme, de vulnérabilité et de responsabilité pour l'autre (Levinas 1982). Il pourra peut-être alors assumer son destin d'héritier du trône de fer et de chevaucheur de dragons.

## L'univers merveilleux

Le Mur protège le royaume [...] Vous savez quel ennemi nous affrontons. Vous savez ce qui descend sur nous. Des spectres et des marcheurs blancs, des créatures mortes aux yeux bleus et aux mains noires. [...] Ils tuent et renvoient ensuite vos morts contre vous.

Martin 2013c : 417

Quand Mance annonce à Jon que les Sauvageons cherchent uniquement à se mettre en sécurité par rapport aux Autres, il indique à Jon que les contes de Vieille Nan disent la vérité sur cet univers dangereux.

Jon apparaît pourtant comme l'homme qui «ne sait rien du tout», ce que lui dit et lui répète son amante, Ygrid. Il ne sait rien sur rien. Pourtant il devient (malgré lui) le Commandant de la Garde et il laisse entrer les Sauvageons au Sud du Mur. Il respecte les différences, mais ensuite, des hommes de la Garde l'assassinent car ils refusent ses choix. Il devient lui aussi un héros qui meurt.

Pourtant, il ressuscite et il revient à la vie à l'aide de Mélisandre. Le combat de Jon se porte alors résolument contre les Autres, aussi appelés les Marcheurs Blancs et leur armée de morts-vivants. Il découvre leur agressivité et les possibilités de les tuer avec des épées spéciales. Les vrais héros de ce jeu semblent être au final ces Marcheurs Blancs ! Ils constituent une armée contre la vie. Ils auraient été fabriqués par le peuple des forêts pour se protéger de l'invasion des premiers hommes, mais ils ont échappé à leur contrôle.

Jon s'est donc construit psychologiquement dans le silence de l'être. Le Mur (du Secret) lui appartient ! Ce Mur protège le psychisme humain de l'univers merveilleux qui l'entoure sans qu'il le sache. Dans la dynamique de cette série, l'irruption du fantastique révèle et dévoile le Merveilleux. Comme les Enfants de la forêt ou le Peuple des Marais, le Merveilleux avance et souhaite rester caché, latent, crypté. Pourtant, il se révèle tout à fait réel. Il détient la clé de l'énigme, qui échappe de prime abord, à la sagacité du lecteur/spectateur.

Les Marcheurs Blancs et les Enfants de la forêt ne sont pas des personnages mythiques : les morts peuvent revivre, les dragons se laissent chevaucher, l'hiver s'incarne dans des créatures radicalement Autres.

## Conclusion

L'avenir de Jon, faux bâtard de Ned Stark, mais vrai endeuillé précoce de ses deux parents, dans le secret de son drame, et mal-aimé ensuite, reste obturé par son ignorance. À son insu, il suit une forme de parcours initiatique. Il doit renoncer au monde. Il tombe amoureux. Il devient commandant de la garde. Il meurt et il ressuscite pour assumer un nouveau destin : celui de l'héritier des Stark par sa mère et de chevaucher de dragons du côté de son père.

Martin accompagne les lecteurs/spectateurs dans cet imaginaire surnaturel. Il les prépare à la mort des héros pour mieux les prévenir des deuils romanesques à venir et il choisit, au final, de les confronter aux problèmes cruciaux du combat de la glace et du feu, de la mort et de la vie quand l'hiver de la vieillesse et de la mort approche.

## Bibliographie

- Abraham N., Torok M. (1987) : *L'Écorce et le Noyau*. Paris, Flammarion.
- Aulagnier P. (1981) : *La violence de l'interprétation*. Paris, PUF.
- Auriacombe E. (2001) : *Les deuils infantiles*. Paris, L'Harmattan.
- Auriacombe E. (2005) : *Harry Potter, l'enfant héros*. Paris, PUF.
- Auriacombe E. (2007) : « Les contes et la psychanalyse ». In : *Harry Potter, ange ou démon ?* Dir. I. Smadja, P. Bruno. Paris, PUF.
- Dumezil G. (1995) : *Mythe et Épopée I, II, III*. Paris, Gallimard.
- Ferenczi S. (1982) : « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant. Le langage de la tendresse et de la passion ». In : Idem : *Œuvres complètes*. Vol. 4 : *Psychanalyse*. Paris, Payot.
- Green A. (1983) : *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Laplanche J. (1987) : *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Paris, PUF.
- Levinas E. (1982) : *Ethique et infini*. Paris, Fayard.
- Martin G.R.R. (2002) : *Le trône de fer*. T. 7. Trad. J. Sola. Paris, éd. Pygmalion.
- Martin G.R.R. (2004) : *Le trône de fer*. T. 9. Trad. J. Sola. Paris, éd. Pygmalion.
- Martin G.R.R. (2010) : *Le trône de fer*. L'intégrale 1. Trad. J. Sola. Paris, Flammarion.
- Martin G.R.R. (2012) : *Le trône de fer*. L'intégrale 2. Trad. J. Sola. Paris, Flammarion.
- Martin G.R.R. (2013a) : *Le trône de fer*. L'intégrale 3. Trad. J. Sola. Paris, Flammarion.
- Martin G.R.R. (2013b) : *Le trône de fer*. L'intégrale 4. Trad. J. Sola. Paris, Flammarion.
- Martin G.R.R. (2013c) : *Le trône de fer*. T. 13. Trad. P. Marcel. Paris, éd. J'ai Lu.
- Martin G.R.R. (2014) : *Le trône de fer*. L'intégrale 5. Trad. J. Sola. Paris, Flammarion.
- Spitz R. (1968) : *De la naissance à la parole, la première année de la vie*. Paris, PUF.
- Todorov T. (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.

EWA DRAB

University of Silesia in Katowice

## The Fantastic Variations of Neil Gaiman's *American Gods*

**ABSTRACT:** With the characteristics typical of postmodernist fiction, the novels written by Neil Gaiman, a British author of the imaginary, represent a contemporary perception of the imaginative literatures, regarded through the prism of hybridization. In consequence, in Gaiman's work, different poetics and conventions, such as the fantastic and the marvelous, are combined to reveal various depictions of the supernatural. As a result, in order to examine the author's style, it is necessary to ponder on the influence of the postmodernist on the choice of the genre. Furthermore, the analysis of the most important manifestations of the supernatural in Gaiman's astounding novel *American Gods* (2001) should be preceded by a short introduction to the understanding of the terms "the fantastic" and "the marvelous."

**KEY WORDS:** Neil Gaiman, *American Gods*, the fantastic, the marvelous, the supernatural, fantasy, postmodernism

Since an attempt to define or classify imaginative literatures, with numerous ramifications and categories within the implicated genres as well as the multiplicity of threads, perspectives, and references, remains a cumbersome task to complete, it should also be arduous to describe and examine the works of an author whose originality and tendency to combine, hybridize, and blur prevents any unequivocal categorization of his literary creation. And indeed, Neil Gaiman's prose has never been unambiguously labeled as the uncanny or the supernatural, which earned him various titles, one of them being the representative of dark or urban fantasy, who remains, however, incomparable to other authors,

such as Brandon Sanderson or George R.R. Martin. Gaiman has been juggling different poetics and genre tropes in the service of the story, thus acknowledging the vastness of the imaginative literatures and the closeness of each neighboring genre. In the context of the narrative structure, the fluctuation of styles and conventions, as well as the blurring of the boundaries, settle themselves in the writer's body of work as one of the major themes to be investigated. Furthermore, the specifics of Gaiman's prose in the aspect of blending various poetics, such as fantasy, horror, or fairy tale, and transcending their limits, position his writings in the area of postmodernist fiction, where literature should become a vehicle for the embracement of the recognized means and the search for new perspectives. As a result, the plenitude of the author's approaches towards the imaginative and contemporary literature in general provokes questions about the ways of employing the optics of the fantastic and the marvelous in Gaiman's prose as well as the related interplay of kindred genres.

The intricacies of the writer's body of work could be identified as a resonance of the stylistics of postmodernist fiction. Linda Hutcheon (1988) attempted to pinpoint the characteristics of this particular current in literature, art, and philosophy by indicating the direction which postmodernist novel had taken and succeeded in determining its general traits, that is, plurality, modification, or processing of traditional conventions and an ironic dialogue with the past. In the given context, one of the most important characteristics in the effort of outlining postmodernist elements in Gaiman's fiction will be the fluidity of boundaries between genres and styles with the absence of "unproblematic merging" (Hutcheon 1988: 9). Additionally, if one adopts Hutcheon's perspective, it is immediately visible that Gaiman's work is diverse and multifaceted at the level of various media and forms chosen as a vehicle for his narratives, for example, comic books, represented by the celebrated Sandman series (1989–1996), TV series screenplays, as in later novelized *Neverwhere* (1996), or numerous novels and short stories. The postmodernist quality of Gaiman's literary creation evinces itself in the author's penchant for revisiting the literary, cultural, and mythological themes, as in *Coraline* (2003), where the classical fairy tale motifs are modified to resemble a dark grotesque fantasy story, or in *American Gods* (2001), an

original reinterpretation of the melting pot of beliefs created unwittingly by the immigrants arriving in the USA. Moreover, the writer's latest book, *Norse Mythology* (2017), constitutes an example of the retelling of Scandinavian legends, from which Gaiman has drawn more than once. From postmodernism also stem Gaiman's readiness to allude to other authors, such as Rudyard Kipling in *The Graveyard Book* (2008), and his propensity to oscillate between what is real and what is imaginary. By departing from the traditional understanding of time and space in history and simultaneously deriving from the past, he imbues his prose with paradoxes and subjectivity. Nevertheless, the crucial postmodernist trait for the description of Gaiman's work is multiplicity of conventions and genres, reviewed and reformed to fit the context of the stylistics plethora. As a result, in Gaiman's prose, the fantastic entwines with the marvelous whereas the supernatural interlaces with dark or urban fantasy. The eerie atmosphere of the writer's narratives confuses those who would attempt to embrace the astonishing variability of his prose.

In order to ponder on the nature of Gaiman's literature of unpredictability and the manner in which the author finds the balance between the styles and genres, it is essential to locate his work within the framework of the classification of imaginative literatures. In other words, the understanding of the amalgamation of different shades of the related conventions requires a closer inspection of the prevailing poetics, with the focus on Gaiman's approach towards them. In the explanation of the essence of the fantastic, the research conducted by Tzvetan Todorov (1970) – a specialist in the field, who alludes to the remarks made by other theoreticians, for example, Louis Vax or Roger Caillois – concentrates on the intrusion of the inexplicable, the mysterious, and the impossible. However, in Todorov's optics (1970: 37–38), the core characteristic of the fantastic remains preeminently the hesitation of the reader and the protagonist, resulting from the inability to decide whether the unfolding events could be interpreted as real, even if unusual or bizarre, or as supernatural and magical, which disqualifies an allegorical reading of the text. To anchor the narrative in a very precise location in the landscape of imaginative literatures, in the area between neighboring genres, is also typical of Gaiman's texts, notwithstanding different reasons for such an attitude towards literature. Todorov stresses the fact

that the fantastic is produced exclusively in the indicated space because any shifts or modifications would imply the gravitating of the narrative towards another genre, such as the marvelous or the weird, whereas Gaiman's focus on the particular poetics seems temporary and transitory, which allows him to maintain the state of hesitation in readers who may not be capable of concluding which category Gaiman's prose should be assigned to.

Nonetheless, as a minor shift from the area indicated in Todorov's classification towards a slightly different perspective involves a trespass into other territories, Gaiman's change of tone would equally introduce a taste of a different convention, for example, the marvelous or urban fantasy. Following Todorov's (1970: 46) remarks, the marvelous should be perceived as the state in the narrative where the condition of hesitation disappears in favor of the imaginary and, hence, as the emphasis on the suspension of the known natural laws yielding to new mechanisms which appear as an indispensable addition to the literary universe if the protagonists wish to explain the bewildering circumstances in which they found themselves entangled. Provided that the story tips the balance in the other direction, it proves to be explicable in accordance with the approved understanding of reality and should be viewed as an example of the weird (Todorov 1970: 46). The notion of the supernatural explained or the supernatural accepted, which clearly roots the concept of the fantastic in the territory of indecision, is not unfamiliar to Gaiman, except that the writer moves between the conventions effortlessly in the framework of one novel or is unfaithful to one poetics in his different narratives – regarded separately or, to the contrary, as one Frankenstein-like creature of fluid boundaries. The use of the fantastic and the marvelous should be visible in the analysis of a concrete novel, namely *American Gods* (2001), a literary spectacle that mingles the fantastic with urban fantasy and the weird by delineating a path of transition between the styles.

The action of the author's magnum opus, *American Gods*, takes place in the contemporary western setting and revolves around the American national identity, erected upon the diversified cultural narratives from different corners of the world, incorporated into the pluralistic society of the USA by the incoming waves of immigrants. The ordinary is, however, disturbed by the manifestation of mythologies and beliefs embodied by

gods originating from various cultures. The protagonist, Shadow, leaves prison only to learn that his adulterous wife died in a car accident, along with her husband's best friend and employer. Shadow, feeling betrayed and confused, lacks purpose in life after the terrible loss he must suffer, which is used as an opportunity by Mr. Wednesday, a mysterious man who accosts the protagonist in order to persuade him into accepting the job of the eccentric's bodyguard. At the beginning, the story positions itself in the area of a realistic depiction of the character's stay in prison, where probability is never undermined. Shadow's predictions of misfortunes looming on the horizon of the near future introduce a certain flair of the weird into the narrative, as does the initial interval in the tale devoted to the description of an encounter with a prostitute, who symbolizes goddess Bilquis devouring her worshipper in the lovemaking act. Nevertheless, the scene could be understood both as the weird, if the reader resolves that the interpretation of the passage should be allegorical and, as a result, that it has not violated any established natural laws, or as the fantastic, if the reader recognizes the presented events as an excerpt importing into the text the elements of hesitation, which bid the reader to doubt whether the unsettling scene of the amorous ritual should be regarded as literal or metaphorical. By taking into consideration the perspective of the involved characters, perhaps the latter ought to be regarded as the more credible interpretation. The author hints at this particular reading by presenting the thoughts of the prostitute's client: "He thinks [...] whether what he sees is some kind of illusion. This is what he sees: he is inside her to the chest" (Gaiman 2001: 30). The unusual encounter definitely displays traits of the impossible, but could also be categorized as the aftermath of the postcoital bliss of the senses, deceived by the surge of lust.

The amount of the fantastic accumulates throughout the novel to the extent of implementing a marvelous discourse in the narrative, where the supernatural is finally acknowledged and approached as new, natural, and evident circumstances to which the protagonist and the majority of the American population were blind. As Katarzyna Gadomska (2002: 12–13) underlines in her comparison of the marvelous, science-fiction, and fantasy, the accepted supernatural is a distinguishing feature of the marvelous, constituting the common environment for the characters

inhabiting a world conditioned by the laws which simply differ from what the reader is familiar with in their experience. Appropriating this particular mindset in the context of *American Gods*, the transition from the fantastic towards the marvelous seems conspicuous, regardless of the author's tendency to mingle miscellaneous poetics and to evade an unambiguous ascription to one or the other imaginative literature. First, the climate of indecision lingers when Shadow crosses paths with his late wife, Laura. However, the unexpected reunion with the deceased happens at night, which encourages the protagonist to perceive the confrontation as a trick the mourning-induced despair has played on his tired mind. On the one hand, Shadow trusts his senses and understands that what he sees cannot be explained with the help of the empirical experience of the world. On the other hand, the feelings of the protagonist, such as love and disappointment, obscure his reasoning, prompting him to believe that Laura's sudden resurrection could be elucidated in a logical manner, which is visible in various passages from the text, for example: "The fluorescent light in the hallway was not kind: beneath it, Laura looked dead, but then, it did that to everyone" (Gaiman 2001: 64). Clearly, the rationalization of emotions finds its reflection in the character's fantastic-like hesitation, his internal tear between the explicable and the extraordinary.

The fantastic continues, even if at the same time the atmosphere of indecision recedes, mainly in order to induce Shadow into the embracement of the mechanisms of the supernatural, which imposed themselves on the character, and to urge him to welcome the revealment of his true identity in the act of self-acceptance. By camouflaging itself as a sophisticated retelling of mythologies in the guise of a contemporary urban fantasy, the novel guides the protagonist through the process of establishing his worldview in a policized attempt to rewrite a *bildungsroman* which "typically follows the growth of a child into a man ready to assume his proper place in society" (Lee 2016: 554). In the case of Shadow, the growth remains psychological and metaphorical, with other works of Gaiman, for example *Coraline*, being exemplifications of an inverted coming-of-age stories (Lee 2016: 553). The protagonist's evolution appears to be both an illustration of the gradual progress in the comprehension of the self and a reflection of the development of the author's

predilection for a particular model of presenting the transformation of the weird into the fantastic and, eventually, into the marvelous, viewed in contemporary texts as the core of what is popularly called fantasy (Gadomska 2002: 21).

The absence of certitude manifests itself in dreams the protagonist regularly experiences. Since Shadow's perception of the milieu in which he functions remains tainted by the ignorance of the company of legendary gods from diverse religions and cultures, the only channel through which he could be reached is dreaming. The acknowledgement of Mr. Wednesday being in truth mighty Odin, the superior deity in the Norse mythology, would emphatically expose the supernatural side of the events. The imposition of the presence of gods, descended from the pantheon of human beliefs and embodied by average people, unmasks the evidently incredible structure of the narrative. A pivotal moment of realization for Shadow, also central to the progressive shift between the fantastic and the marvelous, is the gathering of gods in Odin's attempt to unite them against the new deities of media and technology. Nevertheless, Shadow's senses, accustomed to recognizing only the familiar and to filtering the surrounding information, which naturally aids in rationalizing what may be overwhelming to the reason, remain disoriented. The protagonist's confusion does not facilitate the transition from the state of indecision towards the certainty of the existence of other, marvelous, mechanisms of reality. The meeting with the divinities is the first moment when they are directly revealed both to the protagonist and the reader: "Then the lights went out, and Shadow saw the gods" (Gaiman 2001: 129). However, the man has difficulties in comprehending the astounding ideas attacking his consciousness: "The images that reached his mind made no sense: it was like seeing the world through the multifaceted jeweled eyes of a dragonfly, but each facet saw something completely different, and he was unable to combine the things he was seeing" (Gaiman 2001: 131).

Since the knowledge of the existence of the gods is offered to Shadow but still eludes him, he exposes himself to the divine activity during sleep. The oneiric context for the marvelous encounters permits to maintain the blissful hesitation regarding the probability of the unfolding events, thus opening doors to the fantastic, notwithstanding the di-

rect display of the magical phenomena and creatures absent from the real world. Therefore, the perspectives of the reader and the protagonist diverge, for the former understands the intrusion of fantasy into the life of the latter, who refuses to acknowledge it and denies the possibility of the extraordinary being able to develop in its own right and means. Hence, Shadow experiences the incomprehensible via dreams. For instance, the protagonist makes love to Bastet, the Egyptian goddess of joy and fertility, who normally appears to the hero in the form of a cat. On multiple occasions, he confronts a buffalo-headed man who offers him enigmatic explanations: "A fly settled on the furry forehead. The buffalo man flicked it away. 'Ask.'" Thus, Shadow is prompted to express the confusing doubts depriving him of self-confidence and stability: "Is this true? Are these people really gods? It's all so..." He paused. Then he said, 'impossible'" (Gaiman 2001: 163). Apparently, the dreaming sequences favor the indecision encouraged by the fantastic, which, in consequence, appears to become a shelter to the common sense-challenging phenomena, with the marvelous symbolizing the other that requires confrontation and a more astute examination.

However, regardless of Shadow's sluggishness in accepting new and marvelous laws of nature, the author directs the story towards urban fantasy, a variation of fantasy understood as a reflection of the marvelous, which fits perfectly Gaiman's stance on the fantastic. As Jessica Tiffin (2008: 33) remarks, urban space is a "multivalent ground," where hybridity thrives and where an author of Gaiman's preferences should find a territory for the growth of multilayered and multidimensional concepts of the imaginary. By describing another urban fantasy tale written by Gaiman, *Neverwhere*, Tiffin (2008: 40) alludes to the final realization of the novel's protagonist, Richard, who ultimately grasps the meaning of the other. Through the mythologized USA, the *American Gods* hero's odyssey also ends in the embracement of the marvelous, which allows Shadow to finally discover peace of mind. The marvelous, or the state in which fantasy creates a natural environment for the protagonist, acquires a metaphorical meaning, whereas the crossing between the fantastic and the marvelous parallels the symbolic journey of the novel's hero, an embodiment of the perception of imaginative literatures in Gaiman's work.

## Bibliography

- Gadomska K. (2002): *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gaiman N. (2001): *American Gods*. New York, HarperTorch.
- Hutcheon L. (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.
- Lee D. (2016): "The Politics of Fairyland: Neil Gaiman and the Enchantments of Anti-Bildungsroman." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57(5), pp. 552–564. DOI: 10.1080/00111619.2016.1138444.
- Tiffin J. (2008): "Outside/Inside Fantastic London." *English Academy Review*, 25(2), pp. 32–41. DOI: 10.1080/10131750802348384.
- Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Édition du Seuil.

OLGA GLEBOVA

Jan Długosz University in Częstochowa

## The Supernatural and the Monstrous-Feminine in Susan Hill's *The Woman in Black*

**ABSTRACT:** Susan Hill's novel *The Woman in Black* (1983) is an example of neo-Victorian Gothic, a popular genre which reflects the contemporary fascination with the irrational and the monstrous. In *The Woman in Black* the supernatural horror is represented by the female monster, or the monstrous-feminine, which takes the form of a revengeful spectral woman. Hill's novel reveals the gaps and silences in the stories of Victorian women and uses the monstrous-feminine as a powerful metaphor to portray the situation of "unwed mothers," stigmatized and ostracized in Victorian times. Moreover, the figure of the female monster offers a possibility to explore the psychological implications of a mother's traumatic separation from her child and to highlight the contemporary relevance of the concerns expressed in Hill's novel.

**KEY WORDS:** horror fiction, Neo-Victorian Gothic, the supernatural, ghost story, haunting, the monstrous-feminine, trauma

This chapter focuses on the representation of the supernatural in the horror novel *The Woman in Black* (1983) by the contemporary British author Susan Hill. A prolific writer, Hill has produced works in a variety of genres, which include novels, detective fiction, children's books, and memoirs. However, it is the genre of ghost story that she has particularly excelled in and that allows her to explore the questions of evil, trauma, and human monstrosity in a more effective way.<sup>1</sup> *The Woman in*

---

<sup>1</sup> Susan Hill's ghost stories have recently been collected in two anthologies: *The Woman in Black and Other Ghost Stories* (2015) and *The Travelling Bag and Other Ghost Stories* (2016), both published by Profile Books Ltd. in London.

*Black* has become one of the best-known works written by this author: it is a set book in British schools for GCSE and A Level examinations, and it has been successfully adapted for radio, television, and film.<sup>2</sup>

### *The Woman in Black* as an example of neo-Victorian Gothic

Hill's novel, which spans the latter half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, is "a successful recreation of the ambience of the Victorian ghost story" (Drabble 2000: 480). Already the novel's title – a reversal of Wilkie Collins's *The Woman in White* (1860) – "self-consciously signals literary heritage" (Procter 2009). Hill's text includes all the paraphernalia of a Gothic story, such as the isolated house, wild nature, past secrets, female madness, and the supernatural entity, and evokes other nineteenth-century works with Gothic motifs: Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847), Charles Dickens's *A Christmas Carol* (1843), as well as E.A. Poe's *The Fall of the House of Usher* (1839) and Henry James's *The Turn of the Screw* (1898). Reworking Gothic motifs in the Victorian setting and drawing on the tradition of Victorian sensationalism, Hill's novel can be seen as a prominent example of neo-Victorianism and neo-Victorian Gothic.

There has been an ongoing interest in recreating and critiquing the Victorian era in contemporary fiction. Neo-Victorianism is seen today as "one of the most engaging forms of historical interplay in contemporary culture" (Arias and Pulham 2010: xix).<sup>3</sup> Julie Sanders (2006), in

<sup>2</sup> Hill's novel was adapted for the theatre by Stephen Mallatratt and for the first time appeared as a low-budget production for the new Christmas play in Scarborough in 1987; it was so successful that in 1989 it was staged at the London Fortune Theatre. Currently, it is the second longest-running play in London's West End, after Agatha Christie's *The Mousetrap*. In 1993, the book was adapted for BBC Radio 5 and in 2004, for BBC Radio 4. For television the story was adapted by Nigel Kneale and appeared on Britain's ITV network in 1989, directed by Herbert Wise. The film adaptation was released in 2012, directed by James Watkins and starring Daniel Radcliffe (*The Woman in Black*, Wikipedia).

<sup>3</sup> Neo-Victorian fiction as a particular genre of contemporary English literature is generally believed to have emerged in the 1960s, with the publication of Jean Rhys's

her study of literary appropriation and adaptation, summarizes some of the main reasons for the pervasive presence of the Victorian past in contemporary fiction. The Victorian era appeals partly because of the lively interaction and cross-fertilization between the high and low arts as well as the proliferation of sub-genres within the novelistic form (suspense fiction, detective fiction, the industrial and the provincial novel, etc.). Therefore, the Victorian era offers a diverse range of genres and methodologies to examine and appropriate. On the other hand, contemporary authors offer critique and re-evaluation of Victorian social and cultural values by making explicit what can often only exist as the subtextual or implied in Victorian fiction, for example, by exploring the sexual undercurrents and repressions of the Victorian era, its active underworld, and the greatest challenge to religious understandings of the world and of identity posed by the publication of Charles Darwin's *The Origin of the Species* (1859). More importantly, the Victorian era throws into relief many of the overriding concerns of the postmodern era, such as "questions of identity; of environmental and genetic conditioning; repressed and oppressed modes of sexuality; criminality and violence; the urban phenomenon; the operations of law and authority; science and religion; the postcolonial legacies of the empire" (Sanders 2006: 129). Besides, often in replacing the omniscient narrator of nineteenth-century fiction with the unreliable narrator, "postmodern authors find a useful metafictional mode for reflecting on their own creative authorial impulses" (Sanders 2006: 129).

Christian Gutleben (2001) draws attention to the ambiguity of the neo-Victorian novel, arguing that this genre illustrates re-assessment and new understanding of postmodernism; in his opinion, neo-Victorian fiction is an example of "oxymoronic art," or "nostalgic postmodernism," because, paradoxically, it simultaneously celebrates and ridicules, subverts and pays tribute to, imitates and undermines its Victorian models, thus demonstrating its ambiguous attitude to the Victorian past.

---

*Wide Sargasso Sea* (1966) and John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* (1969). However, as pointed out by Kohlke and Gutleben, "the exact 'date of birth' remains a contentious issue with critics variously situating its origins immediately after the death of Queen Victoria, after the Second World War and the end of high Modernism" (Kohlke and Gutleben 2012: 3).

Neo-Victorianism is “a quintessentially Gothic movement” (Kohlke and Gutleben 2010: 4). Maria Beville (2009) considers neo-Victorian Gothic to be part of what she identifies as Gothic-Postmodernism, or a new “literature of excess” which, like traditional Gothic fiction, deals with transgressive experience and places emphasis on the loss of reality and self, the sublime and the unrepresentable. Kohlke and Gutleben (2012: 1) point out that despite the assimilation of Gothic in contemporary culture, which ostensibly eclipses the originally subversive possibilities of the Gothic genre, the use of Gothic in neo-Victorianism allows to circumvent uniformity of representation and to foreground otherness. Consequently, the genre of neo-Victorian Gothic may often have ideologically subversive implications. In particular, it is the spectral motif, which was significant in the context of the Victorian supernatural and the occult, that has also “emerged as a key theme in neo-Victorianism” (Arias and Pulham 2010: xix). In critical examinations of neo-Victorianism, the trope of haunting and spectrality, apart from being applied to representations of supernatural ghostly entities in the fictional world of neo-Victorian novels, is used in a broader sense to denote the impact of the Victorian age on contemporary culture: “The ghost’s liminal existence, neither present nor absent, functions as a powerful metaphor for the dynamic relationship maintained between Victorianism and neo-Victorianism” (Arias and Pulham 2010: xxv). Therefore, “in returning as a revenant, [the Victorian age] opens up multiple possibilities for reenactment, reimagining and reinterpretation” (Arias and Pulham 2010: xix).

### The supernatural in *The Woman in Black*

In *The Woman in Black*, the supernatural is crucial to the construction of horror: it is by breaking the border between the normal and the supernatural, good and evil, that the female monster, or the monstrous-feminine, emerges, taking the form of a revengeful spectral woman. The term “the monstrous-feminine,” introduced by Barbara Creed in her analysis of horror movies, is also relevant to the discussion of Hill’s novel as it underlines the importance of gender in the construction of

monstrosity and highlights contrast with traditional Gothic fiction, in which emphasis has usually been on woman as victim of the (mainly male) monster (Creed 1993: 3).

As is well known, horror fiction is a genre which is intended or has the capacity to shock, frighten, or disgust the reader. The central element of horror fiction is fear and the reader's inability to rationalize its source. As H.P. Lovecraft famously put it, "[the] oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown" (Lovecraft 1927). Horror fiction is characterized by its evocation of the uncanny effect, that is, disturbing strangeness, an eerie and frightening atmosphere.

The uncanny effect is built gradually in Hill's narrative. In one of her interviews, Hill says that "this book had to be fairly planned – although again it's something that comes instinctively – is not just the build-up from the beginning of the book, but lots of little build-ups" (Reynolds and Noakes 2009: 34). She achieves the uncanny effect by means of "the clever use of silence and the unsaid" (Procter 2009) as well as by employing the ingenious frame narrative structure.

*The Woman in Black* is a text with several narrative levels. The action of the primary narrative, which acts as a frame, takes place on Christmas Eve, in the house of a retired solicitor, Arthur Kipps, where his second family – his wife Esmé and four stepchildren – gather together to celebrate Christmas. When, following the Christmas tradition, Arthur is asked to tell a ghost story, he becomes irritated and abruptly leaves the house. It turns out he knows a frightening ghost story and in order to come to grips with his traumatic memories, he decides to write it down. The secondary narrative level is Arthur's story – a flashback to the past when Arthur as a young lawyer was dispatched to the east coast town of Crythin Gifford to settle the affairs of the late Mrs. Alice Drablow, who used to live in Eel Marsh House. There he witnessed a series of strange occurrences caused by a vengeful female ghost which haunted this small town, heralding the death of children. Finally, there is a tertiary narrative level, which serves revelatory purposes: it includes the letters written by Jennet Humfrye, the eponymous woman in black, which tell her story, and the narrative of a local man, Mr. Samuel Daily, which throws more light on the identity of the woman in black and the reasons for

her embodying evil and hatred. This kind of structure effectively builds tension as the reader learns the motives of Jennet's embodying evil only in the penultimate chapter of the novel.

Arthur is the homodiegetic narrator of the first two narrative levels, but he is outside of the diegesis on the tertiary level. Although the first-person narration allows to reveal the narrator's psychology, it also creates narrative uncertainty since Arthur's story is a kind of testimony that must be judged in light of its teller's reliability.

The Arthur who arrives at Crythin Gifford is a young urban man with a rational and pragmatic worldview: "I did not believe in ghosts [...] and whatever stories I had heard of them I had, like most rational, sensible young men, dismissed as nothing more than stories indeed" (Ch. 5). He believes that he operates in a world of common reality; therefore, he dismisses the taciturnity and uneasiness shown by the townsfolk whenever Eel Marsh House is mentioned as a sign of their superstition and backwardness. When he sees a sick-looking woman in black for the first time at the funeral of Mrs. Drablow, he takes her for another mourner and does not have any forebodings of evil:

She was dressed in deepest black, in the style of full mourning that had rather gone out of fashion [...] it had clearly been dug out of some old trunk or wardrobe, for its blackness was a little rusty looking. A bonnet-type hat covered her head and shaded her face, but, although I did not stare, even the swift glance I took of the woman showed me enough to recognize that she was suffering from some terrible disease, for not only was she extremely pale, even more than a contrast with the blackness of her garments could account for, but the skin and, it seemed, only the thinnest layer of flesh was tautly stretched and strained across her bones, so that it gleamed with a curious, blue-white sheen, and her eyes seemed sunken back into her head. Her hands that rested on the paw before her were in a similar state, as though she had been a victim of starvation.

Ch. 4

However, as Arthur encounters more creepy and inexplicable events – the self-rocking chair in the deserted nursery, the eerie sound of a pony and trap, a child's scream out on the marsh – and repeatedly sees the

scary woman in black, his sense of rationality diminishes and awareness of the supernatural occurrences gradually emerges: he realizes that the mysterious woman in black is actually a ghost, and thence his descent into horror begins. The culmination of horror is Arthur's last encounter with the woman in black. Unexpected and terrifying, it reveals the wicked ghost's great power and escalating desire for revenge, as she deliberately causes an accident that kills Arthur's wife and child: "They had almost come to a halt when they passed the tree beside which the woman in black was still standing and, as they did so, she moved quickly, her skirts rustling as if to step into the pony's path" (Ch. 12).

As Barbara Creed points out, "the function of the monstrous [is] to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability" (Creed 1993: 3). In Hill's novel, the supernatural horror serves to undermine the optimistic view of the world as a secure, benevolent, and rational place; instead, it gives a bleak picture of the world as a place without justice or rationality, filled with random cruelty. Like Coleridge's wedding guest, who becomes "a sadder and a wiser man" after listening to the Mariner's tale of the supernatural, Arthur loses his secure sense of self and vision of the world as a place of safety after meeting the woman in black, despite his unwillingness to believe in her: "For I see that then I was still all in a state of innocence, but that innocence, once lost, is lost forever" (Ch. 4). Arthur's traumatic encounter, to borrow Kohlke and Gutleben's words, also has "an epistemological component: the knowledge of relativity or impossibility of all knowledge" (Kohlke and Gutleben 2010: 4).

### The monstrous-feminine as a metaphor for the traumatic subjectivity of the repressed mother

Gothic horror often embodies narrative constructions of trauma and loss. In fact, it has been argued that the Gothic mode (as well as the fantasy formations in general) is more effective in representations of traumatic experiences than the realist mode (Kohlke and Gutleben 2010: 17). The Gothic trope of spectrality and haunting is a particularly useful device since trauma, according to the psychoanalytical view, centers on

the idea of the repressed and its return, or, in other words, on “repetition compulsion” – the concept introduced by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* (1920) to denote compulsion to repeat repressed unpleasant and traumatic events (for example, in flashbacks, nightmares, and hallucinations months and even years after the extreme experience).

In Hill’s novel, the monstrous-feminine is used to portray the personal trauma of a bereaved mother who was first forced to surrender her baby for adoption and then witnessed his tragic death in an accident. Jennet Humfrye was an unmarried woman with a child whose father probably had gone abroad. She lived as a social outcast and her inferior position left no scope for her to find a job and provide for herself and her son. Consequently, she fell victim to indigence and could not raise her child on her own. Her childless sister Alice Drablow convinced her to give the boy to her and her husband to raise as their own. At first, Jennet disagreed. In a letter that Arthur finds, she writes: “He is mine. Why should I not have what is mine? He shall not go to strangers. I shall kill us both before I let him go” (Ch. 9). However, she has no other choice but to yield to her sister’s pressure.

After the imposed and excruciatingly painful adoption, Jennet “stayed away – hundreds of miles away – and the boy was brought up a Drablow and was never intended to know his mother” (Ch. 11). Yet after a few years of living in pain and grief, Jennet felt such an enormous longing for her child that she decided to break the child adoption law and returned to Crythin: “At first, apparently, Alice Drablow would not let her see the boy at all. But Jennet was so distressed that she threatened violence and in the end the sister relented – just so far” (Ch. 11). In the course of time the boy became attached to Jennet and she decided to take her child away. However, before she could realize her plan, her son Nathaniel died in an accident along with his nursemaid and the driver of the pony and trap. When the horrible accident occurred, Jennet happened to be looking through the window. She watched her son dying, unable to help him. The tragic accident filled her with great anger and huge hunger for revenge, and she bore the greatest grudge against her sister Alice. Jennet “blamed her sister who had let them go out that day, though it was no one’s fault, the mist comes without warning” (Ch. 11). Twelve years later Jennet died of a wasting illness, and thence-

forth she started to haunt Crythin Gifford and its inhabitants, to avenge the loss of her only child. The most horrifying part of Jennet's story is the abominable acts of human sacrifice she commits murdering innocent children: "whenever she has been seen, [...] in the graveyard, on the marsh, in the streets of the town, however briefly, and whoever by, there has been one sure and certain result. [...] in some violent or dreadful circumstances, a child has died" (Ch. 11).

In Hill's novel, the monstrous-feminine signals the repressed world of the mother. By using the trope of the evil female ghost, the novel reverses the traditional image of mother as angel and demonstrates the devastating effects that a mother's traumatic separation from her child may have on the mother's mental health. Maternal separation anxiety is diagnosed today as a psychological disorder which can lead to significant distress and trauma (Hock and Schirtzinger 1992). Contemporary research has shown that mothers who relinquished children to adoption suffer severe and disabling grief that does not diminish over time, but increases. They are "haunted" by the memory of the child they surrendered (Ribben 2015).

The monstrous-feminine represents the deeply disturbed psyche of a traumatized and self-alienated woman whose tragic past has not been dispelled. The eerie sound of the ghostly pony and trap is an important symbol in the novel which epitomizes uncontrollable flashbacks – repetitions of the traumatic event over and over because of Jennet's inability to process it. The ghost of Jennet may metaphorically stand for

the double temporality of traumatic consciousness, whereby the subject occupies, at one and the same time, both the interminable present moment of the catastrophe which, continuously re-lived, refuses to be relegated to the past, and the post-traumatic present that seems to come after but is paradoxically coterminous.

Kohlke and Gutleben 2010: 2

Arthur is also a traumatized individual who is haunted by the tragic death of his wife Stella and son Joseph: "I had always known in my heart that the experience would never leave me, that it was now woven into my very fibers, an inextricable part of my past" (Ch. 1). However, contrary

to Jennet, Arthur tries to exorcise his past by writing down his story. Although the supernatural events in his narrative can be explained by the narrator's hallucinations, delusions, or madness, they may also be interpreted as a figment of his imagination, as fictionalization of his traumatic experience in an attempt to deal with his trauma. Arthur's tale serves the purpose of narrative recovery. According to Suzette A. Henke, narrative recovery refers to "both the recovery of past experience through narrative articulation and the psychological reintegration of a traumatically shattered subject" (Henke 2000: xvi). Articulating painful experiences in written form can be therapeutic, and the very last line of the novel: "They asked for my story. I have told it. Enough" (Ch. 12) suggests that telling his story will enable Arthur to move beyond trauma. By contrast, Jennet, "a poor, crazed, troubled woman, dead of grief and distress, filled with hatred and desire for revenge" (Ch. 12) has no way to communicate her traumatic experience. She is unable to forgive and thus continues perpetrating evil.

### The monstrous-feminine as a means to represent the historical trauma of "unwed mothers"

One of the primary functions attributed to the neo-Victorian novel is to retrieve and reconstruct "neglected or unheard-of stories of stifled suffering" (Kohlke and Gutleben 2010: 20) and thus to bring into the foreground disregarded historical injustices. Contemporary fictional reimaginings of the nineteenth century are interpreted as interventions in collective memory and forms of after-witnessing and "working through" unresolved traumas of the Victorian period. In particular, neo-Victorian fiction has undertaken "the archeological project of [...] disclosing the gaps and silences left by the encrypted stories of women who did not comply with Victorian constructions of femininity" (Arias and Pulham 2010: xix).

Telling the story of Jennet Humfrye, a traumatized unmarried mother, *The Woman in Black* uses the monstrous-feminine as a means to comment on the situation of "unwed mothers," stigmatized and socially and economically ostracized in Victorian times; in this way, the novel

articulates critique of the social construction of women as abject in patriarchal societies.<sup>4</sup>

In Victorian England, the situation of unmarried mothers was extremely harsh as they were “the subject of much hostility and neglect” (Selman 2007: 75). Single mothers were treated worse than “transgressors,” “they were considered the lowest of the low, seen as Eve-like temptresses (for example, by the Poor Law Inquiry Commission), and lumped with prostitutes” (Yeo 2010: 41). If a young woman became pregnant while still living at home, she was forced to leave in disgrace and move to an area where she was not known.

In her article on the situation of illegitimate children during the Victorian Age, Dorothy L. Haller (1989) points out that according to the Bastardy Clause included in the New Poor Law of 1834, all illegitimate children were to be the sole responsibility of their mothers until they were sixteen years old. The mothers were expected to support themselves and their children, whereas the father was absolved of any responsibility for his illegitimate offspring. As a result, childbirth frequently brought fear of starvation for the mother and her child, alienation from family and friends, and censure from society, relief agencies, and employers. In desolation and shame, young unwed mothers placed their infants in workhouses where their survival was questionable, committed infanticide, turned to baby farmers,<sup>5</sup> or were forced to surrender their infants for adoption. It was only in 1872 that the Bastardy Laws were amended to make the father equally liable for the support of the illegitimate child until the age of sixteen, which enabled the poor law boards to aid mothers in obtaining support for their children (Haller 1989). It has to be noted that the British legislation was met with strong opposition from

---

<sup>4</sup> Significantly, the situation of single mothers is touched upon in other neo-Victorian novels, for example, in Sarah Waters’s *Fingersmith* (2002), where one of the characters, Mrs Sucksby, is a baby farmer, or in A. S. Byatt’s *Possession* (1990), in which the illegitimate baby of the protagonist Christabel LaMott is adopted and raised by her sister.

<sup>5</sup> Baby farming was the practice of accepting custody of an infant or child in exchange for payment in Victorian Britain. Though baby farmers were paid to provide care, improper treatment of illegitimate infants, including premeditated murder, was not infrequent (Baby Farming, Wikipedia).

Victorian feminists; for instance, the prominent feminist Lydia Becker criticized it since “it interfered with women’s individual liberty but did not force men to take responsibility for their sexuality” (Klaus 2011: 60).

As a vivid illustration of Victorian attitudes to unmarried mothers and their infants, Dorothy L. Haller mentions the reception of Elizabeth Gaskell’s novel *Ruth* (1853), which draws a sympathetic portrait of a victimized single mother and blames society as the real cause of illegitimacy. The novel caused much controversy; middle class mothers forbade their daughters to read the book because it was considered to be unsuitable reading (Haller 1989). Gaskell herself reported that *Ruth* was a “prohibited book” in her own household, that friends expressed “deep regret” at its publication, and that two acquaintances burnt their copies (Gaskell 1966: 203–226, passim).

Gaskell’s *Ruth* can be perceived as a spectral presence in Hill’s novel, which rewrites the realist story of a Victorian single mother in the convention of Gothic horror. The monstrous-feminine in *The Woman in Black* represents a psychological reaction of a woman to her abject identity, signaling a woman’s revolt against abjection. As a terrifying female monster, Jennet takes her revenge on the community for not allowing her to raise her son. By inducing mortal fear in the townspeople, the woman in black acquires a kind of power that she did not possess when she was alive.

Neo-Victorianism claims to have relevance in contemporary social and political critique. Julian Wolfreys suggests that the Gothic trope of spectrality and haunting

manifests itself as both a subversive force and a spectral mechanism through which social and political critique may become available and articulable, as we come to apprehend material realities, political discourses and epistemological frameworks from other invisible places.

Wolfreys 2002: 11

The monstrous-feminine in Hill’s novel allows not only to provide interpretations of the Victorian age but also to throw light on our own contemporary period. Specifically, it draws attention to the dark aspects

of adoption, which continues to be a controversial issue in today's world. As K.B. Carlson points out, there is a growing movement in the USA, Australia, and Canada to probe historical adoption practices after the Second World War – decades of forced adoption for unmarried mothers. Women who have lost their children to adoption come forward to tell their stories, how, being unmarried pregnant women, they were persuaded, coerced, and forced into adoption. There are hundreds of testimonies which expose the negative treatment of mothers in adoption practices (Carlson 2012).

Recent publications by Mirah Riben (2008) and Ann Fessler (2007), as well as Fessler's documentary film *A Girl Like You* (2001), have revealed the horrifying scope of forced adoptions in the post-war period. The feature film *Philomena* (2013, directed by Stephen Frears) and some episodes of the popular British TV series *Call the Midwife* (2012) also portray mothers traumatized by forced adoption. These writers and filmmakers emphasize a need for society to come to terms with the problem of forced adoption, to condemn the hypocrisy of society, and to demonstrate how destructive adoption can be both for adoptees and their birthmothers. The issue of adoption has a continuing relevance because, as argued by Mirah Riben (2008), demand for children to adopt remains high, and urgent reform is necessary to de-commercialize adoption practices, so as to resist coercion, exploitation, commodification, and trafficking of children for adoption.

To conclude, in Hill's novel the supernatural is used as an effective strategy not only to create a memorable horror story but also to address some important social and psychological issues relevant to the life of contemporary society. In psychoanalytical terms, the monstrous-feminine is used to explore the psychological reactions of a traumatized woman to her abject identity. Analyzed in socio-historical terms, the monstrous-feminine serves to portray the historical trauma of Victorian "unwed mothers" and to criticize socio-cultural constraints imposed on women, especially the subordination of women in the mothering role.

## Bibliography

- Arias R., Pulham P. (eds.) (2010): *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Baby Farming, Wikipedia. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/Baby\\_farming](https://en.wikipedia.org/wiki/Baby_farming) [accessed: 20/10/2017].
- Beville M. (2009): *Gothic-Postmodernism: Voicing the Terror of Postmodernity*. Amsterdam, Rodopi.
- Carlson K. B. (2012): "Curtain Lifts on Decades of Forced Adoptions for Unwed Mothers in Canada." *National Post*, 09.03.2012. Available at: [nationalpost.com/news/canada/curtain-lifts-on-decades-of-forced-adoptions-for-unwed-mothers-in-canada](http://nationalpost.com/news/canada/curtain-lifts-on-decades-of-forced-adoptions-for-unwed-mothers-in-canada) [accessed: 20/10/2017].
- Creed B. (1993): *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York, Routledge.
- Drabble M. (ed.) (2000): *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Fessler A. (2007): *The Girls Who Went Away: The Hidden History of Women Who Surrendered Children for Adoption in the Decades Before Roe v. Wade*. London, Penguin.
- Freud S. (1920/1955): *Beyond the Pleasure Principle*. Standard Edition, vol. 18. London, Hogarth Press.
- Gaskell E. (1966): *The Letters of Mrs. Gaskell*. Eds. J. A. V. Chapple, A. Pollard. Manchester, Manchester University Press.
- Gutleben C. (2001): *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam and New York, Rodopi.
- Haller D. L. (1989): "Bastardy and Baby Farming in Victorian England." Available at: [www.loyno.edu/~history/journal/1989-0/haller.html](http://www.loyno.edu/~history/journal/1989-0/haller.html) [accessed: 20/10/2017].
- Henke S. (2000): *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York, Palgrave Macmillan.
- Hill S. (1983/2015): *The Woman in Black*. Kindle Edition. Vintage Digital.
- Hock E., Schirtzinger M. B. (1992): "Maternal Separation Anxiety: Its Developmental Course and Relation to Maternal Mental Health." *Child Development*, 63(1), pp. 93-102.
- Klaus A. (2011): "Baby Farming." In: *Victorian Britain: An Encyclopedia*. Ed. S. Mitchell. London, Routledge.
- Kohlke M.-L., Gutleben C. (eds.) (2010): *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam and New York, Rodopi.

- Kohlke M.-L., Gutleben C. (2012): "The (Mis)Shapes of Neo-Victorian Gothic: Continuations, Adaptations, Transformations." In: *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*. Eds. M.-L. Kohlke, C. Gutleben. Amsterdam and New York, Rodopi, pp. 1-50.
- Lovecraft H. P. (1927): "Supernatural Horror in Literature." Available at: [www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx](http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx) [accessed: 20/10/2017].
- Procter J. (2009): "Susan Hill at British Council: Literature." Available at: <https://literature.britishcouncil.org/writer/susan-hill> [accessed: 20/10/2017].
- Reynolds M., Noakes J. (2009): *Susan Hill: The Essential Guide to Contemporary Literature*. London, Vintage.
- Riben M. (2008): *The Stork Market: America's Multi-Billion Dollar Unregulated Adoption Industry*. Dayton, ADVOCATE Publications.
- Riben M. (2015): "The Trauma of Mothers Who Have Lost Children to Adoption." The Blog. Updated 24.05.2015. Available at: [www.huffingtonpost.com/mirah-riben/the-trauma-of-mothers-who-have-lost-children-to-adoption\\_b\\_6919982.html](http://www.huffingtonpost.com/mirah-riben/the-trauma-of-mothers-who-have-lost-children-to-adoption_b_6919982.html) [accessed: 20/10/2017].
- Sanders J. (2006): *Adaptation and Appropriation*. London, Routledge.
- Selman P. (2007): "The UK's Experience and Status on the Rights of Children." In: *Adoption: Global Perspective and Ethical Issues*. Ed. J. Pati. New Delhi, Concept Publishing Company.
- Wolfreys J. (2002): *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Woman in Black, The*. Wikipedia. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Woman\\_in\\_Black](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_in_Black) [accessed: 20/10/2017].
- Yeo E. (2010): "Virgin Mothers: Single Women Negotiate the Doctrine of Motherhood in Victorian and Edwardian Britain." In: *Women on Their Own: Interdisciplinary Perspectives on Being Single*. Eds. R. M. Bell, V. Yans. New Brunswick, Rutgers University Press.

ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA

Université de Silésie, Katowice

## L'espace anxiogène dans *La Meute* de Serge Brussolo sur l'exemple de la figure de la demeure noire

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the space presented in Serge Brussolo's novel *La Meute* (1990) as an example of anxiogenic space with a specific emphasis put on its multiple attributes related to the black dwelling (fr. *demeure noire*), a characteristic figure developed by the horror fiction genre. The sensation of fear is obtained through the attribution to the space of the house of the protagonist the anxiogenic features already present in the first texts of the genre initiated by Horace Walpole, namely the gothic novel, such as: the atmosphere of hostility, the connection with a macabre past, the relationship with death, the isolation of civilization, enclosed space. In *La Meute*, there are also references to the innovative features characterizing the neogothic space. Thus, by choosing the location of the haunted house in the Parisian metropolis, Serge Brussolo resorts to the topos of the giant city, representing a daily and banal space becoming the scene of violent events, inexplicable by the laws of terrestrial reality. Space attracts the characters and exerts an evil influence on their spirits generating a relationship of submission and mental dependence. Thus presented, linking traditional and innovative traits the space in Serge Brussolo's *La Meute* represents an anxiogenic space *par excellence*.

KEY WORDS: gothic novel, black novel, neogothic novel, literary horror fiction, fear, anxiogenic space, black dwelling, Serge Brussolo

Loin d'être une simple toile de fond de l'intrigue, l'espace occupe une place importante, voire essentielle dans la littérature d'épouvante depuis ses origines: « Il [l'espace] apparaît, en effet comme le centre de gra-

tivité de chaque roman et du genre tout entier puisque c'est précisément la constante du décor qui en est le principe fondateur » (Prougnaud 1997 : 305). C'était la contemplation de vieux châteaux et couvents gothiques émanant d'une ambiance sombre et angoissante, faisant revivre le passé sanglant marqué par des meurtres, des tortures et des viols qui a donné naissance au courant littéraire initié par Horace Walpole dans *Le Château d'Otrante* (1764), à savoir le roman gothique. Malgré une certaine évolution du genre, le rôle de l'espace reste principal dans la création de l'effet de l'angoisse chez le lecteur. Vu que l'espace gothique est ordonné par des structures fixes, les traits attribués aux endroits présentés dans les textes gothiques se répètent. Il existe également certains lieux archétypaux engendrant l'effet de la peur qui apparaissent plus souvent que d'autres dans les ouvrages appartenant à ce genre littéraire. Parmi ces lieux se trouve sans doute la demeure noire, figure exploitée avec prédilection par les auteurs du genre gothique depuis ses origines jusqu'aux temps contemporains.

Pour la matière du présent article, nous avons choisi l'étude de l'espace présenté dans le roman *La Meute* de Serge Brussolo paru dans *Le Cycle Angoisse 1* en 1990 en tant qu'espace anxigène en accentuant ses correspondances avec la figure de la demeure noire. Serge Brussolo est un auteur français contemporain dont une partie considérable de productions appartient au genre néogothique. Nous désignons par « néogothiques » les textes gothiques parus depuis le XX<sup>e</sup> siècle pour les distinguer du gothique proprement dit. Le terme « néogothique » est créé par analogie au terme « néofantastique » ou « nouveau fantastique » utilisé par certains chercheurs pour différencier le fantastique contemporain du fantastique classique du XIX<sup>e</sup> siècle (Baronian 1977 ; Gadomska 2012). Vu que le gothique et le néogothique représentent les genres voisins du fantastique et du néofantastique, dans notre communication nous nous référerons aussi à leur théorie.

La plus grande partie de l'action de *La Meute* est située dans la maison de Werner Mareuil-Mondesco, qui suite à la mort de son ancien propriétaire passe dans les mains de son fils Georges – un psychopathe et un dangereux des femmes qui y habite accompagné de son infirmière et, en même temps, la complice de ses crimes – la jeune Sarah.

Il est à observer que l'image de la maison dans le genre gothique diffère considérablement de celle fixée dans la conscience collective et véhiculée par la littérature mainstream où la maison est généralement imaginée comme un espace intime, protecteur et accueillant (Has-Tokarz 2010 : 193 ; Kruszelnicki 2010 : 99). Par contre, la demeure noire représente un lieu obscur, hostile et froid. Il ne s'agit pas d'un endroit agréable pour l'habitation, mais plutôt de son contraire. C'est justement de cette façon que la maison de Werner est présentée : « Il y avait dans toute la demeure une disproportion pénible qui bannissait l'idée même d'intimité, de confort, de bien-être » (Brussolo 1990 : 292). Enfin, la demeure noire suscite des sentiments opposés à la sécurité : « Hantée, elle perd sa qualité d'abri contre les intempéries et les menaces du monde extérieur. Les personnages y sont à la merci du mal » (Labbé, Millet 2005 : 219). Ainsi, déjà la proximité de la maison de Werner fait naître chez Sarah un malaise : « Sa paix se craquelait, mais c'était sa faute, elle s'était trop rapprochée de la maison » (Brussolo 1990 : 284).

L'un des traits les plus importants caractérisant la demeure noire est sans doute son lien avec le passé qui vient hanter le présent : « Les maisons hantées possèdent une histoire, un vécu, comme si, à travers les âges, elle avait emmagasiné des émotions et des actions maléfiques qu'elles ne pourraient contenir plus longtemps. Le passé ne veut pas mourir » (Labbé, Millet 2005 : 220). Le rapport étroit de la maison de Werner avec le passé est souligné dans plusieurs passages du texte de Serge Brussolo.

Rappelons ici que dans la phénoménologie, l'espace est fortement lié à la mémoire et par cela au passé : « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça » (Bachelard 1961 : 36). Selon Gaston Bachelard, la maison est un espace qui mieux que d'autres structure les souvenirs dans la conscience humaine : « Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés » (1961 : 36). Pour Georges, la maison familiale est un symbole de son enfance malheureuse et pathologique. Ici, chaque petit coin évoque son père Werner, un homme cruel avec des goûts pervers, fasciné par le carnage et le viol, donnant libre cours à ses mauvais penchants, d'abord au moyen de la taxidermie – tuant des animaux et ensuite imaginant les scènes de sexe avec leur corps empaillés. La fascination malsaine de Werner

dépasse toutes ses limites dans l'assassinat bestial d'Olga, l'une de ses amantes précédé d'un viol terrible, accompli sans pitié ni scrupules, à la manière d'un prédateur :

L'homme qui avançait vers elle ne voyait dans son corps qu'une proie bonne à déchiqueter, quelques dizaines de kilos de chair rose sur lesquels il allait exercer ses griffes et ses dents. [...] La scène qui se déroulait sous ses yeux était de celles qu'on n'arrête pas.

Brussolo 1990 : 383

À côté de scènes sanglantes que le protagoniste a vécues dans la maison, les souvenirs de Georges sont marqués par l'autorité du père, comparable à l'obsession avec laquelle il le forçait à apprendre les trucages de la taxidermie :

Je vais l'apprendre ! murmurait Werner avec ferveur. Tu connaîtras tous les trucs. C'est ainsi que commença le calvaire du jeudi. [...] C'est à cette époque qu'il commença à haïr son père.

Brussolo 1990 : 336

Les souvenirs obscurs de l'enfance qui continuent à vivre entre les murs de la maison tourmentent sans cesse le protagoniste en ne lui permettant pas de retrouver sa paix : « Il monologuait, sans attendre de réponse, racontant pour la cent millièmes fois l'histoire de la maison ou les méfaits de Werner » (Brussolo 1990 : 369)<sup>1</sup>.

La présence de Werner régit dans toute la maison. Pour la ressentir, le recours au domaine du surnaturel n'est même pas nécessaire. Elle est visible déjà dans l'aménagement de l'intérieur :

Tout ici avait été agencé une fois pour toutes, selon les vœux de Werner-Mondesco, trente ans plus tôt [...] La maison avait été bâtie pour Werner, son père, et uniquement pour lui. Tel un costume taillé sur

<sup>1</sup> L'image de l'enfance présentée en tant que période terrible dans la vie de l'homme, dont les souvenirs sont conservés au fond de l'inconscient engendrant l'anxiété, la névrose, la folie et d'autres troubles mentaux peut être référée à la psychanalyse. Il faut noter aussi l'impact important du père sur la formation de la psychique de l'enfant souvent souligné par Freud et ses suiveurs, cf. S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*.

mesure, elle ne pouvait convenir à personne d'autre qu'à son propriétaire.

Brussolo 1990 : 291

Cette présence se manifeste aussi sous forme de signes d'origine surnaturelle. Bien que la vie ait quitté le corps de Werner, son mauvais esprit reste en vie en hantant la maison habitée de son vivant : « la malignité de Werner imprégnait cette maison de la cave au grenier » (Brussolo 1990 : 411). Même si toute la maison respire la présence de son ancien propriétaire, c'est la salle d'exposition, appelé « musée » (1990 : 285) où elle se manifeste d'une manière la plus effrayante. Évoquant ici l'avis de Louis Vax qui soutient que l'espace fantastique n'est pas homogène, mais possède toujours un centre d'où rayonne l'épouvante (1965 : 196). Cette remarque demeure valable pour l'espace gothique. Dans la salle d'exposition se trouve la statue de cire représentant Werner en chasse. Il s'agit d'un modèle conçu dans le style réaliste avec un souci inquiétant de détails, provoquant la panique chez Georges : « Georges frissonna. Derrière la vitrine blindée la reconstitution était d'une fidélité extraordinaire » (Brussolo 1990 : 302). La représentation de Werner paraît comme vivante : « Cet homme de cire semblait si réel, si... vivant ! » (1990 : 303). En plus, selon les observations de Georges la sculpture est en train de donner des signes de vie ce qui fait évidemment penser au fantôme (le fantôme est une trace inquiétante du passé (Labbé, Millet 2005 : 218)). Ainsi, le modèle donne l'impression de vieillir, en changeant son allure à chaque nouvelle visite de l'exposition :

Souvent, les jours d'angoisse, le doute l'avait assailli : les poils sur la poitrine de la statue n'étaient-ils pas plus gris qu'auparavant ? La barbe couvrant les joues n'était-elle pas plus épaisse ? Pendant quelque temps il s'était persuadé que, Werner mort, la statue vieillissait à sa place.

Brussolo 1990 : 305

Tout cela amène Georges à la conclusion qu'il a affaire à la vraie dépouille de son père mènent la vie post-mortem dans la salle d'exposition. Une autre caractéristique de la maison de Werner qui renvoie au passé, c'est son aspect rappelant celui d'un château :

Le château est l'un des lieux emblématiques de la littérature fantastique, surtout dans ses prémices, où il symbolisait l'unité d'une civilisation et sa pérennité à travers l'histoire. En pleine refonte de L'Europe, alors que les balbutiements de l'ère industrielle tentent d'effacer des us et coutumes millénaires, le château incarne l'image inaltérable et romantique du passé.

Labbé, Millet 2005 : 217

Le choix de la localisation de la maison de Werner dans le cœur de la métropole parisienne a sans doute le même objectif, c'est-à-dire présenter une image d'un passé qui ne meurt pas malgré le progrès et la modernité :

C'était un domaine surgi de la mégalomanie de Werner, une enclave féodale qu'on pouvait parcourir à cheval au galop, et cela même au milieu d'une grande ville encombrée de bureaux et d'industries. Un château anachronique qu'on avait à plusieurs reprises voulu classer monument historique.

Brussolo 1990 : 299

Un autre trait révélé par la maison de Werner faisant penser à l'archétype de la demeure noire c'est l'isolement. Dans sa version classique, la demeure gothique est toujours située dans un lieu éloigné, isolé de la civilisation : « Il est important que la demeure soit reléguée dans une contée désolée, perdue, semble-t-il au bout du monde, dans un no man's land absolu » (Prougnaud 1997 : 311)<sup>2</sup>. C'est dans l'époque victorienne que le mal quitte l'enclos d'une forteresse gothique et vient s'épanouir dans un espace quotidien et apprivoisé (Izbecka 2002 : 34). Cette tendance commencée par les auteurs victoriens tels que Bram Stoker (dans *Dracula*) ou Arthur Conan Doyle (dans *Le Chien des Baskerville*) paraît trouver son apogée dans le fantastique et le gothique contemporains. Ainsi, l'espace banal de la métropole moderne de laquelle l'homme d'aujourd'hui pense avoir chassé la peur devient paradoxalement un lieu an-

<sup>2</sup> À titre d'exemple, nous pourrions évoquer le château d'Udolpho (*Le Château d'Udolpho*) ou le couvent San Stefano (*L'Italien ou Le Confessionnal des pénitents noirs*), décrits par Ann Radcliffe, situés dans de hautes montagnes rocheuses, entourés de précipices et de pentes aiguës.

goissant par excellence : « Le moderne est sujet à un nombre inépuisable de peurs dans un espace qu'il a vainement essayé d'épurer » (Barbos 2009 : 74).

Il est à voir que dans *La Meute* Serge Brussolo joue avec d'anciennes et de nouvelles conventions en mettant en scène une demeure dotée des traits empruntés au gothique traditionnel et révélant en même temps des éléments caractéristiques du néogothique et du néofantastique.

Ainsi, la maison de Werner est située dans une rue du centre de Paris, mais elle est entourée d'un haut mur de sorte que personne dans la rue ne puisse voir ce qu'il y a de l'autre côté. À l'intérieur de cet enclos, Sarah se sent totalement isolée de la civilisation qui l'entoure de si près :

Les hauts murs gris, qui ne laissaient rien distinguer de la ville environnante, étouffaient les bruits du boulevard et accentuaient l'impression de l'isolement qu'on éprouvait toujours en traversant le jardin. Ici on était hors du monde, sur une autre planète [...] La maison était une île déserte où nul ne pénétrait jamais, ou presque.

Brussolo 1990 : 365

Un tel isolement total et parfait au cœur du tumulte de la ville fait penser au couvent de St. Claire et l'abbaye de Capucins où se déroulent les intrigues du roman *Le Moine*. Même si les monastères présentés par Matthew Gregory Lewis communiquent avec le mode extérieur par le culte et les cérémonies, à cause de la clôture religieuse excluant les visites des personnes d'extérieur, les laïcs ignorent les scènes macabres qui ont lieu entre leurs murs.

Il est important de voir aussi que la maison de Werner Mondesco ne fait pas partie intégrale de la ville « encombrée de bureaux et d'industries » (Brussolo 1990 : 299), conformément à la tendance néofantastique. Tout au contraire, la maison et sa cour, qualifiées comme « enclave féodale » (1990 : 299), se distinguent totalement de la banalité du paysage urbain. Il s'agit d'un endroit mystérieux faisant revivre le passé et sans doute propice au rêve : « Il suffisait de franchir le mur pour basculer dans une autre dimension. On oubliait la ville et son vacarme, sa populace agressive et négligée, ses néons et ses façades clinquantes » (1990 : 371). Cette image stimulant l'imagination est complétée par

la mise en scène du parc qui entoure la maison qui avec des « fontaines épuisées », des « fausses ruines romantiques » et des « statues mutilées artistement drapées de lierre » (1990 : 371) crée une ambiance de nostalgie. Mais, à côté de cet aspect onirique, le lieu est un véritable royaume de la sauvagerie et du mal. C'est une jungle où les lois humaines perdent leur vigueur : « La jungle, pensa-t-elle. La pire des jungles, au cœur même de la ville. Entre les grands magasins, les banques, et les fast-foods » (1990 : 536).

Comme nous avons rappelé, dans le gothique traditionnel l'activité du mal se limite toujours à l'espace clos de la forteresse gothique. Cette convention originaire est reprise par Serge Brussolo dans *La Meute* et se trahit par excellence dans la croyance de Georges selon laquelle il se considère comme gardien du secret ténébreux de la maison, condamné à accomplir une mission secrète qui consiste à empêcher l'évasion du mal à l'extérieur et son épanouissement dans le monde : « Il était le gardien de la malédiction, la sentinelle des ténèbres. Il devait gérer le mal comme un comptable de l'horreur, et cela jusqu'à sa mort » (1990 : 300).

En plus, les créatures fantastiques dont l'audace ne connaît pas de limites dans la maison semblent redouter la sortie à l'extérieur comme si c'était elle qui leur garantissait le pouvoir maléfique :

Pourquoi n'avaient-elles pas profité de son sommeil pour l'attaquer ? [...] Mais peut-être avaient-ils jugé qu'elle était trop loin de la maison, et trop à la découverte ? Ils avaient hésité à traverser l'étendue de la pelouse à la lumière du jour et l'espace leur avait fait peur.

Brussolo 1990 : 546

Cependant, il faut noter qu'à la fin du roman Serge Brussolo rompt avec les anciens stéréotypes – le mal sort de la demeure, Sarah quitte la maison avec le monstre : « Elle avait envie de baisser sa vitre pour crier : “Je conduis un monstre à la campagne ! Qu'est-ce que vous dites de ça ? Hein ?” » (Brussolo 1990 : 559).

La demeure noire, surtout dans sa mise en scène traditionnelle figure la prison : « [...] tout est fait pour enfermer, retenir prisonnier, avec une multiplication significative des enceintes, des clôtures (douve, remparts,

murailles, herse...)» (Prougnaud 1997 : 312). C'est ainsi que l'on lit dans *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe : « le cœur d'Emilie fut prêt à défaillir : elle crut entrer dans sa prison » (1798 : 213). Il faut voir que les sentiments de Sarah entrant dans le domaine familial des Mondesco ressemblent à ceux d'Emilie : « Chaque fois qu'elle franchissait le seuil, Sarah avait la sensation d'entrer dans un coffre-fort » (Brussolo 1990 : 288). À cause du système d'espionnage installé dans la maison, Sarah se trouve sous une surveillance constante de Georges, excluant la moindre intimité :

Le système d'espionnage avait été installé au début du siècle, par un prince russe érotomane dont le plus grand plaisir à livrer sa femme à ses différents valets. [...] En lui offrant d'hospitalité de cette chambre piégée, Georges la plaçait dans la situation d'une prisonnière offerte en permanence à la curiosité des geôliers, ce qui lui était insupportable.

Brussolo 1990 : 342

Ce qui est en plus, Georges semble également reconnaître son statut du prisonnier dans sa propre maison : « [...] il savait que le véritable prisonnier c'était lui, et lui seul... » (Brussolo 1990 : 298).

Il faut noter que contrairement aux protagonistes radcliffiens et ceux mis en scène dans d'autres romans représentant le gothique traditionnel, les héros de *La Meute* ont toujours la possibilité de quitter l'espace maudit de la demeure. Néanmoins, pratiquement ils ne sont pas en force de le faire à cause du magnétisme que provoque dans leurs esprits la malédiction pesant sur l'endroit. À savoir, l'attraction de l'espace fantastique est un trait caractéristique développé par le néofantastique : « Il arrive souvent que l'espace fantastique appelle et attire le personnage qui est obligé d'y répondre » (Gadomska 2012 : 31). La caractéristique en question apparaît aussi dans le néogothique. Ainsi, la maison avec ses secrets permet à Georges de se considérer comme une sorte d'élus, initié à un monde inconnu :

Il avait vécu sans s'en apercevoir, prisonnier du secret de la maison alors que les autres hommes allaient et venaient à l'extérieur, faisaient des voyages, aimaient les femmes, élevaient des enfants, s'ennuyaient

en attendant la retraite, la mort... En définitive qui avait la meilleure part? Les autres ou lui, lui, le gardien d'un prodigieux secret?

Brussolo 1990: 301

Sarah, quant'à elle s'avère aussi être sous le charme de l'endroit. La jeune femme avoue être incapable de quitter la maison et de vivre loin d'elle :

Pourquoi s'attardait-elle ici? Elle n'était pas prisonnière. [...] Avec de l'argent elle pourrait recommencer une nouvelle vie. [...] Elle n'avait qu'à vider le coffre-fort et partir, au hasard. Qu'est-ce qui la retenait ici? La fascination?

Brussolo 1990: 344

En effet, il faut noter que dans les récits gothiques, les personnages sont toujours dans une relation de soumission par rapport à l'espace qui les captive, les transforme en victimes, enfin leur impose sa domination. Comme nous l'avons remarqué, cette soumission peut se traduire à travers l'emprisonnement du personnage entre les murs du bâtiment (que l'on pourrait nommer « emprisonnement spatial »), ainsi que dans l'emprisonnement de l'esprit du personnage (qui s'explique par l'attraction que l'espace inspire dans l'esprit du personnage, ce que l'on pourrait qualifier comme « emprisonnement spirituel »). Eliza Krzyńska-Nawrocka compare cette dernière soumission à la possession. L'espace absorbe le « moi » du personnage en entrant dans ses pensées, et exerçant une influence absolue sur son intelligence. La notion de la possession paraît aussi adéquate en référence à la relation entre la maison de Werner Mondesco et les protagonistes de *La Meute*. D'abord, la provenance occulte de la force attirante de la maison est suggérée :

Personne ne vous retient et pourtant vous ne partez jamais. Vous ne trouvez pas cela bizarre? *Inexplicable?* [...] Elle trébuchait toujours sur ce « pourtant » illogique, sur cette force occulte que Georges attribuait au pouvoir de la maison.

Brussolo 1990: 436

En plus, les animaux empaillés qui s'animent dans la maison affectent les esprits des protagonistes : « Ils s'insinuent dans les esprits, y

font naître des images insupportables qui finissent par devenir réelles » (Brussolo, 1990 : 431). Enfin, il est manifeste que les crimes accomplis par Georges ne sont pas dictés par sa propre volonté sinon par celle de la maison qui, comme souligne le narrateur, s'oppose aux intentions du protagoniste : « Il ne voulait pas lui faire du mal, bien au contraire, mais il lui fallait respecter les règles édictées par la maison » (1990 : 312). Quant à Sarah, la jeune femme se rend aussi compte qu'une force invisible a de l'impact sur son comportement : « Elle eut l'impression qu'un régisseur invisible la poussait hors de la coulisse, qu'un souffleur tapi au ras du sol chuchotait à son intention... » (1990 : 306).

Hantant, emprisonnant, attirant et enfin prenant les personnages en possession, les demeures noires jouent dans les récits d'épouvante le rôle de personnages à part entière (Labbé, Millet, 2005 : 220). Il fait voir que ce statut particulier qu'acquiert la maison hantée dans le texte d'horreur est obtenu, entre autres, par le recours à l'animalisation et à la personification. C'est ainsi que Joëlle Prougnaud compare la demeure noire à un organisme vivant : « [...] cette dynamique interne donne vie à l'édifice, qui fait penser à un organisme géant » (1997 : 313).

Lors de la description de la maison de Werner, Serge Brussolo pousse l'animalisation à l'extrême. L'attribution à la demeure des traits animaux n'est pas limitée aux comparaisons, allusions ou métaphores comme il est fréquent dans les textes gothiques sinon la maison se transforme réellement en une bête de chair et de sang<sup>3</sup>. Toute la maison est présentée comme un vrai être vivant. Ainsi, les fauteuils transpirent : « Il se dressa doucement, caressant les accoudoirs du grand fauteuil. De fines gouttelettes suintaient du cuir. Le siège transpirait telle une bête en proie à la fièvre » (Brussolo 1990 : 294), ils possèdent aussi de poils gras « *terriblement vivants* » semblables au pelage qui « jaillissaient du cuir ciré à une vitesse proprement incroyable pour s'organiser en toison, en pelage » (1990 : 415). Même les vêtements en cuir redeviennent la peau d'animal :

<sup>3</sup> Même si peut-être ce n'est que le fruit de l'imagination du psychopathe et ensuite aussi de celle de Sarah qui au cours de l'action commence peu à peu à partager la folie de Georges : « La folie de Georges devenait contagieuse. [...] Bon sang ! Elle devenait dingue. La folie du tueur de femmes déteignait sur elle comme une étoffe mal teinte. Il n'y avait ni sueur ni odeur, rien que les fantômes d'un fou prisonnier d'un rituel de plus en plus sanglant » (Brussolo 1990 : 349).

[...] elle avait la certitude que le vêtement qui l'enveloppait pesait subitement plus lourd, comme s'il avait gagné tout à coup en épaisseur, en volume. Son odeur même avait changé. L'agréable parfum de cuir ciré avait fait place à une senteur animale chargée de suint. Quelque chose d'épais et de musqué qui rappelait l'étable, la vache mouillée. [...] La peau domestiquée redevenait sauvage, retrouvait son aspect primitif.

Brussolo 1990 : 412

Comme une bête sauvage, la maison émet des cris et des hurlements : « Le musée hurlait silencieusement, les vitres du dôme vibraient d'un interminable cri de haine » (Brussolo 1990 : 508). Ce qui est en plus, le lecteur apprend que le musée est doté d'un cœur : « Le cœur noir du musée palpait, lui emplissant les oreilles d'un grandement sourd » (1990 : 361). La maison possède également un esprit ce qui lui permet d'avoir des exigences envers les protagonistes : « Des phénomènes étranges, insistait-il. Des phénomènes que je suis seul à percevoir mais qui sont autant de signaux d'alarme. Lorsqu'ils se manifestent cela signifie que la maison réclame son dû » (1990 : 348), elle est capable même d'imposer sa volonté : « il lui fallait respecter les règles édictées par la maison » (1990 : 312). Il faut voir que cette dernière caractéristique attribuée à la maison de Werner, renvoie à la capacité qui n'est propre qu'à l'être humain ce qui signale l'emploi de la personnification.

Pour conclure, la mise en scène de la maison de Werner Wareuil-Mondesco révèle beaucoup de correspondances avec la figure de la demeure noire très répandue dans la littérature d'épouvante. La sensation de la peur est obtenue grâce à l'attribution à l'espace de la maison des traits anxigènes typiques de l'espace gothique. Il s'agit des caractéristiques traditionnelles présentes déjà dans les premiers textes du genre initié par Harace Walpole tels que : l'ambiance d'hostilité, le lien avec un passé macabre, le rapport avec la mort, l'isolement de la civilisation, la clôture, le recours à l'animalisation de l'espace. Dans *La Meute*, il existe également des renvois aux traits novateurs caractérisant l'espace néogothique. Ainsi, par le choix de la localisation de la demeure hantée dans la métropole parisienne Serge Brussolo recourt au topos de la ville géante, représentant un espace quotidien et banal devenant la scène des événements violents, inexplicables par les lois de la réalité terrestre. Les-

pace attire les personnages et exerce une influence maléfique sur leurs esprits engendrant une relation de soumission et de dépendance mentale. Ainsi présenté, reliant des traits traditionnels et novateurs l'espace dans *La Meute* de Serge Brussolo représente un espace anxiogène par excellence.

## Bibliographie

- Bachelard G. (1961): *Poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- Barbos C.R.R. (2009): *Espace du fantastique urbain et espaces du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Philips Lovecraft*. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00947719/document>> [date de consultation : 3/04/2017].
- Baronian J.P. (1977): *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Brussolo S. (1990): *La Meute*. In: *Le Cycle Angoisse 1*. Monaco, Édition du Rocher.
- Gadomska K. (2012): *La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Has-Tokarz A. (2010): *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Izbecka A. (2002): „Gotyckie labirynty”. W: *Wokół Gotycyzmów*. Red. G. Gazda, A. Izbecka, J. Płuciennik. Kraków, Universitas.
- Kruszelnicki M. (2010): *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Krzyńska-Nawrocka E. (2012): *Ciemne terytoria. Człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*. Kraków, Agharta.
- Labbé D., Millet G. (2005): *Le fantastique*. Berlin, Ellipses.
- Prougnaud J. (1997): *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris, Honoré Champion.
- Radcliffe A. (1798): *Les Mystères d'Udolphé*. Trad. V. de Chastenay. Paris, Maradan.
- Vax L. (1965): *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.

FABRIZIO FONI  
University of Malta

## Magic is the New Black: Gothic Tradition, Cross-Dressing, and Pulp Fiction

ABSTRACT: Marjorie Bowen's *Black Magic* is far from being a literary masterpiece. And yet, this novel, which was quite popular at the time, deserves to be investigated in the light of a rich supernatural-related tradition, ranging from folklore to the most famous Gothic novels. Its ending enables us to analyse the supernatural as a metaliterary projection of the author herself.

KEY WORDS: Gothic tradition, myths and legends of the Middle Ages, gender-related issues, allegory, metaliterature, historical fiction, Pulp Fiction, relativism

Apart from the following contribution, at least to my knowledge, a specific article which is entirely dedicated to Marjorie Bowen's *Black Magic: A Tale of the Rise and Fall of Antichrist* has never been published.<sup>1</sup> In fact, both the novel and its author are generally neglected by scholars.

There is not even a fleeting mention of *Black Magic* either in the well-known monograph *The Literature of Terror* by David Punter (1996), or in the recently published *Encyclopedia of the Gothic* edited by the same scholar, together with William Hughes and Andrew Smith (Hughes et al. 2016); and yet it is a novel which was popular at the time, and which for its plot, subject, and narrative style can easily be considered as

---

<sup>1</sup> Together with this article, another exception is the preface to the only Italian edition of the novel (see Foni 2011).

a work stemming from the most traditional Gothic fiction. Indeed, it is not just merely coincidental that the novelist Dennis Wheatley selected it as Volume 13 of his “Library of the Occult,” a collection of books which he edited in the 1970s.<sup>2</sup>

Since it is a novel that appeared in the Edwardian era (1909, to be precise), when the original Gothic trend had already been defunct for a while, it is surprising that within the plot, in quite a different fashion from the coeval successful ghost stories, the supernatural is just a “technical” breach of the order, an unexpected twist in everyday life, admittedly dangerous and horrible, but actually to be accepted as possible from the very beginning – I would even say, to be taken for granted, sparking off that “willing suspension of disbelief” which, according to Samuel Taylor Coleridge, gives rise to the making itself of poetry (if not of literary works in general), and which is also a necessary condition for its appropriate enjoyment (Coleridge 1817: II, 2).

The reader might deem the title of this article, which echoes that of the *Orange is the New Black* television series, somewhat facetious. But the book by Marjorie Bowen, in like manner, although far from being ironic, primarily deals with a strong sense of captivity and imprisonment, with the burden of solitude and loneliness, with the lack of understanding and misunderstanding, with gender-bending circumstances, and gender-related issues.<sup>3</sup>

In *Black Magic*, we can notice a whole string of canonical supernatural-related features and events, two of which are worth mentioning here. As is the case of the most topical paraphernalia pertaining to myth and legend, one can find reminiscences and analogies in the popular, repeatedly printed, and often updated and revised *Dictionnaire infernal* by Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, an extensive and learned “universal directory,” as the title page reads, “of the beings, characters, books, facts and things related to spirits, demons, sorcerers, to dealings

---

<sup>2</sup> See Bowen 1974.

<sup>3</sup> Nevertheless, it is not mentioned in books centred on the “queer” aspects of the Gothic, such as Haggerty (2006), Hughes & Smith (2009), and Palmer (2012). In contrast, it is not surprising that *Black Magic* is not discussed in Haefele-Thomas (2012), as it explicitly focuses on the Victorian age.

with hell, divinations, evil spells” and so on and so forth, whose first edition dates back to 1818 (Collin de Plancy 2015–2016).<sup>4</sup>

At this juncture, the divinatory ritual of the magic mirror in Chapter 3 of the First Part of *Black Magic* should be considered:

Into the dim glow of the brazier a creature was crawling, the size of a dog, the shape of a man, of a hideous colour of mottled black; it made a wretched crying noise, and moved slowly as if in pain. Theirry [*sic*] gave a great sob, and pressed his face against the wall. But Dirk snarled at it across the dark.  
 “So you have come. Show us the future. I have the power over you. You know that.”

Bowen 1909: 25–26

The entry “Mirror” in the *Infernal Dictionary*, “[f]or divinations by mirror,” refers the reader to “Crystallomancy,” where it says: “Divination by means of crystal. One drew omens from mirrors and crystal vases, in which the demon was said to make his abode” (Collin de Plancy 2015–2016: 453, 150).<sup>5</sup>

And yet of magic mirrors, with or without soothsaying, we can retrieve as many examples in the repository of legend as there are in that more limited but equally wide realm of the Fantastic and the Horror. Suffice it to mention one of the most popular Gothic novels, *The Monk* by Matthew Gregory Lewis, and in particular, the role of the “mirror of polished steel, the borders of which [are] marked with various strange and unknown characters,” in which “[o]n pronouncing certain words, the person appears in it on whom the observer’s thoughts are bent” (Lewis 1984: 190). The superior of the Capuchins Ambrosio is given such a prodigious instrument by the ravishing Matilda, the incarnation of the devil, who enters the monastery in disguise, as the dumb novice Rosario (and the theme of disguise, particularly that of cross-dressing, is of great importance in Bowen’s *Black Magic*).

---

<sup>4</sup> The American translation is based on the 6<sup>th</sup> French edition; see Collin de Plancy (1863).

<sup>5</sup> The original French entries respectively are *miroir* and *cristalomanie*.

Let us now turn to another part of *Black Magic* which was unequivocally built in line with a specific supernatural tradition in mind. I am referring to Chapter 12 of the First Part, and would like to examine the character of the old witch Nathalie, as well as the “underground chamber” where she practices sorcery, which can be accessed through a “trap door [...] reveal[ing] a flight of steps”; Bowen describes this crypt as

large and lit by lamps hanging from the roof, revealing smooth stone walls and damp floor; in one side a gaping blackness showed where a passage twisted to the outer air; on another was a huge alchemist’s fireplace; before this sat the witch, about her a quantity of glass vessels, retorts and pots of various shapes.

Either side this fireplace hung a human body, black and withered, swinging from rusted ropes and crowned with wreaths of green and purple blotched leaves.

On a table set against the wall was a brass head that glimmered in the feeble light.

Bowen 1909: 124

Other intriguing details, which to some extent confirm – and reinforce – the high “rate of mythicalness” of Bowen’s novel, run through Collin de Plancy’s *Dictionnaire infernal*. For example, in the entry devoted to the Franciscan scientist and alchemist Roger Bacon, who earned himself the nickname of “Doctor Mirabilis,” one can read that some “learned men assure that Antichrist will use his magical mirrors to work miracles,” and that “[i]t is said that, like Albert the Great, Bacon made an android for himself. Storytellers assure that it was a bronze head that spoke distinctly, and who even prophesied” (Collin de Plancy 2015–2016: 53). It is of little importance to us that Bowen describes it as made of brass, whereas Collin de Plancy – and others which here I omit – write that it is made of bronze: what is of crucial importance is that both cases refer to a mechanical talking head (and we could also add that both bronze and brass are actually alloys mainly composed of copper).

Interestingly enough, in *El Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* there is exactly an “enchanted [bronze] head” (Cervantes 2014: 679); or, to be more precise, it is regarded as such by the protagonist, owing

to a rather good-natured hoax devised by Don Antonio, the illustrious and generous Don Quixote's host.<sup>6</sup>

The fact that the masterpiece by Miguel de Cervantes Saavedra includes, among the numerous chivalric imaginings to be ridiculed, a magic talking head, further proves that such a feature is to be acknowledged as a significant element of a multiform as well as long-lasting tradition.

In any case, I am convinced that Marjorie Bowen, while shaping Dirk Renswoude, *Black Magic's* main character (and also the Antichrist in the subtitle, who ascends the papal throne as Michael II), was inspired by the complex legend on Gerbert of Aurillac, the first French pope in history, from 999 to his death, who adopted the name of Sylvester II.

Among those who ventured on investigating the diverse and entangled sources of this legend, Arturo Graf's intriguing – and still very relevant – monograph *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* deserves to be mentioned, and, much more recently, Massimo Oldoni, who devoted a critical study to Gerbert.<sup>7</sup>

Among the many tesserae which have composed for centuries the belief that Sylvester II was a wicked necromancer, who sold his soul in exchange for power, we can enlist: the allegation, when he was still alive, that he was a heretic and, for all intents and purposes, an Antichrist; the making of an astounding automaton, nothing less than a talking head, which was by many reckoned to be “inhabited by the Devil,” a “prophecy embodied in a simulacrum, [...] filled with an unknown dweller, the fruit of an *ars* stemming from an unfamiliar and secret ancientness” (Oldoni 2008: 126, 128);<sup>8</sup> and last but not least, “some celestial spheres which he crafted by wonderful art” (Graf 2006: 207).<sup>9</sup>

And it is exactly an arcane “ball of a dark muddy colour,” which “turn[s] a pale, luminous, blue tint” if “incantations” are practiced on it, that is mentioned in the First Part of *Black Magic*, in Chapter 12, and then again in Chapter 20, where the witch Nathalie tells Dirk: “the

<sup>6</sup> Second Part, Chapter LXII.

<sup>7</sup> See Graf (2006: 201–255) and Oldoni (2008). On Sylvester II, though, see also: Godwin (1834: 231–234), LaGrandeur (1999), Atkinson (2005), Bacchiega (2005), Flusche (2005), Brown (2010), Kang (2011: 68–79), Truitt (2015: 69–95).

<sup>8</sup> Translation mine.

<sup>9</sup> Translation mine.

crystals always foretell a throne for you” (Bowen 1909: 125, 224). In the Second Part of the novel, in Chapter 12, in what may perhaps be considered as a deliberate parallelism, Bowen shows Michael II striving to predict his fate by consulting “a huge globe of faint gold, painted with curious and mystic signs, hung from the ceiling” (Bowen 1909: 379), in a hidden room inside the Vatican, away from prying eyes.

Among the unreliable – and yet how picturesque! – sources which mainly helped to spread the black legend of the necromancer pope, what definitely stands out are the events recounted by the Benedictine William of Malmesbury in his *Gesta regum Anglorum*, in particular six of the sections of the Second Book (§167 – §172) dedicated to Gerbert’s alleged diabolical rise and gory fall. A first version of this monumental work, covering the years from 449 to 1120, dates from 1125; later on, William integrated his chronicle, extending its scope up to 1123 (in fact, a second and a third version are dateable between 1135 and 1140). As to Sylvester II’s tragic and theatrical demise, William reports that, when made aware by the talking head “of his approaching death,”

[c]alling, therefore, the cardinals together, he lamented his crimes for a long space of time. They, being struck with sudden fear were unable to make any reply, whereupon he began to rave, and losing his reason through excess of pain, commanded himself to be maimed, and cast forth piecemeal, saying, “Let him have the service of my limbs, who before sought their homage; for my mind never consented to that abominable oath.”

William of Malmesbury 1847: 181

Confronted with such an unlikely and sensational finale, one would expect it to be taken up and, perhaps, emphasized by Bowen through even more gruesome details. Not in the least. I will try to give an explanation for this restraint, expounding why, on the contrary, the author needed to a certain extent an “untouchable” body, impenetrable even to the eye. Although in *Black Magic*’s last chapter we are shown a kind of dismemberment, it occurs when the pope is already dead. It is also far from violent and, as opposed to William of Malmesbury’s version, it aims at hiding the truth, instead of disclosing it.

Actually, from a historical perspective, the corpse of Silvester II was buried in Rome, in the Papal Archbasilica of St John in Lateran. As mentioned in 1656 by Cesare Rasponi, a cardinal since 1664, in his *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, in the year 1648 the tombs had to be opened during restoration work in the church, and

the cadaver of that Sylvester was found intact in a marble urn buried twelve spans underground, shrouded in the Pontifical robe, the arms crossed, the head covered by the sacred tiara, but as soon as it was moved from its place it vanished into ashes once exposed to the open air, which is maybe why, owing to the aromas that the body had been embalmed with, a sweet odor nonetheless could be smelt, and apart from the silver Cross, and the Pontifical ring nothing was left incorrupt.<sup>10</sup>

Rasponi 1656: 76

It is with this concise and yet stimulating anecdote in mind that one should read the discovery of Michael II's dead body in the final chapter of *Black Magic*, in order to detect any similarities: Theiryry, the pope's fickle "partner in crime," wants to know more about the corpse's bodily nature, and "his cold fingers unclas[p] the heavy chasuble, underneath lay perfumed samite":

He lifted up the fair crowned head to peer madly into the proud features....

It came away in his hands, like crumbling wood that may preserve, till touched, the semblance of the carving... so the Pope's head parted from the trunk.

Theiryry smiled with horror and stared at what he held.

Then it disappeared, fell into ashes before his eyes, and the tiara rolled on to the floor.

Gone – like an image of smoke.

Bowen 1909: 389–390

At the risk of disclosing too much of the plot, it may now be inescapable to briefly mention that in the first few pages of *Black Magic*, in an un-

---

<sup>10</sup> Translation mine.

specified town in Flanders, the main character Dirk Renswoude (the evil pope-to-be) is introduced to the readers as a solitary “good craftsman” of “pictures, carvings, sculptures for churches,” who is unexpectedly visited by Balthasar of Courtrai (destined to be Emperor) together with Theirry of Dendermonde, “[a] wandering scholar” planning to “[go] to the Universities” (Bowen 1909: 3, 11, 10), taking interest, like Dirk, in magic.

Balthasar is professedly inquiring about Ursula of Rooselaare (*sic*), who even though they did not know one another, was married to him by proxy, out of self-interest of the respective families. And this, despite the fact that Balthasar himself, on his own admission, was in love with another woman. Consequently, as Balthasar tells Dirk, Ursula, who was yearning for a religious life, took shelter in a convent and became a nun, first leaving her wealth to the order, and then faking her death on the initiative of the other greedy nuns. When she realized that life at the nunnery was “horrible,” she sent a letter to Balthasar, revealing the truth and “ask[ing] [him] to come and rescue her” (Bowen 1909: 14). Since in the meantime Ursula’s father had remarried, with a male heir, Balthasar resolved to ignore her request and “let her take her punishment” because “[s]he had lied [...] to God” (Bowen 1909: 14). Therefore, “[s]he did not wait beyond some months for [Balthasar’s] answer [...]”. Master Lukas, born of Ghent, was employed in the chapel of the convent, and she, who had to wait on him, told him her story. And when he had finished the chapel she fled with him” (Bowen 1909: 14) to the house where Dirk now lives, from where she sent another letter to Balthasar, who again ignored it. This is why, five years later, Balthasar decided to call at Dirk’s house, which belonged to the late Master Lukas. Hereupon Dirk bitterly remarks that she is long gone now, four years before to be precise (“Strangely late you inquire after her”; Bowen 1909: 15).

From that moment onwards, Balthasar will be the main target of Dirk’s machinations, whereas Theirry will become the closest, though not always loyal, fellow of the latter in his turbulent and satanic rise to power, up to the papal throne.

In the course of the novel, this companionship between Dirk and Theirry takes on progressively homosexual implications, with His Holiness striving to overthrow Balthasar and, for love, to replace him with

the irresolute Theirry. Bowen, throughout *Black Magic*, provides a good number of pointers and clues which increasingly generate the suspicion (and, finally, the conviction) that Dirk is none other than a woman skillfully disguised as a man, till the final revelation – yet “physically” unprovable, as we have seen – that under the robe of Michael II hides, still alive, well, and more revengeful than ever, Ursula of Rooselaare.

Making this game of (magic) mirrors more tangled is also the claim by the magician pope himself that the slippery and alluring masked dancer in orange hanging out in Rome in the story is nothing but another disguise of Ursula (Bowen 1909: 316) – or, actually, of the pope himself. But Dirk impersonates even other identities, and is elected pope as “Louis of Dendermonde, Abbot of the Brethren of the Sacred Heart in Paris, Bishop of Ostia and Cardinal Caprarola” (Bowen 1909: 304). Dirk, Ursula, the dancer, the pope, the Antichrist... female to male, male to female: borrowing a world-famous title of Luigi Pirandello, one, no one and one hundred thousand,<sup>11</sup> in a kind of “gender-fluid” existence, way ahead of its time... or maybe not.

In fact, in connection with the legend of Gerbert of Aurillac, Arturo Graf significantly points out that

[t]hose then, and they were many, all over the world, who detested the Roman Curia, its abuse of power and its frauds, needed to foster the rise and the spread of a legend which placed on St Peter's chair a demoniac creature. The same hatred triggered later on the popular legend of Popess Joan.<sup>12</sup>

Graf 2006: 209

This is another myth which, without being ever referred to by Bowen, implicitly lays the framework for the entire novel. As Alain Boureau succinctly says in his monograph devoted to the legend,

the story of Joan appeared around 1250 in a handful of authors and became more widespread about 1300. In 1290 or thereabouts, Geof-

<sup>11</sup> See Pirandello (1926). Interestingly, the author started to write this novel in 1909, same year as *Black Magic*.

<sup>12</sup> Translation mine.

froy de Courlon, a Benedictine, wrote of Joan in his chronicle of the Abbey of Saint-Pierre-le-Vif at Sens, but he closely followed the text of a Dominican, Martinus Polonus, or perhaps of the anonymous interpolator around 1280-85 who added to Martinus's *Chronica de Romanis pontificibus et imperatoribus* [...]. Geoffroy's use of Martinus is hardly surprising: Martinus's chronicle enjoyed an immediate, durable success, and it remained the major source for historians of Joan until the end of the Middle Ages.<sup>13</sup>

Boureau 2001: 10

In the Second Part of *Black Magic*, a certain Pope Sylvester is mentioned three times, almost hurriedly, as the “old and meek” predecessor of the diabolical Michael II (Bowen 1909: 286), who never existed. As this Sylvester surely cannot be Sylvester I (pontiff from 314 till 335), the reference could be to Sylvester III (whose short office lasted from January to March 1045). However, one actually wonders whether Bowen's Sylvester amounts to a slip, if not a Freudian negation of the historical model, or, on the contrary, whether it is a hint and, at the same time, a willful and playful act of playing Gerbert down by Bowen herself, as if to say, “My pope is so evil to eclipse even the infernal pope par excellence.” And Michael II's coronation is depicted as so much “against nature” as to unleash, as an objective correlative, even the sudden fury of the natural elements (Bowen 1909: 304), which is metaphorically symptomatic, as stereotypical and trite as it may sound.

In reality, unearthing a genuine consistency in the historical facts and chronology mentioned by Bowen would result in a fruitless analysis. Should a meticulous reader, holding his or her notebook, feel like writing down names and events in order to check their credibility or existence, he or she would swiftly realize that, with a few exceptions, it is equivalent to squaring the circle.

Bowen's writing procedure is actually a far cry from the accuracy and the historical likelihood of a novel such as *I promessi sposi* (1827 and 1840–1842) by Alessandro Manzoni. And it is common knowledge that such a restless quest for “truth” would eventually lead him to disown both his own novel and the novel tout court, as a piece of deceitfully “fictitious” work.

---

<sup>13</sup> Translation mine. See also Rustici (2006).

And yet, traces of Manzoni may be discerned in *Black Magic*, though it is not clear whether due to a first-, second-, or even third-hand knowledge; for example, in the Second Part, a reference is made in Chapter 8 to the “bravoes” (Bowen 1909: 338), which could nevertheless come from the grim Italian malefactors and bandits of the Gothic novels rather than from *I promessi sposi*. One title in particular is indeed self-explanatory, *The Bravo of Venice* (1804), which is actually an adaptation into English, by “Monk” Lewis, of Heinrich Zschokke’s *Abällino, der große Bandit* (1794). Particularly relevant, in this Manzonian context, is the depiction of the plague outbreak, two chapters later: “The plague was rampant in the city; more than once he [Theiry] passed the death-cart attended by friars clanging harsh bells; several houses were sealed and silent; but in the piazzas the people danced and sang, and in the Via Sacra they held a carnival” (Bowen 1909: 361).

There is a specific piece, again in Chapter 8, Second Part (Bowen 1909: 339), which apparently is reminiscent of the presumed plague-spreaders and the anarchy due to the epidemic, as well as of the widespread superstitions related to infernal presences, necromancers, and hordes of ghosts gathered together and all busy with propagating the disease, as Chapter 32 of *I promessi sposi* narrates.

As for the medieval setting, *Black Magic* is very much indebted to the already mentioned Gothic tradition. First and foremost, the novel is set in an era which had been accused for quite a long time of having represented some of the darkest years of the Western civilization; secondly, and very importantly, its main characters Dirk and Theiry follow a geographical path which, borrowing Francesco Orlando’s comment on the literary fiction by Ann Radcliffe and “other Gothic authors,” is equivalent to “a culturally regressive symbolic direction” (Orlando 2006: 140), although, in the case of *Black Magic*, it has to be said that such a journey is all but linear. In fact, they travel from East Flanders to Basel, in Switzerland (back when the so-called *Confœderatio Helvetica* still had to be founded); from Basel they move to Germany, and finally to Rome, a Rome hyperbolically marked on the one hand by the blinding splendor of the Curia, and on the other, by the imposing and sublime desolation of Piranesian ruins, with picturesque bandits hiding in the catacombs. In the Second Part, Chapter 7, there is even “a tall monk in

the robe of the Order of the Black Penitents” (Bowen 1909: 332), whose presence recalls to the reader who is familiar with Gothic narratives the monk Schedoni, the villain of the well-known novel by Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797).

Although Bowen’s historical inconsistencies and fabrications may seem glaring blunders, whoever has read the author’s autobiography (see Campbell 1939), or is even slightly familiar with her life, would probably not hesitate to turn a blind eye, and forgive her oversights. From a very early age, she was incessantly forced to move from one town to another, from one house to another, constantly goaded by need and, in addition to that, deprived of any appreciation or understanding from the people living with her. What largely emerges from her autobiography is the portrait of a woman feeling invisible, often rejected, and even hated, engaged in a trade regarded as unfit for her, and based on the necessary “commodification” of her creativity and imagination, which provided the one and only livelihood for her mother, her sister, and their help.

It is quite unbelievable that, making her debut as a writer at age 21 (Bowen 1906), Marjorie Bowen (whose real name was Margaret Gabrielle Vere Campbell) managed, always under the most untoward conditions, to write at such a breakneck pace that, in comparison, Stephen King would appear afflicted by a writer’s block.

Trying to recapitulate, then, what is particularly striking is the peculiar role of the supernatural in this Edwardian work: unlike other ghost stories of the time, the author completely disregarded the widely-deployed function of the element of *hésitation*, which Tzvetan Todorov (1970), in a highly-debated monograph on the Fantastic, would later acknowledge as the very crux of such literature. As the final coup de théâtre reveals, *Black Magic* uncovers the real, hidden identity of the protagonist, which enables us to analyze the supernatural in a strongly allegorical light, as an autobiographical projection of the troubled self of Marjorie Bowen herself.

Bowen’s Antichrist (who turns out to be a woman actually hiding her own gender) practices black magic, a forbidden and condemned activity; he (or we should rather say “she”) appears in different guises and resorts to cross-dressing, adopting many names; and, despite his rise and suc-

cess, he remains a “damn lone figure” to the letter, whom nobody seems to understand.

Hence, it seems plausible to read in this solitary figure the reflection and the identification of a young writer who is successful in an area that society was as yet not associating with the so-called weaker sex. Add to that the mistrust and ill-will from those whom she was actually providing for through the proceeds of her books. Three times Bowen calls herself a “breadwinner” in her autobiography (Campbell 1939: 110, 128, 151), in which her difficult past is recounted through a disorientating combination of first- and third-person narratorial voices.<sup>14</sup>

In the light of all this, I believe that the very first picture which Bowen gives us of Dirk/Ursula, and which constitutes the novel’s opening words, is highly symbolic and metaliterary in nature: “In the large room of a house in a certain quiet city in Flanders, a man was gilding a devil” (Bowen 1909: 3). It is as though Dirk/Ursula were mirroring the writer herself in the act of writing her novel on the Antichrist, the novel itself serving as door and magic mirror, as a liminal space between biography and fiction (a distorting mirror, of course), which hints and only partially reveals, without yielding with certainty all of its secrets on Dirk’s identity as a woman.

What greatly surprises in *Black Magic* is the relativism which at intervals crops up in the text, and which, in defiance of solid evidence of both the existence and power of Evil, all of a sudden inverts the values antithetical to one another in a binary system which opposes God with the devil, commuted as interchangeable forces that transcend Manichaeism. Fluctuating polarities and their positive or negative charge are thus subordinate to subjective viewpoints, as this meaningful passage on Theirry reveals: “he did not see his antagonists standing for Good, and himself for Evil, he saw mere men whose evident enmity roused his own” (Bowen 1909: 70, First Part, Chapter 7).

But *Black Magic*’s relativism goes much further, to the extent of bordering on paradox, thereby challenging and undermining the very sense itself of the story: it is undoubtedly astonishing that a character like Theirry, who has witnessed the horror of hell and is conscious of hav-

<sup>14</sup> The following pages prove quite eloquent: Campbell (1939: 96, 102–103).

ing lost the sweetness of paradise, can write a message like the one that we read towards the end of the novel, in the penultimate chapter: “Oh, Ursula, I know a city in India where we might live, and you forget you ever ruled in Rome; yonder are other gods who are so old they have forgot [*sic*] to punish, and they would smile on you and me there” (Bowen 1909: 384).

It is astonishing, I repeat, unless *Black Magic*'s Middle Ages and religion are nothing but a stage where *something* is contrived in order to “cover” *something else* in a veiled manner.

At the end of *Black Magic*, the Antichrist, in a crescendo of doubt towards his (or her) problematic nature, goes up in smoke, and literally vanishes into thin air.

In a definitely modern perspective, the ultimate truth appears to be faint, unsubstantial, or better still, unattainable in its entirety.

## Bibliography

- Atkinson L. (2005): “When the Pope was a Mathematician.” *The College Mathematics Journal*, 36(5), pp. 354–362.
- Bacchiega M. (2005): *Silvestro II papa mago*. Foggia, Bastogi (originally published in 1981).
- Boureau A. (2001): *The Myth of Pope Joan*. Trans. from French L. G. Cochrane. Chicago and London, The University of Chicago Press (originally published in 1988).
- Bowen M. (1906): *The Viper of Milan: A Romance of Lombardy*. London, Alston Rivers.
- Bowen M. (1909): *Black Magic: A Tale of the Rise and Fall of [*sic*] Antichrist*. London, Alston Rivers.
- Bowen M. (1974): *Black Magic: A Tale of the Rise and Fall of the Antichrist*. London, Sphere Books.
- Brown N. M. (2010): *The Abacus and the Cross: The Story of the Pope Who Brought the Light of Science to the Dark Ages*. New York, Basic Books.
- Campbell M. (1939): *The Debate Continues: Being the Autobiography of Marjorie Bowen*. London and Toronto, William Heinemann.
- Cervantes M. (2014): *Don Quixote*. Trans. from Spanish T. Lathrop. Richmond, Alma Classics (originally published in 1605–1615).

- Coleridge S. T. (1817): *Biographia Literaria: or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. 2 vols. London, Rest Fenner.
- Collin de Plancy J. A. S. (1863): *Dictionnaire infernal: Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux esprits, aux démons, aux sorciers [...]*. 6th edition. Paris, Henri Plon (originally published in 1818).
- Collin de Plancy J. A. S. (2015–2016): *Infernal Dictionary: A Universal Directory of the Beings, Characters, Books, Facts and Things Related to Spirits, Demons, Sorcerers [...]*. 2 vols. Ed. M. Coles. Trans. from French N. Zasadzińska, J.-C. Dufau, M. Coles. Clifton, Abracax House.
- Flusche A. M. (2005): *The Life and Legend of Gerbert of Aurillac: The Organizer Who Became Pope Sylvester II*. Lewiston, Queenston, and Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- Foni F. (2011): “Il papa mago: nel segno della tradizione, attraverso il fantastico, verso l’enigma.” In: M. Bowen: *Magia nera*. Trans. from English B. Cicchetti. Rome, Gargoyle Books, pp. 5–24.
- Godwin W. (1834): *Lives of the Necromancers: Or, An Account of the Most Eminent Persons in Successive Ages, Who Have Claimed for Themselves, or to Whom Has Been Imputed by Others, the Exercise of Magical Power*. London, Frederick J. Mason.
- Graf A. (2006): *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*. Eds. C. Allasia, W. Meliga. Milan, Bruno Mondadori (originally published in 1892–1893).
- Haefele-Thomas A. (2012): *Queer Others in Victorian Gothic Transgressing Monstrosity*. Cardiff, University of Wales Press.
- Haggerty G. E. (2006): *Queer Gothic*. Urbana, Chicago, and Springfield, University of Illinois Press.
- Hughes W., Punter D., Smith A., eds. (2016): *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester, Wiley-Blackwell (originally published in 2013).
- Hughes W., Smith A., eds. (2009): *Queering the Gothic*. Manchester and New York, Manchester University Press.
- Kang M. (2011): *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*. Cambridge and London, Harvard University Press.
- LaGrandeur K. (1999): “The Talking Brass Head as a Symbol of Dangerous Knowledge in *Friar Bacon* and in *Alphonsus, King of Aragon*.” *English Studies*, 80(5), pp. 408–422.
- Lewis M.[G.] (1984): *The Monk*. Ed. D. P. Varma. London, The Folio Society (originally published in 1796).
- Oldoni M. (2008): *Gerberto e il suo fantasma: Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*. Naples, Liguori.

- Orlando F. (2006): *Obsolete Objects in the Literary Imagination: Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*. Trans. from Italian G. Pihás, D. Seidel, A. Grego. New Haven and London, Yale University Press (originally published in 1993).
- Palmer P. (2012): *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff, University of Wales Press.
- Pirandello L. (1926): *Uno, nessuno e centomila*. Florence, Bemporad.
- Punter D. (1996): *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2 vols. London and New York, Longman (originally published in 1980).
- Rasponi C. (1656): *De Basilica et Patriarchio Lateranensi Libri Quattuor*. Rome, Typis Ignatij de Lazzeris.
- Rustici C. M. (2006): *The Afterlife of Pope Joan: Deploying the Popess Legend in Early Modern England*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- Truitt E. R. (2015): *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- William of Malmesbury (1847): *Chronicle of the Kings of England: From the Earliest Period to the Reign of King Stephen*. Trans. from Latin J. A. Giles. London, Henry G. Bohn (originally written c. 1125–1140).

MATHIEU PIERRE

Université Paris 3 – La Sorbonne Nouvelle

## L'ambiguïté du surnaturel dans la série télévisée fantastique

**ABSTRACT:** On the example of contemporary American fantasy series, this article aims to show that the question of the supernatural assumes an ambiguous form, which is always more difficult to define and to circumscribe, as there are iterations on its themes. Moreover, we shall see that these series undermine the principles of the fantastic, as defined by Todorov.

**KEY WORDS:** Fantastic, fantasy, supernatural, television series

On réduit souvent le genre fantastique du cinéma ou de la télévision aux sentiments qu'il est censé produire sur le spectateur. Dès lors, il est souvent mésestimé, réduit à des effets de peur et d'effroi et « on lui reproche sa simplicité, ses mécanismes grossiers, sinon archaïques et simplistes, pis, impliquant des expressions de mauvais goût » (Prince 2008 : 7). On reproche au fantastique, genre populaire par excellence, d'exploiter des sentiments simplistes, de jouer trop facilement avec les nerfs de l'interprète en s'inscrivant au sein d'émotions vulgaires. D'abord apparu en littérature, il n'en reste pas moins un genre d'une complexité déroutante pour qui cherche à s'y intéresser davantage. Celui qui souhaite s'y plonger doit laisser de côté toute rationalisation. Par ailleurs, c'est bien parce que le fantastique est « polymorphe et instable » (Prince 2008 : 8) qu'il fascine et repousse. Dès son origine étymologique, le mot est lui-même teinté d'incertitude et d'errements divers. Il est employé dans des acceptions très disparates et désignera tout à la fois ce qui est propre-

ment extraordinaire au sein du quotidien mais aussi les œuvres relevant d'un genre dont on a tendance à confondre les valeurs.

Ainsi, si la littérature fantastique englobe des œuvres aussi dissemblables les unes que les autres, brouillant du même coup la définition esthétique du genre, il n'est pas étonnant de constater qu'il en est de même en ce qui concerne tous ses avatars cinématographiques ou télévisuels. En effet, qu'est-ce qui relie réellement des séries télévisées comme *Twin Peaks*, *The X-Files*, *American Horror Story*, *True Blood*, ou même *Carnivàle*, toutes estampillées du sceau du fantastique et que Catherine Johnson nomme *teleftantasy* (Johnson 2005) ? Répondre à cette question reviendrait finalement à déterminer quel est le plus petit dénominateur commun de ces œuvres jugées fantastiques. La réponse première que l'on serait tenté d'apporter est que toutes ces œuvres entretiennent un lien particulier avec l'étrange et le surnaturel. Pourtant, aisé de constater que cette affirmation est infiniment réductrice et que les effets produits, les intrigues, le développement du surnaturel, les motifs et thèmes qui y sont déployés sont par trop différents et parfois même en totale opposition. Il est réellement difficile de voir le rapport entre le monde post-apocalyptique de *The Walking Dead* où la seule trace de surnaturel réside dans ces hordes de morts-vivants et celui, beaucoup plus hétéroclite et assumé, de *Buffy the Vampire Slayer*. Dans le premier exemple, nous sommes face à un autre réel, son univers fictionnel est une version hypothétique de notre monde ; dans l'autre, il s'agit bien de notre réalité dans laquelle s'insèrent les figures restées secrètes des monstres. Ce qui n'est pas considéré textuellement comme surnaturel dans l'une, l'est précisément dans l'autre. Ainsi, il semble exister des genres fantastiques, tout aussi nombreux que peuvent être les tentatives d'en définir un seul.

## Le phénomène surnaturel

Rappelons que le mot « fantastique » provient du grec *phantasein* signifiant 'faire voir en apparence, montrer, apparaître'. Il serait donc étymologiquement un genre mettant en avant le surgissement. Si l'on accepte qu'il est également lié au mot *phantasia* (l'apparition) puis à *phantasma* (le spectre), on constate alors qu'il représente le surgissement

de quelque chose dont l'existence ne peut être attesté rationnellement. Lorsqu'aucune explication naturelle ne peut être établie, nous sommes habitués à le qualifier de surnaturel. Tout phénomène relève donc de l'une ou l'autre de ces catégories, la difficulté étant de décider objectivement à laquelle il appartient. En effet, il semble que cette caractérisation diffère selon les individus, leur âge, leur culture et leurs propres croyances. Pourtant, si le surnaturel a bien à voir avec les lois naturelles, alors il ne saurait être surnaturel pour les uns et naturels pour les autres. Ce qui pouvait paraître surnaturel aux peuplades primitives, aux paysans du Moyen-Âge ou encore aux enfants ne l'est assurément pas dès lors où on est parvenu par la raison et la science à l'expliquer.

Le genre fantastique qualifierait donc des œuvres dans lesquelles les lois naturelles seraient bafouées par une instance supérieure aux connaissances humaines et scientifiques. Certes, mais dans quel but ? C'est bien cette prise de liberté avec la raison par l'imagination qui est souvent mise à mal par les détracteurs du fantastique. En revanche, il est nécessaire de nuancer le commentaire de Nathalie Prince précisant que le fantastique « présente et représente une contradiction au sein d'un cadre normatif qui caractérise aussi bien le ou les personnages que le lecteur » (Prince 2008 : 14). Il est, certes, indéniable que, spectateurs, nous reconnaissons la présence du surnaturel car nous nous référons à nos propres lois naturelles et humaines. En revanche, il est des séries, et c'est bien là la cristallisation d'une des difficultés théoriques dont nous avons fait mention, dans lesquelles le surnaturel est devenu à proprement parler naturel. Passée la surprise de la « sortie du placard » des vampires (qui relèverait pour le coup du surgissement du surnaturel) dans *True Blood*<sup>1</sup>, leur existence ne peut plus être considérée au sein de la diégèse comme surnaturelle en cela qu'ils ont toujours fait partie de cet univers, cachant leur existence à la face du monde. Leur origine nous étant révélée quelques saisons plus tard comme étant étroitement liée à celle, soutenue par les thèses catholiques, de l'espèce humaine. Ainsi, le surnaturel ne peut être entrevu que vis-à-vis de nos propres principes

---

<sup>1</sup> Il est à noter d'ailleurs que cette révélation a lieu avant le début de la série. Ainsi, dans *True Blood*, le surnaturel ne peut être ressenti que par le spectateur dont le monde de référence est sa propre réalité.

et mettrait en scène démons, monstres, sorciers et autres fantômes. On le voit, nombreux peuvent être les thèmes et motifs relatifs à l'émergence d'un surnaturalisme.

Tous les thèmes et motifs issus de la littérature se sont vus réappropriés par la série fantastique. Et plus particulièrement dans les œuvres qui s'attachent à décliner épisode par épisode différentes manifestations du surnaturel. Les séries d'anthologie telles que *Twilight Zone* ou *Les Contes de la crypte* sont de celles-là. Mais plus récemment, il faut voir dans *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Supernatural* et même *American Horror Story*, une propension de la fable sérielle à produire un éventail de récits issus des fonds littéraires.

### La crise de la subjectivité

Finalement, il apparaît que la forme ou l'aspect du surnaturel n'importe que peu. Nathalie Prince ajoute qu'« en tant que surgissement du surnaturel, le fantastique s'apparente au foudroiement d'une conscience » (Prince 2008 : 15). En d'autres termes, l'apparition du phénomène proprement hors de la nature s'accompagne toujours, selon elle, d'une « *crise de la subjectivité* » (Prince 2008 : 15) qui touche le personnage. Le récit fantastique est alors « l'exploration d'une conscience qui éprouve la remise en cause radicale de ses valeurs » (Mellier 2000 : 12).

Or, si c'est vrai dans la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle par le recours sémantique aux modalisateurs dans des textes écrits à la première personne, cela ne peut rendre tout à fait compte de l'effet produit sur les personnages de séries. En effet, ces œuvres ne nous font pas pénétrer la conscience des protagonistes et nous n'avons ainsi pas accès au doute et à l'affolement qui saisissent le narrateur littéraire face à l'impossible. Pour autant, les personnages n'y restent pas insensibles et ressentent toujours un moment d'effroi ou d'hésitation. Ceux-ci sont cependant rapidement évacués et ils doivent souvent se rendre à l'évidence : le surnaturel est possible. Si ce passage de l'acceptation y semble plus simple, c'est que dans la série fantastique, ce moment de crise est rarement individuel, et le surnaturel bien moins discret. Ainsi, Rick Grimes dans *The Walking Dead* peut, dans l'épisode pilote, subir cette crise lorsqu'il se réveille,

à la suite d'un coma, plongé dans un monde post-apocalyptique où la race humaine a été en partie décimée par des hordes de morts-vivants. Pendant la première partie de cet épisode, il se retrouve seul dans un environnement hostile où rien ne peut lui indiquer ce qui s'est passé.

Les scénaristes n'insistent que peu sur la crise qui potentiellement serait supposée le traverser, les attaques des rôdeurs ne lui laissant finalement que peu de temps pour s'interroger sur l'improbabilité des événements auxquels il est confronté. De même, dans ces séries, la présence puissante du surnaturel ne laisse que peu de place au doute de son effectivité. Quoi qu'il en soit, le personnage se retrouve toujours conforté dans l'idée que le phénomène est avéré, puisque très vite il est rejoint par d'autres protagonistes eux-mêmes témoins de l'étrange. Dans la série, l'existence du surnaturel ne peut expliquer le fantastique qu'en rapport avec la manière dont le spectateur conçoit les phénomènes dont il est témoin à travers l'écran, car très vite l'ensemble des protagonistes ne le ressentent plus comme relevant de l'impossible. Certes, les survivants de *The Walking Dead* ne comprennent pas ce qui pousse les morts à se relever, mais cela ne les étonne plus de croiser un cadavre en putréfaction dévorer un autre être humain au coin d'une rue. De même, on sait que la plupart des habitants de Sunnydale dans *Buffy the Vampire Slayer* ne sont pas ignorants du fait que la ville soit infestée de démons et monstres en tous genres. Si certains habitants restent surpris lorsqu'ils se retrouvent confrontés à un événement étrange, d'autres en revanche n'y accordent plus aucune attention particulière. Précisons que pour fonctionner, l'univers fictionnel mis en place par la série doit tout de même montrer, au moins brièvement, la crise de la subjectivité traverser les personnages puisque ceux-ci sont supposés vivre au départ dans une copie du monde réel du spectateur. Dans le flash-back sur l'appel de Buffy dans « Acatlha, Première partie » (saison 2, épisode 21), nous découvrons ainsi l'incrédulité de la jeune fille face aux propos de son premier Observateur, Merrick, et l'effroi qu'elle ressent lors de son premier combat avec un vampire. Très rapidement, de la même manière que le doute n'est plus possible pour le personnage, le spectateur est obligé de reconnaître que dans ces univers sériels le surnaturel est possible. Dès lors, il n'a de sens que pour lui, c'est-à-dire pour nos consciences rationnelles qui nous poussent à prendre de la distance

et à envisager que ce qui se trame à l'image va à rebours de notre propre réalité.

Dès lors, « apparenté à l'émergence du surnaturel, le fantastique relève d'une esthétique de la conjonction des improbables et des contradictoires » (Prince 2008 : 17). On pourra qualifier alors de surnaturaliste toutes les œuvres sérielles dans lesquelles des phénomènes allant à l'encontre de la nature de notre réalité se manifestent. Le spectateur est conscient lorsqu'il regarde des séries comme *Once Upon a Time* ou encore *Game of Thrones* que le surnaturel, présent dans ces mondes merveilleux, s'oppose à sa conception du réel. On y confond, de la même manière que dans *Buffy* ou *Walking Dead*, « des genres naturels (l'humain est animal, le minéral est humain, etc.) et des catégories logiques (le mort est vivant, l'extérieur est intérieur, l'inanimé est animé, l'invisible se voit, le passé est présent, etc.) » (2008 : 17). Il est vrai que le monde fictionnel déployé dans *Game of Thrones* n'est pas une copie de celui du spectateur, mais puisqu'il semble falloir définir le surnaturel dans la série par le rapport qu'il entretient avec lui, il n'en reste pas moins que les phénomènes sont perçus par l'interprète de la même façon. Nous savons que dragons, sorciers et autres morts revenant à la vie ne se conçoivent pas réellement. Pourtant, dans *Game of Thrones*, les protagonistes restent eux aussi surpris par le surgissement d'un surnaturel dont seules les légendes et quelques rares reliques attestent de l'existence passée. De même, les scénaristes ont choisi de conserver la ligne directrice imaginée par l'auteur George R.R. Martin en plaçant le surnaturel en filigrane. Aussi, celui-ci ne peut être au départ vu comme une motivation au cœur de la narration comme il peut l'être dans la plupart des séries que nous convoquons ici. Il semble n'être au premier abord qu'un prétexte, un arc narratif en retrait puisqu'il n'apparaît que sous les traits d'êtres mutiques dont on ne comprend pas réellement les origines ni les motivations. Mais très rapidement avec l'intervention de la prêtresse Melisandre et surtout avec l'arc narratif affilié au jeune Bran Stark, le spectateur comprend que le surnaturel sera au cœur de l'intrigue et qu'il en sera même probablement la clé.

Ainsi, ces phénomènes, bien que prenant forme dans un monde bien différent du nôtre, n'en sont pas moins de la même teneur que les vampires révélant leur existence dans *True Blood* ou que Ben Hawkins, dans

*Carnivàle*, capable de guérir des blessures par le simple contact des mains. Au sein des univers imaginaires des séries télévisées, le surnaturel ne l'est plus tant qu'au regard de notre conscience, confinée dans l'espace domestique. Une série fantastique présenterait donc une contradiction à la raison du spectateur en lui donnant à voir des mondes diégétiques dans lesquels des événements surnaturels sont propres à se manifester. À cet effet, le genre cinématographique (et par extension la télévision en tant que médium de l'image animée pour le moment) apporte à la théorisation du fantastique un ensemble d'œuvres disparates permettant d'ouvrir considérablement notre propos.

### Limites de la thèse surnaturaliste : merveilleux et fantastique

Tout surnaturel ne se concevrait qu'aux limites de nos considérations propres. Si Nathalie Prince considère que le merveilleux et la *fantasy*, ayant eux aussi recours au surnaturel, s'écartent totalement du fantastique, c'est que pour elle, la notion de réel y est trop importante. Ainsi « le merveilleux représente un univers à l'intérieur duquel le surnaturel se voit naturalisé » (Mellier 2000 : 15), c'est-à-dire complètement accepté par l'ensemble des personnages de la diégèse et ses lois. Pourtant, on ne peut réduire une série comme *True Blood* dans laquelle les vampires se sont révélés à la face du monde, comme relevant du merveilleux dans son acception littéraire. De même, l'univers des contes est attesté comme mettant en scène une réalité où il n'est pas extraordinaire de croiser dragons, fées et sorcières, les personnages ne s'en étonnant jamais. Que penser alors de *Once Upon a Time* nous présentant cette double conception conjointement ?

Ainsi, la ville de Storybrooke est totalement réaliste et prend place dans notre réalité. Ses personnages sont tout à fait humains, et la magie n'y a pas de place. Or, le *pitch* de cette série est bien de nous donner à voir qu'une autre réalité existe : celle des contes de fées où le surnaturel est naturalisé. Suite à une malédiction lancée par la Méchante Reine pour débarrasser les contes de leur fin heureuse, tous les personnages, de Blanche-Neige à Pinocchio, sont alors propulsés dans notre

réalité. Ce faisant, aucun d'entre eux ne conserve le souvenir de cette vie passée et lorsqu'Emma Swan débarque dans la ville, peu à peu refait surface la magie. Difficile ici de distinguer ce qui appartient au domaine du merveilleux ou du fantastique tant les barrières entre ces deux genres sont mises à mal par la diégèse. Très vite, la copie de notre monde réel se retrouve elle aussi empreinte de surnaturel car c'est bien la magie qui empêche les habitants de quitter la ville, et c'est bien elle aussi qui est libérée à la fin de la première saison. Il ne semble donc pas possible à la fois de définir le fantastique uniquement par le surnaturel et par son rapport au réel. Lorsque Henry tente par tous les moyens de convaincre les habitants de leurs origines merveilleuses, aucun d'entre eux ne le croit, reléguant ses propos à une imagination débordante et des problèmes identitaires. La série pousse elle-même plus loin cette réflexion lors de la deuxième saison en défendant le discours de l'existence conjointe de différents mondes dont les règles et les lois naturelles sont bien différentes. Ainsi, si le monde des contes est fondé sur la magie, le nôtre n'en contient pas une once. Et il n'est pas étonnant alors de voir que chaque univers est lié à une représentation différente de la réalité. Le docteur Whale se révèle ainsi être Victor Frankenstein, malheureusement passé dans le monde des contes au moment où la malédiction est tombée. Vivant dans un univers en noir et blanc, il tient le discours que le pouvoir de la science est en tout point supérieur à celui de la magie, inexistante dans son monde. Cependant, souhaitant ramener son frère à la vie, ses expériences sont un échec jusqu'à ce que Rumpelstiltskin l'emporte avec lui. Parvenu dans le monde féérique, il est alors capable d'obtenir un cœur magique suffisamment résistant pour ne pas être brûlé par la puissance de la foudre.

Ce que la série suppose, c'est bien l'existence de divers plans de réalités. Le fantastique ouvre des dimensions et, on le voit bien, ce qui apparaît à première vue comme une série relevant du merveilleux ne peut plus se satisfaire d'une telle nomenclature. Les récits de l'imaginaire contemporains ont redéfini et rendu encore plus poreuses les barrières entre les genres. Même constat pour *Game of Thrones* qui se joue également de tous ces codes. Certes la carte du Royaume des Sept Couronnes ne tente pas de s'insérer dans notre planisphère, néanmoins (et c'est peut-être cela qui a permis à cette œuvre de réunir bon nombre

de spectateurs que le surnaturel rebute ordinairement) elle tente d'en copier certains codes.

Ainsi, bien que le pilote de la série s'ouvre sur l'irruption d'un phénomène extraordinaire, l'apparition des Marcheurs blancs, morts revenus à la vie, aucun des personnages qui en aura été témoin n'acceptera cela comme vrai. Pendant de nombreux épisodes, le surnaturel est nié, comme repoussé de la diégèse. Tous s'accordent à dire que dragons, sorciers et morts-vivants n'existent plus que dans les légendes transmises par leurs ancêtres. Ils devront ainsi en être convaincus un à un en étant eux-mêmes témoins de cette irruption du surnaturel dans un monde qui n'était plus censé en contenir. Il est vrai qu'une nuance est à relever : le monde de Westeros a bien connu l'existence de ces phénomènes à une époque reculée. Pour autant cela est-il suffisant pour exclure cette série du fantastique ? Est-ce si différent que de voir, dans ce qui est censé être une copie de notre monde, des monstres de tous genres boire des verres dans un bar qui leur est réservé dans la ville de Sunnysdale comme si cela en avait toujours été ainsi ? Le seul fait de présenter à l'image des mondes totalement fictionnels dans lesquels le surnaturel n'a plus sa place et est à proprement parler inadmissible semble exclure des œuvres du merveilleux et les fait bien entrer, sous l'angle que nous proposons de tenir, dans cette conception fantastique de la série télévisée où le fantastique n'est pas un compromis entre rationalisme et féerie, mais bien un genre ayant ses propres spécificités.

### La plausibilité et l'effet de réel

Les œuvres réellement fantastiques nous présentent des univers qui, sous couvert de la *mimesis*, développent l'idée d'une autre organisation du monde possible. Ainsi, plutôt que de s'attacher à prouver ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, peut-être conviendrait-il davantage de convoquer l'idée de plausibilité. Les mondes déployés ne sont, certes, pas réels finalement puisqu'ils développent des idées à proprement parler fantastiques sur les possibilités de notre monde.

Ces univers deviennent alors des mondes plausibles, des copies déformées de notre réalité dans lesquelles le surnaturel est devenu possible.

Si nous les jugeons comme tels c'est que ceux-ci flirtent et s'ingénient à mettre à mal les limites du conventionalisme spectral. Le phénomène surnaturel n'est alors plus forcément accepté comme irréel mais comme étant un élément plausible de telle ou telle réalité : l'univers de *The Walking Dead* n'est pas le nôtre car nous n'avons pas été envahis par des hordes de morts-vivants. En revanche il donne à voir une version plausible de ce que cela pourrait être car il se fonde mimétiquement sur ce que nous reconnaissons comme appartenant au réel.

Finalement, tout ceci se cristallise dans l'idée que le surnaturel ne fonctionne qu'en rapport avec la supportabilité et la capacité d'imagination du spectateur. Celui-ci venant d'horizons, de cultures et de conditions sociales différentes, il n'en accepte pas les mêmes codes. C'est là une autre des difficultés inhérentes d'un genre dont les limites imaginatives sont proprement infinies. Jusqu'où le surnaturel peut-il aller avant de rebuter le spectateur et ainsi dévoiler la fin du genre ? La notion de réalisme se pose donc tout de même comme nécessaire lorsqu'on souhaite réfléchir sur la série fantastique, mais elle est à mettre en lien avec un faisceau de questionnement propres à chacun. Les univers diégétiques, bien que parfois très proches d'être une copie parfaite de notre réalité, n'en sont pas moins des mondes fictionnels. Et pour que le surnaturel puisse en émerger, il faut qu'ils soient plausibles, qu'ils supposent l'existence d'une norme. La série fantastique ne repose alors pas tant sur la réalité que sur un effet de réel. C'est pour cela que nous pouvons dire que dans une certaine mesure, *Game of Thrones* participe du fantastique : l'univers diégétique que la série déploie ne tente pas de copier notre réel au sens strict, mais il montre que le surnaturel peut surgir de la même manière dans un univers créé de toute pièce, dans un monde qui a exclu toute forme de magie de ses représentations mentales.

Aucune série télévisée américaine mettant en avant le surnaturel ne laisse intact le réel. Nous avons remarqué que toutes ces séries, même si elles s'éloignent beaucoup de notre réalité, mettent tout de même en jeu le surnaturel comme un événement venant griffer une machine bien huilée en mettant au jour l'existence de l'inconnu, du mystère et de l'anormal. Les personnages en sont également perturbés : ils hésitent sur ce qu'ils ont vu, se croient devenus fous et restent incompris de ceux qui n'en ont pas été les témoins directs. On apprendra dans la sixième

saison de *Buffy the Vampire Slayer* que la jeune fille, après avoir tué son premier vampire et s'être confiée à ses parents, s'est vue enfermée pendant quelques jours dans une clinique psychiatrique. Lorsque dans *Game of Thrones*, Renly Barathéon est assassiné par une ombre à forme humaine sous les yeux de Catelyn Stark et de Brienne de Torth, personne ne les croira et tous les accuseront du meurtre car le surnaturel n'a pas sa place dans ce monde.

Le fantastique évolue sans cesse en fonction des œuvres qui le redéfinissent. La manière que la série américaine a de jouer avec le surnaturel en met ainsi au jour une nouvelle conception, dont les limites sont beaucoup plus poreuses et qu'il conviendrait alors de désigner sous le nom de récit surnaturaliste ou, et c'est là sûrement une acception beaucoup plus précise, de fantastique contemporain. Nathalie Prince en vient tout de même à admettre que la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle « contribue à révéler le réel. En conjuguant le réel et l'irréel, [elle] entrebâille le réel, le disjoint de lui-même et le renverse » (Prince 2008 : 28). L'apparition d'un seul phénomène surnaturel suffit ainsi à briser l'illusion de la réalité mise en place. Ce premier critère est donc bien essentiel. Serait fantastique un récit dans lequel la cohésion de l'univers fictionnel installé serait rompue par l'irruption d'un événement improbable car en opposition à la raison du spectateur qui, s'il ne croit pas ordinairement à cette surnature du monde, saura y reconnaître un viol de ses schémas de pensée rationalistes.

## Bibliographie

- Johnson C. (2005) : *Telefantasy*. Londres, British Film Institute.  
Mellier D. (2000) : *La littérature fantastique*. Paris, Seuil.  
Prince N. (2008) : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin, coll. 128.

ISABELLE RACHEL CASTA

« Celui qui inquiète le voir... »\*  
Un dispositif de l'ombre :  
autour des *Revenants*

ABSTRACT: A spectre who returns to make his wife pregnant... A little boy who has been dead for thirty years (or more), emerging in the night to trot behind a lost and lonely young nurse... A waitress, murdered several times, but still alert and seductive...

In *Les Revenants*, French series by Fabrice Gobert, the cohorts of sorrowful ghosts cross paths for a moment, but the two journeys will not continue together, as each one unwittingly or unknowingly goes his own dark way again. Meanwhile, apartments are invaded by flies, rot, cockroaches – a silent infestation of signs of corruption, in the decor and in the body. The intensity of strangeness is reinforced here with the choice of a young phantom, Victor/Louis Levanski, as an icon: his black eyes, extremely disturbing frozen features and unsettling paleness highlight the cover of the best-seller inspired by the series. Therefore, it seems interesting to scrutinize what in the choice of filming and chromatic palette establishes this new kind of the supernatural.

KEY WORDS: gated communities, ghost story, living dead, resurrection, supernatural

Le sacré se déploie dans un instant d'épiphanie pure,  
et ruisselle dans l'ouverture d'un coin de nuit.

Yannick Haenel, *Le sens du calme*, 2011

---

\* Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art. Parmi ses œuvres majeures, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), ou encore *Phalènes, essais sur l'apparition* (2013).

En novembre 2012, la première saison<sup>1</sup> de la série *Les Revenants*<sup>2</sup>, fortement inspirés de *Twin Peaks* autant que des *4400*, suscita un engouement que peu de séries françaises ont réussi à éveiller ces dernières années : la critique aussi bien « savante » que « profane » fut dithyrambique, et le propos suscita controverses passionnées et supputations sans fin : l'auteur, Fabrice Gobert<sup>3</sup>, répondit à de multiples interviews, sans pour autant déflorer le but ou la raison de ces étranges « retours »... Des morts reviennent en effet, sans malice aucune, dans le petit bourg de montagne où ils ont vécu, quelques mois, années, décennies auparavant. On reconnaît évidemment le film éponyme de Robin Campillo (2004) en source essentielle, mais de nombreux autres personnages se sont greffés sur la trame originelle, posant très simplement et très directement la question du retour des décédés ; et nous, qu'en ferions-nous, de ces morts tendrement chéris mais peu à peu relégués, dépassés, oubliés ? Dans son article intitulé *Le Monument aux Morts*, Isabelle Poitte s'entretient avec le réalisateur, afin de cerner l'extraordinaire « filon » que cette idée au fond toute simple – les morts rentrent à la maison – génère et subsume :

Une voix disparue qui monte de la cuisine. Une silhouette dans le reflet d'un miroir, un papillon, épinglé sous une vitre, qui se met à battre des ailes... En quelques signes infimes, *Les Revenants* imprime sa tonalité singulière, entre effroi et poésie. Pas de hordes de zombies ou de fantômes en quête de salut [...] Ce fan de *Six feet under* a su [...] composer un univers ténébreux et étrange, dont le pouvoir d'émerveillement pourrait rivaliser avec les meilleures productions américaines.

Poitte 2012 : 36

<sup>1</sup> La saison 2 (automne 2014) suscita plus de perplexité et – disons-le – un peu moins d'intérêt ; nous nous permettons de renvoyer aussi (pour ne pas « spoiler » l'intrigue) à deux excellents articles critiques : de C. Cohen (2015) et de I. Poitte (2015).

<sup>2</sup> *Les Revenants* – série écrite et réalisée par Fabrice Gobert, musique de Mogwai. 2 saisons, 8 épisodes de 52 mn par saison. Producteur : Haut et Court TV et Canal+ ; diffuseur : Canal+ ; budget : 13 millions d'euros. Diffusion en France : saison 1 à partir 26 novembre 2012 ; saison 2 du 28 septembre au 19 octobre 2015. Série achetée par 70 pays ; récompense : International Emmy Awards 2013 (meilleure série dramatique).

<sup>3</sup> Assisté d'Emmanuel Carrère et Fabien Adda.

Notons que c'est la même journaliste qui, tout au long des semaines de projection de la série sur Canal+, commentera à chaque fois, de façon particulièrement pertinente et poussée, les épisodes se succédant.

En liminaire, qu'il soit permis de rappeler combien le cinéma et les fantômes ont une histoire commune, un engramme (dirait Gilbert Durand) : comme le rappelle Thomas Schlessler, « à la faculté de capture s'associe celle de répétition. La projection toujours recommencée de ce qui a été fixé au moment du montage » (Schlessler 2010 : 231). Il rappelle la profonde aversion d'André Bazin pour les morts filmées sans ellipse, et donc réitérées à chaque vision, procédé dont Bazin soulignait l'obsécrité intrinsèque dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, en 1976. Mais *Les Revenants* de Campillo (film) et de Gobert (série) n'ont rien d'épouvantable, ou même de « tragique » – en tout cas au début ; il y a donc une rupture « douce » avec les imagiers précédents, qu'il s'agisse des morts-vivants terrifiants, de Romero (récemment disparu) à Darabont, ou des apparitions sublimées de *Ghost* ou de *L'histoire de M<sup>me</sup> Muir* ; en effet une série récente, inspirée du film *Les Revenants* de Robin Campillo (2004), lui-même très exceptionnel dans le paysage cinématographique français, est venue bouleverser ces préjugés et redistribuer la donne : sur un schéma directeur im-pensable (au sens strict du terme), Fabrice Gobert, auteur de *Simon Werner a disparu*, a donc écrit ses « revenants » avec toute la conviction d'un Georges Franju<sup>4</sup> ou d'un Will Self<sup>5</sup>, jouant sur les codes de l'étrange plus que du fantastique, ne résolvant rien à la fin (*cliffhanger* oblige), mais permettant à la mélancolie et à la pensivité du spectateur de se déployer avec une grâce encore inconnue. Notons tout de suite que les Américains, séduits par l'original mais peu enclins à suivre une version doublée, ont tourné leur propre version, *The Returned*, sous la direction de Carlton Cuse (*Bates Motel*), en copiant-collant les épisodes et les personnages, et en trouvant près de Seattle le même type de décor, froid, figé et montagnoux mais/et sans aucun pittoresque, que le cadre fourni par la région d'Annecy aux *Revenants*

<sup>4</sup> Cinéaste français (1912–1987), réalisateur notamment des *Yeux sans visage* (1960) et de *Judex* (1963).

<sup>5</sup> Écrivain anglais (né en 1961), auteur de nouvelles fantastiques grinçantes ; il a écrit en particulier *Ainsi vivent les morts* (2000).

français. Mais le charme n'a pas agi... ou moins agi, et le show a été rapidement annulé.

L'insolite et le monstrueux<sup>6</sup> se glissent peu à peu dans une quotidienneté de plus en plus chancelante, et l'on pense à *Fringe*<sup>7</sup>, le « grand modèle » américain, en identifiant bien sûr les clins d'œil et les emprunts, tout en saluant le mixte difficile entre *nekya* baudelairienne : « Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs... » (*La servante au grand cœur*), et cadre réaliste, dont Louis Vax fait la condition *sine qua non* de « son » *Unheimlich* final, dans *Séduction de l'étrange*.

Il est vrai que dans l'article *Des spectres largement partagés*, Jean-Bernard Vray décèle dans notre littérature contemporaine un net retour du fantomatique, de l'apparition dérangement, du revenant terrifiant ou pitoyable :

Cette écriture de l'imaginaire spectral renvoie d'abord, avec insistance, à un passé commun qui ne passe pas. [...] Un imaginaire spectral de première génération émerge, aimanté par la figure de Lazare, l'ami du Christ, qui fait retour du monde des morts dans celui des vivants.

Vray 2012 : 58

C'est à partir de cette problématique que se développe l'idée d'un fantastique non macabre – même s'il est intrinsèquement lié à la mort, comme si ce thème ultime basculait lui aussi doucement dans la neutralisation des affects violents, pourtant censés être sollicités lors de cette rencontre entre l'*impossibilium* et la folie.

### Victor *redevivus*...

Dans *Les Revenants*, tout est présent pour nous égarer, en juxtaposant au « connu » d'une région française assez banale « l'inconnu » d'un

<sup>6</sup> L'un des personnages se livre à une rapide ébauche d'autophagie... (Simon).

<sup>7</sup> Cette série de J.J. Abrams, Alex Kurtzman et Roberto Orci (2008–2013) s'inscrit dans la *fringe science*, littéralement les sciences « marginales », et traite mille phénomènes bizarres et inquiétants, pyrokinésie, monde alternatif, etc.

parcours de cauchemar : de l'autre côté des eaux répandues du barrage, vivent les ressuscités... dans une perpétuelle aube livide, qui baigne les « maisons-témoins » d'un lotissement abandonné, adossées à de la végétation sans charme ni couleur. La circulation silencieuse se fait en radeau, où les êtres debout ont l'air en effet de glisser magiquement sur le miroir des eaux... (« un radeau s'éloignant doucement de la rive au clair de lune », rappelle Clélia Cohen à propos de la saison 2, épisode 1). Le caractère labyrinthique des allées de ces zones pavillonnaires frappées de déshérences est durement éprouvé par Claire Séguret, la « vivante » qui a accompagné sa fille Camille et qui maintenant se croit en butte aux menaces des autres morts.

Rappelons que l'argument est de raconter comment (mais pas pourquoi) des personnes, décédées de manière accidentelle ou de toute façon dramatique, reviennent à la vie. Parmi eux, de nombreux enfants, ou adolescents, mais un surtout va focaliser tous les regards, toutes les attentions : l'énigmatique Victor.

Pour le faire exister, il convient d'abord d'entendre le générique, fiction dans la fiction et précipité (au sens sulfurique du terme) de tous les procédés de filmage existants. La première manifestation auditive et visuelle d'une série, c'est en effet souvent son générique (ou son pré-générique). Il est ici très programmatique, plastiquement superbe, se déroulant au son d'une « musiquette » faussement candide et « enfantine », mais secrètement chargée d'angoisse, de nostalgie et peut-être de menace. Les instruments choisis : xylophone, violoncelle, piano, basse, et tic-tac martelé du début à la fin, créent l'air intitulé *Hungry Face*, interprété par le groupe de rock écossais Mogwai, et qui vient performer les premiers instants de la rencontre... On pourra par exemple lire à ce propos la réflexion de Benoit Blanc qui analyse l'apport du groupe à l'atmosphère générale des épisodes : une « intrigante comptine enfantine jouée par quelques notes au xylophone [...] le groupe de Glasgow a su employer des instruments à cordes pour distiller un climat irréel ».

Les soulignements musicaux qui vont napper de leur intensité le surgissement de Victor suggèrent une réminiscence assez fidèle du leitmotiv obsédant d'Angelo Badalamenti dans *Twin Peaks*, ainsi que des bourdonnements et grincements acousmatiques qui signalent les climax de la série de Lynch. Or, on apprend en saison 2 que les Revenants que per-

sonne n'attend plus restent mutiques – littéralement sans voix – et qu'ils espèrent désormais l'enfant de Simon (un revenant) et d'Adèle (une vivante) comme le messie, un messie post-apocalyptique, gage de leur retour dans une terre promise qui reste à trouver : un Victor Redivivus ?

Une essentielle trouvaille visuelle du générique est le constant rappel de l'acte scopique : le « cadre » ! Tout évoque en fait le médium (l'écran, borné et focalisateur) au service de la diégèse : tableau, poster, photographies, vitrine à papillon... tout joue sur la mise en abyme, par l'obliquité d'un regard... Précisément, comment Victor, étrange garçonnet des années 50–60, parachuté dans notre contemporanéité, émerge-t-il du néant ? Les techniques du *time lapse* pour accélérer la course des nuages, et du *split screen* pour créer un effet de miroir renforcent l'atmosphère d'étrangeté et d'irréel (en outre, le gros plan sur le barrage de Tignes accuse la singularité du lieu avec, bien qu'estompé, le trompe-l'œil, Hercule, le géant de Tignes – Jean-Pierre Pierret – qui soutient de ses larges épaules la voûte du barrage).

Derrière Victor, le village isolé encerclé par la masse montagnaise développe cette impression d'enfermement ; le plan moyen (les profondeurs) sous l'eau accentue l'ambiance « anormale », et l'on ressent un sentiment d'oppression qui devient envahissant grâce aux vibrations du violoncelle. À l'opposé d'autres séries traitant de zombies, telles que *The Walking Dead*<sup>8</sup>, la série de Gobert saisit chaque revenant comme totalement isolé, et en tenue de ville ; rien n'indique qu'il s'agisse d'un ressuscité. Certes, car situés en arrière-plan, on distingue peu leurs traits (flous en raison de la profondeur de champ), et seul le dernier plan (plan rapproché/poitrine) montre une adolescente à travers une vitre, le visage blafard, l'œil droit tuméfié, immobile (Camille, une autre enfant disparue).

En outre, l'effet-miroir des vitres qui séparent les vivants et les revenants est omniprésent dans la série : par exemple, Fabrice Gobert utilise une flaque pour exprimer l'existence de deux mondes superposés ; deux enfants s'amuse dans le reflet des eaux, alors qu'en réalité une fillette s'amuse seule en tournant autour de la colonne. Ces minuscules étrangetés préparent, de leur insolite imperceptible, l'arrivée de deux

<sup>8</sup> Série télévisée réalisée par Frank Darabont et Robert Kirkman, États-Unis, 2010.

« héros », Victor et Simon. Ce dernier se tient de dos, près de maisons pavillonnaires à la tombée de la nuit : se succèdent *time lapse* (accélération des images, nuages et éclairage), plan italien ; effet *tilt-shift*<sup>9</sup>, plan italien ; puis de nouveau *time lapse* et travelling latéral – ralenti... Vue d'ensemble en surface : un enfant seul sur la route. Il y a une gerbe posée sur le bord du chemin ; plan d'ensemble avec un arrière-plan flou : le visage du garçon n'est pas net.

L'isolat moderne et glaçant où tourbillonnent les vieux papiers d'une catastrophe permanente<sup>10</sup> sert ainsi d'écrin à une drôle d'histoire d'amour : un jeune spectre (mais a-t-il jamais été autre chose ?) sort de la nuit pour s'attacher aux pas et à la personne d'une infirmière esseulée, Julie... De cet effrayant et attachant tandem, le réalisateur s'explique (en partie) à une journaliste :

[...] De la Bible au cinéma de Romero, en passant par la mythologie grecque et *Shinning* [...]. Les photos de Gregory Crewdson [...] nous ont accompagnés tout au long du projet, comme le film de Tomas Alfredson, *Morse* [...]. Brett Easton Ellis a également été d'un apport précieux.

Poitte 2012 : 38

Victor (qui en fait s'appelle Louis, apparemment tué en 1977 par des « cambrioleurs »), le jeune télépathe particulièrement réussi et inquiétant, est à la fois très « enfantin » au sens des années 1960, et pourtant particulièrement offensif : il pousse au suicide quiconque menace de le séparer de Julie, sa « mère » adoptive, qui pour lui est « la » fée dont lui parlait toujours sa vraie mère<sup>11</sup> au moment de dire bonsoir.

<sup>9</sup> ... ou plus communément l'effet maquette ou miniature. Merci à Christine Jean-Etienne pour m'avoir rappelé ces gestes techniques, sans lesquels il n'y a pas de vision.

<sup>10</sup> Avec une identité forte liée au barrage de Tignes, la petite ville de Seynod dans les Alpes, près d'Annecy, offre à la série un décor naturel et une atmosphère angoissante dus à la présence du lac, du barrage-voûtant, au climat particulièrement éprouvant de cette région (–15°). Mais ce sont les ruines du barrage de Malpasset qui fournissent le décor le plus impressionnant des scènes d'extérieur.

<sup>11</sup> Laquelle ressuscite en saison 2, au grand désespoir de Julie ; mais elle n'est qu'une énième mère adoptive, Victor venant de plus loin encore... tout entier voué à avertir les hommes des catastrophes à venir, et régulièrement rejeté et nié.

Tout se passe comme si les contraintes occasionnées par le cadre (un barrage, c'est ce qui barre ! mais aussi les montagnes escarpées, l'eau menaçante...) s'exprimaient toujours sur le mode de l'outrepassement, du débordement, de la fuite et du trop-plein : la mort se déverse dans la vie, comme les nuages à l'incipit du roman éponyme :

[...] onze mois auparavant, de la brume s'était lentement levée dans la vallée et en avait recouvert la surface. Le nuage avait enjambé le barrage avant de se déverser en contre-bas, tel le fantôme d'une chute d'eau prenant la direction de la ville.

Patrick 2014 : 9

Ou comme la présence soudaine et obstinée de Victor auprès de Julie : on repère tout de suite que le terme d'abîme est au cœur d'un nœud sémantique puisqu'il exprime à la fois le trou vertigineux où l'on tombe, et le procédé esthétique de spéularité.

En effet, les huit épisodes de la saison 1 mêlent achérontique et catabase ; le village englouti réactive le sème de la frontière humide, toujours liée à la mort, à la barrière de l'*aquaster* qui permet un retour par le biais du miroir des eaux, où chacun croise son autre, son double ou son contraire, remonté du fond du temps pour resurgir à la lumière des vivants. Chaque personnage est ainsi le psychopompe d'une entité, mais reste à savoir si les vivants, justement, le sont tant que cela !

Au dernier épisode de la saison 1, c'est le contraire qui se produit : les eaux remontent et noient tout ce qui est en contrebas du refuge de Pierre Teissier. Mais le barrage, lui, n'a pas cédé ; on se trouve donc devant une aporie : une ville sous les eaux d'un barrage... parfaitement intact. « Un à un les autres le rejoignirent et ils contemplèrent la scène. Les immeubles submergés. La ville engloutie » (Patrick 2014 : 412). Au petit matin, quand les morts sont repartis et que Victor a entraîné Julie avec lui, le territoire est de nouveau réduit à la portion congrue puisque tout ce qui ne s'est pas réfugié à la Main Tendue, est encore une fois noyé sous les eaux.

Est-ce à dire que là résidait entièrement le message des voix du passé, et que les Revenants n'auraient eu qu'une fonction de signes annonciateurs ? Peut-être est-ce pour cela que les corps entrent dans le champ

comme des apparitions, apportant par les luxuriantes chevelures rousses des femmes ou le rouge éclatant d'un vêtement la stridence soudaine de la vie et de l'animation... avant que la palette froide (béton gris du barrage, ocre des chemins, pénombre brune des sous-bois) ne les avale et ne les neutralise de nouveau. Leur pâleur spectrale et leurs chevelures ondées renvoient à la dernière image du film d'Alejandro Amenábar, *Les Autres*, où s'effacent doucement les visages meurtris de Nicole Kidman et de ses deux enfants-fantômes.

La réclusion dans le deuil pathologique se signale aussi par la circularité piégeante et perpétuelle pour celles qui veulent s'enfuir : la coloration zombifique du dernier épisode (saison 1) commence en effet à déteindre sur l'ensemble des comportements et des lieux : tunnel, route, barrage enferment littéralement les fugitifs (Laure, Julie et bien sûr Victor) dans un dispositif tournoyant particulièrement anxiogène... comme les géographies circulaires des romans fantastiques de Borges. On ne va nulle part ailleurs que là où on était déjà (c'est la définition même de la névrose) ; la faille spatio-temporelle commence à se refermer, en isolant les témoins de toute possibilité d'évasion... le mal doit être contenu, contingenté, et l'arche de la Main Tendue, pour sectaire et apocalyptique qu'elle soit, figure encore le seul recours des habitants. Entre Gregory Crewdson<sup>12</sup> et Bill Viola<sup>13</sup>, s'ordonne sous nos yeux la scénographie naturalisée d'une sauvagerie enfouie, crevant en de brefs éclairs l'accoutumance géographique qui est la nôtre.

## Les Ombres du passé

Ange de la mort en chaussons et tricot rouge, Victor arpente maisons et route, surgissant littéralement de nulle part : son amour pour Julie va enfin l'ancrer dans un présent, et il l'empêche de se suicider, alors qu'il n'avait pu bien des années auparavant s'opposer à l'assassinat de sa « famille » d'adoption... même si son père, et lui-même en ressuscité perpétuel, en avaient réchappé. Au fur et à mesure des saisons, il endosse de

<sup>12</sup> Photographe américain né en 1961.

<sup>13</sup> Vidéaste américain né en 1951.

plus en plus la figure du Destin, du *genius loci* – quitte à précipiter tout un car dans le ravin, par le saisissement causé par son apparition : Victor-Louis Levansky, enfant idéal, enfant absolu, mais sans doute jamais né d'une femme...

Ainsi l'enfant-fantôme permet-il la plongée dans les souvenirs, dans le passé ou dans le monde des morts... en accord avec deux références-phares du cinéma, qui illustrent la notion de passage vers l'au-delà : *Orphée* de Jean Cocteau (1949) et *Le Prince des Ténèbres* de John Carpenter (1987) ; pour Victor, la symbolique de l'eau est utilisée dans la typographie des noms des personnages qui disparaissent dans un effet de flou, reproduisant parfaitement l'effet d'optique propre à l'*aquaster*. Si dans le monde « du dessus » un ballon rebondit à proximité d'une fillette, le reflet dans la flaque d'eau est différent : deux enfants du passé s'amusaient ensemble ... à jamais.

Pourtant, de grotte inquiétante en chalet perché, de routes hantées – on ne sort jamais de leur circularité – en sentier abrupt, se configure un « paysage de fantaisie » demi-onirique où glissent des silhouettes qui ne devraient pas se trouver là. C'est la collusion du familier et de l'étrange que synthétise le décor filmé par Gobert, Frédéric Goupil, son co-réalisateur, et Patrick Blossier<sup>14</sup> ; c'est pourtant dans des références non-dites que se trouvent sans doute les plus fortes réactualisations, ou re-thématisations : *Le Village des Damnés* (Wolf Rilla, 1960), ou *Tour d'écrou* ; « au choc inouï des retrouvailles » il convient de faire se « succéd[er] des abîmes de douleur » (Poitte 2012 : 36) : mortifère, glacée, inerte, l'eau contient a contrario toute la culpabilité du premier concepteur, l'ingénieur Etienne Berg qui n'a jamais mesuré la fragilité du dispositif, et ainsi précipité des centaines de gens dans la mort...

Ce genre d'esthétique rappelle l'une des autres sources visuelles d'inspiration des réalisateurs : Gustave Doré, le graveur, dont les bruns profonds et les ors éteints trament un décor au sfumato tragique. Lorsque commence la saison 1, l'eau se met à baisser sans explication, et dégage le clocher du premier village englouti : « au milieu du lac pointait le clo-

<sup>14</sup> Patrick Blossier, chef opérateur, n'a travaillé qu'avec une seule caméra car, selon lui, « il est impossible de régler une lumière parfaite pour deux angles de vue différents et simultanés ».

cher de l'église en ruines du vieux village. Comme une épine qui tentait de remonter à la surface » (*Revenants*, 217).

Chacun des seize épisodes – par le jeu des prénoms, isolés ou duels – est un *memento mori*, un tombeau au sens littéraire du terme : mais le dernier de la saison 1 s'appelle « la Horde » et renoue avec l'imagier des morts-vivants, avançant en meute dans la brume, d'autant plus inquiétants qu'on n'en voit que les traces et les silhouettes ; la petite ville de montagne où se déroulent ces événements ressemble par ailleurs aux *gated communities* américaines : un lotissement, un barrage, des barrières, une étrange police. Les sous-bois spongieux et détremvés qu'arpentent, désorientés, les « nouveaux morts », les forêts inhospitalières où l'on retrouve les corps des gendarmes disparus en saison 1 configurent une nature hostile, très éloignée de la « sylvie » originelle des légendes et des robinsonnades, traversée cependant par des routes, des voitures... Et c'est auprès d'une piscine pleine de feuilles mortes, métaphore puissamment mélancolique au cœur du Domaine abandonné, balayé par le vent automnal et surplombé par le gris-vert minéral de la roche, que Camille devra apprendre à ses « amis » Audrey et Esteban qu'ils sont morts... Encore un cadre, encore de l'eau morte, miroir glauque qui ne reflète plus que le ciel tourmenté.

Tout se passe comme si ces épisodes énigmatiques s'employaient à coudre ensemble le temps des vivants et celui des morts : ceux qui voudraient fuir sont piégés dans la circularité d'une hallucination collective, et ceux qui voudraient tant rester – les Revenants – sont expulsés vers l'au-delà sans ménagement...

... « Et jamais la mort ne l'emportera » (Dylan Thomas)

Les *monumenta* sériels se reconnaissent à ce qu'ils exhaussent et réarticulent les données de départ en grands invariants de notre inquiétude eschatologique : un groupe humain en souffrance, deux ou trois héros porteurs d'espérance ou de malignité, des événements inédits ; hôpital à demi abandonné où accouche Adèle, néon blafard et faiblissant, grésillement, baisse d'intensité, clignotement éminemment dramatique de la fiction... accompagnent la saison 2, même si leur simple réédition

tourne parfois au procédé ; rompant délibérément avec l'apparence « réaliste » du début, la scène dite de la « grotte de l'écorché » précipite Adèle et Simon dans une dimension encore autre, puisqu'elle en ressort vêtue en mariée, prête à convoler spectralement avec son fiancé : allégorie, fantasme d'une dépressive, suicide déguisé ? On ne sait, mais cette brusque plongée dans les entrailles de la montagne a tout de l'initiation, sinon maçonnique, du moins ésotérique.

En effet la parousie ne dure pas : escarres, plaies, ecchymoses « signalent » que la corporéité des défunts est fragile, menacée et, bien entendu, provisoire ; le visage de Camille commence à se défaire, malgré les efforts de sa mère et de sa sœur pour maquiller les traces de décomposition... Victor porte au bras une plaie qui s'étend, et Serge demeure dans son souterrain, de plus en plus couvert d'escarres, comme pour expier enfin ses crimes. Ces innombrables moments où les corps altérés ou modifiés forment un nouveau baroque, où l'horifique et l'émouvant s'épousent sans contrainte écrivent une esthétique du « comble », qui s'actualise ici dans le choix du jeune fantôme Victor/Louis Levanski, comme « icône » ; c'est son regard noir, ses traits figés indéfinissablement inquiétants et sa pâleur déconcertante qui « marquent » le best-seller inspiré par la série. Son visage, son corps deviennent à leur tour décor, à force d'être scrutés et surinvestis d'affects et de présage... illustrant le vers du poète gallois : « *After the first death, there is no other* » (Dylan Thomas).

Contre la contamination et la décomposition des corps, des relations, des solidarités, les morts ont un temps trouvé refuge au Domaine, isolé du monde par une étendue d'eau ; mais l'ingéniosité de Berg réussit à évacuer le lac artificiel qui les protégeait... et leur errance doit alors reprendre, potentiellement éternelle, même si au dernier instant Lucy dépose l'enfant Nathanaël devant la porte d'une famille « humaine ».

Au fond, tout se passe un peu comme si au « ou » du choix déchirant et de la privation insupportable mais inéluctable, les revenants avaient voulu substituer, un bref moment, le « et » de la coexistence des contraires, de la fin et du recommencement, de l'exil et du royaume où vivent et meurent les Hommes... C'est pourquoi l'article de Noémie Luciani, consacré aux « troublants enfants du fantastique » (compte-rendu critique du Festival du film fantastique de Strasbourg, rétrospective *In The Dark*) vient heureusement « cranter » la leçon épiphanique à tirer de

ces images de souffrance et d'amertume ; elle y lit « la ronde contrastée et troublante dans laquelle Bien et Mal en culottes courtes finissent toujours par se donner la main » ; elle ajoute, ce qui pour nous sera provisoirement le mot de la fin :

Les enfants n'apprendront rien de leurs aînés, qui pourraient tout apprendre d'eux, si la conviction de savoir ne les avait pas rendus bêtes. Tandis qu'ils errent, le futur des enfants se noie dans les ténèbres d'une nuit sans astres. [...] Ils ont l'espoir d'un Dieu pour leur tenir chaud, et pour les éclairer les étoiles irréelles des contes.

Luciani 2015

## Filmographie

### Films

Amenábar A.: *The Others (Les Autres)*. États-Unis–Espagne–France 2001.

Campillo R.: *Les Revenants*. France 2004.

Georges A.: *La Fille et le Fleuve*. France 2015.

Kurosawa A.: *Vers l'autre rive*. Japon 2015.

Ozon F.: *Sous le sable*. France 2000.

Shyamalan N.: *The Sixth Sense (Le Sixième sens)*. États-Unis 1999.

### Séries

Darabont F. et Kirkman R.: *The Walking Dead*. États-Unis 2010 – en production.

Gobert F.: *Les Revenants*. France 2012–2015.

Lynch D.: *Twin Peaks*. États-Unis 1990–1991.

Mitchell D.: *In the Flesh*. Grande-Bretagne 2013.

## Bibliographie

### Romans

Kasischke L. (2011a): *The Raising*. New York, HarperCollins.

Kasischke L. (2011b): *Les Revenants*. Trad. É. Chédaille. Paris, Christian Bourgois éditeur.

Patrick S. (2014): *The Returned*. Pan Macmillan.

Patrick S. (2015) : *Les Revenants*. Trad. S. Baert. Paris, Michel Lafon.

Critique

Blanc B. (2015) : « Ces séries qui se font entendre ». *Libération*, le 3–4 octobre.

Cohen C. (2015) : « Les Revenants : suite et défunts ». *Libération*, le 26–27 septembre.

Luciani N. (2015) : « Les troublants enfants du fantastique ». *Le Monde*, le 24 septembre.

Poitte I. (2012) : « Le Monument aux Morts ». *Télérama*, le 21 novembre.

Schlessier T. (2010) : « Cinéma ». In : *Dictionnaire de la mort*. Ed. P. Di Folco. Paris, Larousse.

Vax L. (1965) : *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris, Presses universitaires de France.

Vray J.-B. (2012) : « Des spectres largement partagés ». *Le Magazine littéraire*, novembre (525).

FLORENCE FIX

Université de Rouen, Normandie

## Le surnaturel : une esthétique du regard impliqué (Dracula à la scène et à l'écran)

**ABSTRACT:** From Bram Stoker's novel *Dracula* (1897) to the recent invasion by vampires of cinema and television series, a major change has occurred: once unclear and subject to doubt as to their appearance, supernatural beings and activities have become spectacular, visible by all, even if not always comprehensible by all viewers. Therefore, vampires as supernatural characters are still subject to scrutiny, but the questions they raise are not about their doubtful look or appearance, but about the desire, envy and jealousy they generate. Moreover, their hunter, once accepted as a scientist determined to eradicate them, is now being questioned: looking at extraordinary things, animals or creatures is not only a matter of knowing but of domination and control.

**KEY WORDS:** Vampires, Dracula, dramatization, spectacular

Le surnaturel implique une perception troublée mais surtout sollicitée: qu'il y ait consentement merveilleux (à la vision, à l'audition d'un phénomène inhabituel et irrationnel) ou rationalisation, il s'agit toujours pour le récepteur d'une hyperesthésie. Ainsi ce que l'on voit, croit voir, a peut-être vu, est le seul à avoir vu... constituent autant de déclinaisons de l'effet surnaturel.

Fin connaisseur des usages et pratiques des spectacles, Bram Stoker, administrateur du Lyceum Theatre à Londres de 1875 à 1902 sous la conduite du célèbre comédien Henry Irving, qui avait joué Méphisto, Svengali, Shylock, propose avec le roman *Dracula* un person-

nage qui interroge la monstration et le regard. La rumeur courut même à l'époque qu'il s'était inspiré de l'acteur, connu pour son obsession de son art et son intransigeance. Quoi qu'il en soit, le roman publié en 1897 prolongeait la fascination victorienne, issue du *gothic novel*, pour les expériences liées au regard scrutateur telles que l'hypnose ou encore la *camera obscura* : le surnaturel y est une école du regard, il s'agit de l'observer, d'en distinguer les détails dans la brume ou la nuit ; celui qui regarde analyse sa vision et il s'individualise grâce à ce regard. Le surnaturel participe donc d'une prise de conscience de soi en tant qu'enquêteur ou que scientifique. Contemporaine d'une inquiétude envers une invasion invisible à laquelle les travaux de Pasteur sur les bactéries ont contribué, la vogue du vampire avant la Première Guerre mondiale en Europe occidentale fait vaciller les certitudes sur la vue en tant qu'instrument fiable de la connaissance, tel que le posait déjà Platon. Avec le surnaturel, ce que l'on voit est sujet à questionnement et n'entraîne pas la constitution d'un savoir solide et irréfutable.

Ajoutons à ce panorama contextuel que le romancier rêvait de théâtre : conscient que les adaptations étaient alors la mode pour ne pas dire la norme, et que les auteurs y trouvaient rarement leur compte, tant étaient courants le pillage et la traduction sans autorisation des œuvres, il voulut prendre les devants, et l'année même de la publication de *Dracula*, proposa une dramatisation du roman. Nul doute qu'au côté du souci de préserver ses droits d'auteur, le désir pour l'homme de l'ombre d'accéder à la scène du théâtre joua un rôle dans cette transposition théâtrale hâtive. « An exercise in vanity » (Skal 1990 : 25), sous le titre *Dracula or The Un-Dead*, pièce en 5 actes, 47 scènes et un prologue, d'une durée de quatre heures, le résultat « tenait plus de la lecture améliorée que d'une véritable représentation » (Pozzuoli 2005 : 91), et, proposé une seule fois à un cercle restreint d'amis et de collaborateurs du Lyceum, il ne fut pas suivi de représentations à proprement parler. L'anecdote maintes fois relatée veut que l'acteur Henry Irving y ait jeté un coup d'œil hâtif avant d'en résumer la réception d'un « Dreadful ! » (Menegaldo, Paquet-Deyris 2006 : 12) sonore et définitif. Quelles qu'aient été les motivations de Stoker ce 18 mai 1897 – liées à la maîtrise de ses droits ou de l'ordre du fantasmagorique désir de reconnaissance, il sut ne pas renouveler l'expérience et ce premier texte si peu dramatique ne fut plus réutilisé sur

une scène de théâtre, ni d'ailleurs publié. Mais si l'auteur ne parvint pas à faire de son roman un succès théâtral, il réussit à empêcher que tout autre que lui ne s'en empare : Bram Stoker, puis son épouse, entravèrent systématiquement toute adaptation du roman à la scène ou au cinéma. Devenue veuve, Florence Stoker engagea des poursuites contre Murnau, le cinéaste de *Nosferatu*, qui s'était bien gardé en 1922 de lui demander les droits de *Dracula* pour sa « Symphonie des Grauens » (symphonie de l'horreur). La carrière médiatique de *Dracula* s'engageait donc assez mal, mais elle pose les prémices de notre hypothèse : le surnaturel n'est pas toujours lié à une mauvaise vision, à un regard troublé ou incertain, il peut l'être aussi à une vision spectaculaire, jouant d'effets de sur-visibilité et d'exposition, tout particulièrement quand il y a modification de support, du texte à la scène et à l'écran.

### Dracula sur scène : acteur et séducteur

En effet, la figure de *Dracula* telle que nous la connaissons aujourd'hui, et plus généralement celle du vampire, éternel jeune homme séducteur à l'érotisme souvent ambigu, doit tout au théâtre.

The sexual magnetism, like the impeccable evening clothes and manners to match, were all devices added to make *Dracula* visible in the theatre. To work within the conventions of a drawing-room mystery melodrama, *Dracula* needed to be a character one would plausibly ask into one's drawing room in the first place – not a man-beast whose idea of a social call was smashing through a bedroom window, unannounced, in the form of a slaving wolf.

Deane, Balderston 1993: vii

La mutation du vieillard repoussant des Carpates au sophistiqué virtuose de la vie mondaine et de la séduction est l'œuvre d'un comédien dont on peut dire qu'il se fit adaptateur et metteur en scène pour le roman *Dracula*. L'acteur Hamilton Deane (1880–1958) avait rejoint la troupe du Lyceum deux ans après la publication du livre, en 1899. Mais ce n'est qu'après avoir créé sa propre compagnie, en 1920, et obtenu en 1924 l'autorisation de Florence Stoker, qu'il s'engagea dans une

dramatisation de *Dracula*. Il réduisit le très long roman en une pièce en trois actes et un épilogue. Pour ce faire, il limita les décors à des lieux urbains et britanniques ; plus de voyage en Transylvanie, de surnaturel lointain, mais une intrigue ancrée dans une Grande-Bretagne qui devenait sur scène contemporaine aux spectateurs, celle de l'après-Première Guerre mondiale et non plus la capitale de l'Empire victorien. Il n'est alors plus question, comme en 1897, de terrifier et fasciner un public que l'extension de l'Empire, la révolution industrielle et les évolutions de la science troublaient, mais d'installer l'inquiétude au cœur de Londres, dans un cercle fermé aux personnages en nombre limité. Il en découle qu'il ne s'agit plus d'entrevoir à travers les brumes d'un espace étrange, méconnu et possiblement hostile (les Carpates), un péril difficile à cerner, mais de voir un environnement familier sous un jour nouveau.

Ce *Dracula* fut l'aventure de sa vie. Il en assura la mise en scène au sein de sa troupe et il tint lui-même le rôle de Van Helsing, le savant qui vient à bout du vampire. Quant au rôle de Dracula, il le confia tout d'abord à l'acteur Edmund Blake, puis, à partir des représentations londoniennes, à Raymond Huntley, âgé alors de vingt-deux ans, qui portait une perruque noire munie de mèches blanches rappelant les cornes de Méphistophélès et arborait un maquillage outré qui lui valut de nombreuses critiques journalistiques peu flatteuses. Bref, le surnaturel devenait très visible, voire spectaculaire et exagéré. Il se faisait en outre lieu de mémoire de divers imaginaires, selon un syncrétisme propre à l'effet fantastique : croyances populaires et superstitions religieuses entremêlaient le diable, le vampire et le spectre en autant de déclinaisons d'apparitions de l'invisible.

Créée à Derby en juin 1924, jouée à Londres à partir de février 1927, puis en tournée en Angleterre et en Amérique du Nord pendant deux ans, la pièce eut un grand succès et contribua notablement à un changement de paradigme envers les représentations du surnaturel : le voici lié au monde du spectacle, sortant de l'ombre pour ainsi dire. Après négociations, le comédien Deane fut associé au scénariste et dramaturge américain John L. Balderston (1889–1954), spécialiste du cinéma fantastique alors naissant, dans un projet d'adaptation américaine en 1927 : le texte de Deane et Balderston, dans une mise en scène d'Ira Hards, fut joué pour la première fois à New York au Fulton Theatre le 5 oc-

tobre 1927 et connut 261 représentations<sup>1</sup>. La stratégie du resserrement dramatique est, dans cette version, encore plus radicale : tout se joue dans l'institution psychiatrique du Dr Seward, un scientifique intéressé par les fous et par les vampires, qui est le père de Lucy, une jeune fille fiancée à Harker (Mina a disparu), ce qui réduit la distribution à huit rôles au lieu de onze chez Deane et les décors à deux, un bureau et une chambre. De la troupe britannique originale, seul l'acteur Bernard Jukes, qui interprétait le rôle du fou Renfield, fut conservé, ce qui lui permit de participer à environ 4 000 représentations de *Dracula*. Mais dans le rôle-titre de cette version américaine l'acteur Bela Lugosi commença à marquer de son nom le personnage qu'il allait incarner à l'écran en 1931 dans le film de Tod Browning, dont Balderston fut le co-scénariste. Né en Transylvanie, doté d'un fort accent hongrois, le comédien contribua largement à imposer la représentation spectaculaire d'un vampire fier, qui ne se cache plus dans la brume mais s'impose aux regards. De son côté, Hamilton Deane n'en avait pourtant pas terminé avec sa fascination pour *Dracula* : en 1939 encore, auteur d'une nouvelle adaptation, il en jouait le rôle-titre.

L'anecdote qui veut que Deane ait « inventé » l'apparence physique de Dracula en le vêtant d'un costume de soirée (le tuxedo) et d'une ample cape emblématise son rôle de catalyseur d'un imaginaire désormais universel. Dans le roman de Bram Stoker en effet, Dracula apparaît le plus souvent sous les traits d'un vieil homme, assez brusque et peu disert, désireux de quitter son château des Carpates afin de s'installer en Angleterre, tout en faisant pour cela appel à un notaire, en achetant des propriétés et en soumettant ainsi ses victimes à la subversion de leur propre mode de vie. « Ce personnage archaïque a recours aux moyens du capitalisme moderne pour atteindre son but » (Menegaldo, Paquet-Deyris 2006 : 93–94). Le vampire joue dans le roman une sorte de colonisation à rebours (Arata 1997 : 462), variante d'un violent « going native » : s'y lit l'anxiété de la société victorienne envers l'altérité, conçue sous l'angle de la déraison et du désordre et reléguée aux marges de l'Europe comme

---

<sup>1</sup> C'est ce texte, publié à Londres et à New York en 1933, puis de nouveau réédité en 1960 et en 1993 (tandis que les versions françaises datent respectivement de 1933 et 1994) qui se trouve mis en scène plusieurs fois au cours du xx<sup>e</sup> siècle.

aux limites de l'imaginaire. En revanche, le Dracula de Deane est un homme cosmopolite des années 1920 : il est installé à Londres, il est très urbain et mondain, il ne saurait avoir besoin d'intermédiaire, ni pour acheter une propriété ni pour s'acheter une conduite. Plus jeune, virtuose mondain et non rustre inquiétant, il apparaît déjà séduisant – ce qu'accentueront plus tard encore les comédies musicales et les récits filmiques voire les séries télévisées qui feront du vampire un mélancolique et ténébreux séducteur. Il n'a plus les traces de l'animalité, qui, chez Stoker, des dents pointues à la pilosité et à l'odeur buccale invitaient à deviner le loup-garou sous le comte. Dans une Grande-Bretagne qui, comme Stephen Dedalus dans *Ulysses*, tente de s'éveiller du cauchemar de l'Histoire juste après la Première Guerre mondiale, Dracula n'est plus le monstre venu d'ailleurs mais bien le monstre intérieur ; il ne s'agit plus d'une « wild adventure » (Stoker 1997 : 309) comme l'écrit le personnage Harker dans son journal lorsqu'il rencontre Dracula, aux prises avec l'exotisme et l'hostilité des marges méconnues de l'Europe, mais d'une aventure intérieure, innervée par le goût du temps pour l'étrange familier, la psychanalyse, l'hypnose, les rencontres désirées avec le surnaturel. Et si chez Stoker l'étranger venu des Carpates ne pouvait qu'être suspect, car venu des confins du continent européen comme des confins d'un temps médiéval et féodal, dans les années 1920, le modernisme inscrit dans les consciences une ferveur et un intérêt pour les revendications identitaires nationales, renversant la réticence en attirance. En 1920, le traité de Trianon contraint la Hongrie à céder la Transylvanie à la Roumanie naissante : les lieux du surnaturel se font connaître comme des espaces d'émancipation.

### Désir de voir et savoir

Voici donc Dracula, par le biais du rajeunissement, de l'érotisation mais aussi de l'assimilation, relié à un imaginaire de l'ennemi de l'intérieur et non plus de la menace exotique. Il renoue ainsi avec le *trickster* d'origine shakespearienne qui brille de fourberie virtuose. C'est un surnaturel visible et qu'on a envie de voir. Il éveille l'envie, l'intérêt, la curiosité, voire la jalousie, mêlant *libido sciendi* et *libido sentiendi*. Face à lui,

à la scène et à l'écran, non pas, comme dans le roman, des hommes anglophones réunissant tous les talents de l'Occident (un riche Américain, un fils de Lord anglais, un médecin éclairé, un savant hollandais), mais un homme seul, Van Helsing. La théâtralisation radicalise l'opposition entre ce dernier et Dracula : alors que le roman, par la polyphonie des lettres, journaux intimes, récits et conversations diffracte et fragmente les points de vue, la pièce de théâtre met l'accent sur l'affrontement entre le scientifique-détective Van Helsing et le vampire-meurtrier Dracula, puis dans la version américaine entre Van Helsing associé au médecin Seward et Dracula, tandis que le « fou sensé » Renfield tient le rôle d'intermédiaire entre les deux pôles. Il n'est de ce fait pas hasardeux de dire qu'en interprétant Van Helsing, Hamilton Deane s'est accordé un rôle majeur. Van Helsing est celui qui voit en Dracula un dangereux vampire, quand les autres personnages n'y voient qu'un dandy exotique. Il est celui qui sait voir le surnaturel et le transformer en savoir.

De fait, le roman de Bram Stoker déjà faisait de Van Helsing le seul à pouvoir distinguer dans les brumes les métamorphoses animales, les traces infimes de morsures que les autres personnages ne voyaient pas. Le savant voyant est un médiateur entre le surnaturel difficile à voir et des spectateurs novices et médusés. En outre, dans le roman, Dracula n'a jamais directement la parole : ses faits, gestes et discours sont toujours relatés par d'autres protagonistes. Assimilé à la brume, il n'est visible que de façon oblique : on croit l'apercevoir, on l'a peut-être vu dans un demi-sommeil... c'est une vision trouble. Or au théâtre, Dracula doit être vu, entendu par le spectateur. La dramatisation rend donc spectaculaire ce qui était du registre de l'imaginaire, rend tangible et visible ce qui était sensation, impression, souvenir imprécis, rêve difficile à raconter. Au lieu de travailler sur le flou et l'incertain, Hamilton Deane prend le premier le parti de rendre son Dracula spectaculaire : c'est lui qui le pare d'accessoires qui seront désormais inséparables du personnage, l'assimilant par la cape noire visuellement à une chauve-souris. Le roman se construit sur un homme de l'ombre, invisible, relevant du fantasme et de l'angoisse, en lien avec d'autres brumes de l'imaginaire victorien (Jack the Ripper, le chien des Baskerville), vieux, sombre ; à l'inverse, le théâtre s'appuie sur un homme visuellement attirant, spectaculaire, à la silhouette très identifiable. L'un est poussière, l'autre est paillettes.

Le surnaturel entre en scène et nombre de récits fantastiques ont lieu dans des salles de spectacle, des contes d'E.T.A. Hoffmann au fantôme de l'opéra...

Cette dimension du reste s'intensifie du théâtre au cinéma puis au music-hall. Lorsqu'en 1979 le metteur en scène John Bodham reprend l'adaptation de Deane, après la mise en scène newyorkaise de Martin Beck en 1977, il confie le rôle de Dracula au comédien et chanteur Frank Langella qui avait triomphé à Broadway au music-hall dans *The Passion of Dracula* de Bob Hall et David Richmond et avait donné au vampire toute la séduction élégante et mondaine d'un *latin-lover* – interprétation pour laquelle il avait obtenu en 1978 un Tony Award. Des années 1970 aux années 2000, l'attrait sexuel de Dracula est de plus en plus accentué et son succès sur la scène des comédies musicales ne se dément pas : spectaculaire, le vampire appelle le burlesque et la fête, comme en témoigne le film de Roman Polanski *The Fearless Vampire Killers* (1967), parodie explicite de *The Kiss of the Vampire* de Don Sharp (1963), troisième volet d'une trilogie qui mettait en avant le goût des vampires pour la fête, puisqu'ils ne peuvent être actifs que la nuit. Le surnaturel n'est plus en marge de la vie sociale, il en construit une autre, très animée et subversive, du *Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola déployant une virtuosité préraphaélite de décors et de couleurs au film d'animation *Hotel Transylvania* (2012). Dracula, et avec lui tous les vampires qui hantent films, séries télévisées et comédies musicales de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle (*True Blood*, *Twilight*), s'inscrivent dans une quête de reconnaissance sociale. Le vampire veut être vu, reconnu, et il n'est pas anodin que Polanski centre son récit sur un événement festif, le fameux *Bal des vampires*. Ce film a donné lieu à une adaptation germanophone sous forme de comédie musicale, créée à Vienne en Autriche en 1997, sous le titre *Tanz der Vampire*. Sur une mise en scène de Roman Polanski, un texte de Michael Kunze, habitué des adaptations musicales en tant qu'auteur d'*Elisabeth*, de *Mozart*, et une musique de Jim Steinbach, la comédie musicale propose un Dracula décalé, pratiquant l'auto-dérision et l'humour, non sans mauvais goût parfois ; ce spectacle qui connaît une version française, *Le bal des vampires*, au théâtre Mogador à Paris à partir d'octobre 2014 joue sur le *kitsch* d'un vampire qui veut être vu à tout prix, même à celui de l'outrance clinquante. Ce désir de visibilité

ne va pas sans revendications identitaires : le vampire homosexuel Herbert, le vampire juif aspirent à faire connaître et reconnaître à la fois leur singularité propre et leur appartenance au groupe. Si le Dracula de Stoker délégait l'érotisme aux jeunes femmes que dans un semi-sommeil Harker appréhendait « in an agony of delightful anticipation » avant de tomber dans « a languorous ecstasy » (Stoker 1997 : 42–43) brutalement interrompue par le comte, si le Dracula de Deane et de ses successeurs à la scène se voyait accorder une forte part de séduction, le caractère sexué du personnage se déplace à la scène d'aujourd'hui vers des questions de genre. Et ce au double sens du terme : *gender* avec la présence du *camp*, du travestissement et de l'homosexualité, que l'on lit de façon extrêmement explicite dans la pièce de la dramaturge autrichienne Elfriede Jelinek qui associe *Camilla* de Le Fanu et *Dracula* de Stoker dans la constitution d'un couple lesbien de vampires sous le titre *Maladie ou Femmes modernes* (2001) ; genre littéraire aussi puisque l'intrigue du roman se fait farcesque et joue sur une auto-dérision grinçante dont l'usage du *slapstick* dans le film de Polanski et du *kitsch* dans la comédie musicale avaient déjà amplement posé les jalons. Le surnaturel interroge alors les travers de la société de consommation et sa capacité à captiver le regard.

### Regarder pour dominer

La domination par contamination est la grande inquiétude du roman de Bram Stoker, comme elle est celle d'un Empire britannique que la porosité des cultures inquiète : le vampire étranger regarde une proie, retient son attention, elle ne peut plus baisser les yeux ni se défendre, puis il empoisonne son sang et l'influence. L'infection comme l'invasion ont en outre trait à la réversibilité : la victime devient vampire à son tour et blesse d'autres proies plus faibles, ce qui est d'autant plus difficile à contenir qu'il s'agit d'un surnaturel invisible, d'une contamination nocturne et fluide. Le sujet n'est plus lui-même et il n'est visiblement « vampirisé » que lorsqu'il est trop tard, lorsqu'il est méconnaissable. Le surnaturel ainsi non seulement n'est pas facilement visible au premier abord, mais il agit sur la visibilité des autres, les rend outrageuse-

ment différents. Une part importante du roman de Bram Stoker prend place dans un asile de fous : soustraits à l'espace social, isolés, les « lunatiques », comme on disait alors, sont rendus invisibles, comme le prévoyait au Royaume-Uni le *Lunatics Care and Treatment Act*, en 1845, qui autorisait l'internement d'un individu sur l'avis de deux médecins. Refuser de voir, écarter du champ collectif, revenait à dominer le surnaturel en lui enlevant sa capacité au spectaculaire. Or en devenant très visible au théâtre puis au cinéma, Dracula ramène le surnaturel du côté de la monstration et du spectacle ; il n'interroge plus sur les terreurs des non-dits de la science, sur l'invisible et l'inconnu, mais provoque une réflexion sur les rumeurs, le visible, le trop connu et reconnu. L'enjeu n'est plus la science (la médecine moderne que le savant Van Helsing expérimente dans le roman notamment par l'usage de la transfusion afin de tenter de sauver les victimes du vampirisme), mais les sciences (de la communication et de l'information, promptes à diffuser des rumeurs, à propager des faits erronés, à sur-médiatiser). La présence du surnaturel divise les autres protagonistes et les contraint à repenser leurs valeurs, à voir différemment et surtout à mettre en perspective leur rapport aux régimes de visibilité.

Ce sera désormais une constante : Dracula, comme Frankenstein ou Sherlock Holmes exhibent un espace clivé entre insertion séduisante voire parasitaire (le personnage veut tenir maison mondaine, offrir des réceptions de prestige, gagner de l'argent) et externalisation divergente (ses valeurs, ses façons de pensée et d'agir sont à la marge de la société qu'il habite). C'est bien la porosité de cet espace double, sa plasticité qui inquiètent parce qu'elles interrogent l'épaisseur du signe, les subtilités du visible : le surnaturel est-il une anomalie extérieure au réel ou une clé pour le comprendre ? Les récits des arts visuels – théâtre, cinéma, music-hall – répondent de toute évidence par la seconde proposition. Le roman faisait de Dracula un homme de savoir face à Van Helsing, un homme de science : le vampire, lors d'une de ses premières apparitions, déclare à son visiteur britannique : « and did you see with my eyes and know with my knowledge, you would perhaps better understand » (Stoker 1997 : 26). Le vampire est celui qui voit, qui sait, mais aussi qui a vu, car sa longévité fait de lui un témoin privilégié de l'Histoire. Bref, alors que ses poursuivants sont des scientifiques, des policiers, des en-

quêteurs, pratiquant une traque méthodique et rigoureuse, Dracula est doté d'un savoir intuitif, parfois même le vampire lit dans les esprits et voit aussi loin que certains animaux sauvages. Ce rapport au voir et au savoir provoque l'empathie : c'est alors le savant plus traditionnel qui apparaît fou ou désagréable et non le vampire. Chez Deane, Van Helsing, refusant de faire appel à la police, obsédé par ses hypothèses et peu enclin à déléguer ou partager ses initiatives, semble ainsi souvent plus étrange que Dracula. Il a des moments de crise nerveuse, il ne répugne pas de faire appel à la superstition (il place de l'ail dans les chambres des jeunes filles), et plus tard, ses avatars, au cinéma ou sur la scène de music-hall apparaissent souvent comme des savants fous, prenant chez Polanski par exemple les traits (et les cheveux en bataille) d'Albert Einstein. En somme, le vampire éveille les autres à une autre façon de voir, et sa présence n'est pas qu'un déplacement géographique, de Transylvanie à Londres, elle constitue aussi un déplacement intellectuel, une capacité à jouer sur les deux champs, le surnaturel et le rationnel. Il invite à voir autrement, parfois même à faire preuve d'ouverture d'esprit dans des débats de société : ainsi de l'homosexualité, des faits religieux ou encore de la représentation des étrangers.

Dracula au cours du XX<sup>e</sup> siècle n'est plus fou mais *kitsch*, incarnant une autre forme de déraison, de déliaison au réel et à la logique, de des-saisissement des valeurs morales, tout en maîtrisant de mieux en mieux les codes sociaux : semi-animal dans le roman de Stoker, muet dans le film de Murnau, il doit à son passage par la scène non seulement une humanisation mais une socialisation manifeste. La polymorphie monstrueuse, qui le faisait tenir dans le roman victorien, de la chauve-souris, du loup-garou et de l'araignée, associés à l'abjection et au rejet fasciné, toujours proche d'une animalité qui selon la conception victorienne doit être enfermée, brimée, sans possible retour à la société humaine, se fait virtuosité et adaptation mondaine chez Hamilton Deane, ce que reprennent ensuite les films et comédies musicales. Le surnaturel dit gothique en littérature est en effet contemporain des premiers zoos en Europe : il s'agit de contenir, en rendant spectaculaires mais inoffensifs, les grands animaux inquiétants de la jungle ou de la savane. On peut émettre la même hypothèse de lecture en ce qui concerne le surnaturel : le spectateur est tenté de voir un vampire, un fantôme, une apparition...

mais souhaiterait aussi que ces objets restent confinés et sans danger. En montrant des vampires polis et socialisés, les récits interrogent alors davantage le désir européen de familiariser, de domestiquer ce qui lui est étranger. Tandis que le personnage Dracula perd de son hybridité, c'est le récit qui devient hybride et polymorphe, empruntant au conte, voire au conte philosophique porteur d'une critique socio-historique, au mélodrame et au roman sentimental, mais aussi à la farce et à la caricature. Dracula, accompagné au théâtre par les artifices de la magie comme le cercueil à double fond ou les trappes scéniques, est traqué par un Van Helsing qui adresse au public cette ironique remarque, à l'issue de la pièce de Deane et Hamilton : « remember that after all there are such things » (Deane, Balderston 1993 : 150). Le surnaturel existe, certains l'ont vu et précisément le voir s'assimile à une sorte d'élection, de connaissance supérieure. La science à laquelle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle on donnait pour but d'éradiquer le surnaturel, ou au moins de le contenir et de l'expliquer, subit un retournement de vision. Ainsi, le roman victorien donnait au surnaturel les codes de lecture de la folie criminelle, de l'aliénation et de la différence exotique tels que les avaient popularisés Max Nordau avec *Entartung (Dégénérescence)* en 1893 et Cesare Lombroso avec *L'uomo delinquente (L'homme criminel)* en 1878. Le vampire, avançant caché, voulait contaminer, influencer, tout en restant peu visible et il appartenait au scientifique de l'arrêter dans cette voie, de le faire sortir de l'ombre, de l'exposer et de le dominer à son tour. Le théâtre d'entre-deux-guerres qui rend le surnaturel spectaculaire l'assimile à un dérèglement interne à l'Europe, devenu espace poreux et fragilisé, prompt à céder à la séduction d'un miroir tendu par un dandy en tenue de soirée. Il ne s'agit plus de contrôler le surnaturel, mais de le comprendre, voire d'avouer qu'on est séduit par lui, car il peut même se faire le porte-parole des minorités nationales (ne vient-il pas des Carpates et ne s'exprime-t-il pas de préférence en Écosse ou dans les confins des Empires coloniaux ?), des femmes, de tous les obscurs et les petits. La farce de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, accompagnée par les déplacements du vampire dans le music-hall et les séries télévisées, accentue encore la dimension érotisée, obscène et volontiers dotée d'auto-dérision d'un vampire qui joue désormais la comédie des genres dans un espace mondialisé. Le surnaturel, plus que jamais, interroge le naturel et ses

limites, mettant en cause les normes de ce qu'il est permis de voir. Les récits littéraires et filmiques n'entendent pas expliquer et ainsi dominer le surnaturel, mais impliquent le spectateur dans une perception bienveillante du monde sensible.

## Bibliographie

- Arata S.D. (1997): "The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization". In: B. Stoker: *Dracula*. New York, Norton, pp. 462-470.
- Bessière I. (1973): *Le Récit fantastique. La poésie de l'incertain*. Paris, Larousse.
- Deane H. et Balderston J.L. (1993): *Dracula, the ultimate, illustrated edition of the world-famous vampire play*. New York, St. Martin's Press.
- Menegaldo G. et Paquet-Deyris A.-M. (2006): *Dracula*. Neuilly-sur-Seine, Atlante.
- Pozzuoli A. (2005): *Dracula. Le lexique du vampire*. Montpellier, Oxymore.
- Skal J.D. (1990): *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York, Norton.
- Stoker B. (1997): *Dracula*. New York, Norton.

AGNIESZKA LOSKA

Université de Silésie, Katowice

## La figure de l'enfant monstrueux et le surnaturel dans le romanesque d'Anne Duguël

ABSTRACT: Although we always tend to perceive children as pure and innocent beings, fantastic literature aims to break with their idealized image by presenting them as a corrupted sadists who feed on their victims' fear and suffering. *L'asile de la mariée* and *Mon âme est une porcherie* are two novels by Anne Duguël, a contemporary Belgian francophone author of fantastic literature, in which, by introducing the supernatural elements, she depicts two children who commit ferocious acts. The aim of the article is to present and characterize these cruel children in order to examine the origins of the evil that has invaded them and the causes of their thirst of blood forcing them to commit several abominable crimes.

KEY WORDS: monstrous child, fear, horror, supernatural, neofantastic, Anne Duguël

Dire que la figure de l'enfant monstrueux ou maléfique soit l'un des motifs les plus récurrents et les plus répandus du fantastique et du cinéma d'horreur contemporains relève aujourd'hui d'un truisme, tant la culture populaire est submergée d'enfants démoniaques. Nous sommes même capables d'énumérer, d'un seul coup et sans hésitation, plusieurs œuvres littéraires<sup>1</sup> et surtout cinématographiques<sup>2</sup>, très célèbres

<sup>1</sup> Parmi les œuvres fantastiques les plus emblématiques abordant la thématique de l'enfant vicieux figurent : *Sredni Vashtar* de Saki (Hector Hugo Munro, entre 1900–1911), *Sweets to the sweet* de Robert Bloch (1947), *Les Coucous de Midwich* de John Wyndham (1957), *Miss Esperson* d'August Derleth (1962), *Monsieur Ram* de Jean Ray (1964), *Les enfants du maïs* de Stephen King (1977).

<sup>2</sup> L'enfant démoniaque est un motif particulièrement cher au cinéma contemporain et il est même difficile à énumérer tous les films dans lesquels il apparaît. Ne mention-

et reconnues par les admirateurs des histoires horribles, qui visent à rompre avec l'image idéalisée de l'enfant pur et innocent en le révélant brutalement comme incarnation du Mal.

Il est intéressant de noter que la figure de l'enfant a déjà été démythifiée au XIX<sup>e</sup> siècle, lors de la publication de *L'homme criminel* de César Lombroso en 1887. Dans le chapitre intitulé *La folie morale et le crime chez les enfants*, le psychiatre italien a osé de constater que

les germes de la folie morale et du crime se rencontrent, non par exception, mais d'une façon normale, dans les premières années de l'homme, comme dans l'embryon se rencontrent constamment certaines formes qui dans un adulte sont des monstruosités.

Lombroso 1887 : 99

D'après Lombroso, la monstruosité de l'enfant repose sur certains de ses traits de caractère comme, en particulier, l'impulsivité, la violence, la jalousie, l'obstination, la cruauté, la vanité ou les prédispositions à l'obscénité (Lombroso 1887 : 99-116).

D'ordinaire, l'enfance se manifeste dans notre conscience comme un moment à la fois magique et éphémère de notre vie, ce que remarque d'ailleurs Stephen King dans son essai *L'Anatomie de l'horreur*. D'après lui, « l'enfance est un mythe pour chacun d'entre nous » (King 1995 : 173), car elle « est la seule période où on peut croire en des choses qu'on sait être fausses » (King 1995 : 174). Toutefois, le fait que nous ne nous rappelons pas bien les premières années de notre vie et que notre mémoire ne nous fournit que des bribes de nos souvenirs enfantins (King 1995 : 174) nourrit notre peur de l'inconnu<sup>3</sup> (Millet, Labbé 2005 : 22-25). La peur, ainsi que l'épouvante et le dégoût sont des « sentiments esthétiquement négatifs » (Vax 1965 : 244) qui remplissent la littérature de l'horreur. Ces sentiments sont aussi la pierre angulaire de l'image défor-

---

nons que les plus connus : *Rosemary's Baby* de Roman Polański (1968), *L'exorciste* de William Friedkin (1973), *La Malédiction* de Richard Donner (1976), *Les Démons du maïs* de Fritz Kiersh (1984), *Le Bon Fils* de Joseph Ruben (1993), *Le village des damnés* de John Carpenter (1995), *L'Orphelinat* de Juan Antonio Bayona (2007).

<sup>3</sup> D'après H.P. Lovecraft, « L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu » (Lovecraft 1969 : 35).

mée de l'enfance qui s'avère être une anomalie appréciée par l'horreur dans lequel l'enfant incarne très souvent le rôle du phénomène anxio-gène, au sens du terme proposé par Joël Malrieu (1992 : 80–110).

La figure de l'enfant maléfique s'appuie avant tout sur l'ambiguïté de la nature enfantine et la peur de l'inconnu. L'essence de la nature ambiguë de l'enfant est parfaitement dépeinte par une des auteures reconnues du fantastique contemporain, Anne Duguël :

L'enfant assassin est sans doute ce que les Forces du Mal ont conçu de plus atroce. Crime et innocence, cohabitant dans la même petite âme, sous le même front séraphique, c'est le paradoxe suprême. Le crachat à la face du Ciel.

Duguël 2009 : 338

Anne Duguël (née en 1945 et décédée en 2015) est une écrivaine belge du néofantastique, appréciée par les lecteurs et la critique littéraire<sup>4</sup>, qui exploite à plusieurs reprises la thématique des enfants monstrueux. Dans ses romans, elle ne s'y limite pourtant pas à une démonstration sanglante de leurs actes pernicioeux mais elle essaie également d'y dévoiler les origines du Mal qui, d'après elle, résident dans les abîmes de leur enfance brisée<sup>5</sup>. Elle tisse les histoires

des enfants mûris – pourris – bien avant l'âge, cassés par les adultes, puis jetés/confrontés au monde impitoyable de ces grands méchants dieux déchus et adorés qui leur ont fait tant de mal... Pour s'en isoler ou s'en venger, c'est selon, ils n'ont que la plongée dans l'horreur en toute cruauté innocente, candide et nourrice de bonne foi.

Archaimbault 2008 : 10

<sup>4</sup> Anne Duguël est, entre autres, bénéficiaire du Prix Gerardmer-Fantastica (1995, pour le recueil *Le chien qui rit*), du Prix Ozone (en 1997 pour *La petite chanson dans la pénombre* dans la catégorie « le meilleur roman fantastique francophone » ; en 1999 pour *Entre chien et louve* dans la même catégorie), du Prix Masterton (2001, pour la meilleure nouvelle francophone – *Cadavre exquis*).

<sup>5</sup> Duguël n'est pas la première écrivaine qui aborde la thématique de l'enfance et de l'adolescence abîmés en se moyennant du fantastique d'horreur. Cf. *Journal d'un Monstre* de Richard Matheson (1950), *Méchant garçon* (Jack Vance, 1979), *Les Plumes du corbeau* de Jehanne Jean-Charles (1964), *Les Horreurs de Sophie* d'Éric Verteuil (1989).

En analysant ses deux romans d'horreur : *L'asile de la mariée* et *Mon âme est une porcherie* qui, frôlant l'esthétique du *gore*<sup>6</sup>, racontent les histoires horribles d'enfants démoniaques et cruels, nous allons présenter deux types de l'enfant monstrueux : l'enfant génétiquement modifié (mutant) et l'enfant si laid que tout le monde le rejette. En présentant et en caractérisant ces enfants damnés, nous essayerons de répondre quelles sont des racines surnaturelles du Mal qui les a envahis et forcés à commettre des actes féroces.

## Enfant mutant

L'horreur est un genre littéraire et cinématographique peuplé d'enfants monstres dotés d'un pouvoir surnaturel ou d'une intelligence extraordinaire : Carrie, Charlie et Danny Torrance de Stephen King ainsi que les enfants du *Village de damnés*<sup>7</sup> en sont les meilleurs exemples. Julien, le protagoniste de *L'asile de la mariée*, un roman qui est l'hybride de l'horreur et de la science-fiction, s'inscrit parfaitement dans cette tradition de l'horreur. C'est un enfant qui semble allier la douceur et l'innocence à la cruauté et la monstruosité. Rappelons que ces deux dernières, selon Noël Carroll, sont les composants indissociables de l'horreur (Carroll 1990 : 12–42).

En apparence, Julien ne ressemble point à un monstre typique. Il est « un tout petit garçon. Il a dix ans à peine, l'âge de l'innocence » (Duguël 2009 : 337). En effet, sa monstruosité surnaturelle ne se révèle qu'au plan psychique<sup>8</sup>. Il est un « humain de laboratoire » (Duguël 2009 : 345)

<sup>6</sup> Provenant de l'anglais argotique, le mot *gore* signifie du sang coagulé. Les œuvres littéraires et cinématographiques s'inscrivant à la convention du *gore* présentent des atrocités de toutes sortes et abordent la thématique de la mort, de la chair et du sang. Comme le souligne Katarzyna Gadomska, « la matière chère au *gore* est choquante, il fait naître des émotions fortes, souvent négatives comme le dégoût ou la répulsion, chez les spectateurs et les lecteurs » (Gadomska 2008 : 121 ; cf. aussi 2013 : 83–97).

<sup>7</sup> Parmi ces enfants se trouvent les personnages des romans de Stephen King : Carrie (Carrie, 1976), Charlie (Charlie, 1980) et Danny Torrance (*Shining*, 1977), ainsi que les héros des films : *Village de damnés* (1960, 1995) et *Les Enfants des damnés* (1964).

<sup>8</sup> Jacques Goimard parle des monstres composites qui se distinguent par « une humanité corporelle et une animalité psychique » (Goimard 2003 : 452–453).

avec des qualités extraordinaires comme une fulgurante intelligence, la télépathie ou la transmission extrasensorielle. D'un côté, ses pouvoirs surnaturels peuvent être expliqués scientifiquement : ils sont l'effet du « VSCE (le virus de stimulation cellulaire encéphalique) » (2009 : 337) par lequel sa mère a été infectée avant l'accouchement. Julien est donc un mutant et sa transformation est explicable par la science mais, de l'autre côté, prenant en considération sa propension inouïe au sadisme et au meurtre, son aspect surnaturel est aussi d'ordre psychopathologique. Après la contamination par le virus, Julien, comme le rat de laboratoire qui est porteur du virus, « éprouve des pulsions de haine, de meurtre, de destruction qui s'amplifient de manière alarmante au fil des jours » (2009 : 340). C'est pourquoi, il est donc emprisonné à la maison par ses proches pour sa propre sécurité ainsi que celle de ceux qui l'entourent.

Sa violence et sa cruauté innées, ainsi que sa force inhabituelle et la capacité à tuer un être vivant, se manifestent pour la première fois quand il s'en fuit de sa « maison-prison » et, attaqué par un chien de garde, il le tue afin de se défendre :

Vite, quelque chose, n'importe quoi pour se défendre ! Ce tronçon de colonnade chantournée, arraché au lit, par exemple ! Julien s'en empare à l'instant précis où l'animal débouche dans la ruine et, les crocs en avant, se jette sur lui.

Comment d'aussi petits bras ont-ils pu développer tant de force ? [...] Julien regarde le chien gémir à ses pieds, pantelant, le museau éclaté, des bulles de sang plein la truffe. [...] Levant sa massue improvisée, l'enfant frappe une seconde fois, puis une troisième, une quatrième... Il est dans un état second, sous l'emprise d'une pulsion qu'il ne contrôle plus. Chaque coup décuple son désir de tuer, son plaisir de tuer. Quand enfin il s'arrête, hors d'haleine, la tête de sa victime n'est plus qu'une bouille.

Duguël 2009 : 324

Dès que son animalité psychique s'éveille, son impulsivité et son agressivité le pousse à punir tous ceux qui l'ont emprisonné. Furieux et obsédé par le désir de vengeance, il commence à les tuer sans aucun remords :

Une exaltation inconnue l'habite. Il vient de découvrir l'ivresse de tuer.

Sans remords : « Va-t-il, saisi d'un remords tardifs, lui demander pardon ? Embrasser son visage torturé, ses mains que tétanisent des spasmes d'agonie et qui, à présent, griffent furieusement le plancher ? Adoucira-t-il ses derniers instants d'une larme, d'une caresse, d'un aveu similaire ?

Non.

Duguël 2009 : 323

Malgré son jeune âge, il se transforme rapidement en tueur-psycho-pathe qui « ne peut s'empêcher de faire couler le sang » (Millet, Labbé 2005 : 193). Ne ressemblant plus ni à un enfant innocent ni à un être humain, il devient « un prédateur qui prend un malin plaisir à traquer puis à tuer ses proies » (2005 : 193). Qui plus est, il traite l'homicide comme un divertissement, un jeu enfantin dans lequel les victimes incarnent des poupées qui dépendent entièrement de son gré :

– Elle a faim, déclare-t-il. On va lui donner à manger. [...]

Dans le saladier prévu à cet effet s'amalgament bientôt moutarde, vinaigre, poivre – beaucoup, beaucoup de poivre ! –, le contenu de la salière et du pot de miel, plus un peu d'eau de Javel pour le goût et du débouche-lavabo pour la couleur. [...]

– Pour papa..., l'encourage Julien. Pour maman... [...] Avale ou je t'arrache l'autre œil ! la menace Julien.

Duguël 2009 : 360–361

De prime abord, il semble que sa férocité soit strictement l'effet de la contamination du VSCE et des mutations que le virus a provoquées dans son organisme. Toutefois, si nous prenons en considération que personne ne naît un meurtrier mais « ce sont des épisodes traumatisants qui surgissent dans la vie du criminel en devenant qui le transforment, activent, si l'on peut dire, ses pulsions de violence » (Laflamme 2006 : 39), nous remarquerons, dans la vie de Julien, d'autres circonstances qui pourraient être considérés comme la cause de sa soif de sang.

Au cours de l'histoire, nous apprenons que ses parents sont tués et, en conséquence, il est élevé par les assistants de son père, Andrew et Aga-

tha, qui font semblant d'être sa vraie famille. Toutefois, à cause de ses pouvoirs, il n'est qu'un savant fou pour eux :

Avant qu'il sache parler, on lui posait des électrodes sur la tête, reliées à des écrans de contrôle. Et tandis qu'il empilait des cubes de couleur, complétait des dessins, assemblait des formes géométriques, l'ordinateur enregistrait ses réactions, mesurait son QI, chiffrait ses potentialités cérébrales. Et ses parents prenaient des notes.

Si le test était concluant, il avait droit à un bonbon.

Duguël 2009 : 328

« Coupé du monde des vivants » (Duguël 2009 : 345), il devient, dès ses premiers jours, leur « petit prisonnier » (2009 : 329). Il est enfermé à la maison et ne peut pas sortir ailleurs : « Cette chambre sans fenêtre, dans laquelle il tourne en rond, le dégoûte. Dire qu'il y a tant de merveilles, dehors ! Des espaces de liberté, de découverte, de plaisir qui lui sont désormais interdits... » (2009 : 329).

Entouré uniquement par des adultes, il se sent seul et isolé ce qu'il souligne dans son petit carnet secret où il écrit minutieusement toutes ses craintes et observations :

*Il y a tellement de choses défendues, ici ! Je me demande si c'est pareil pour les autres enfants. Et d'abord, existe-t-il d'autres enfants ? Peut-être que je suis le seul, après tout... Peut-être que les autres enfants sont morts et qu'il ne reste que moi sur la terre<sup>9</sup>.*

Duguël 2009 : 313

D'après nous, dans *L'asile de la mariée* apparaissent deux types du surnaturel. Le premier est d'ordre scientifique et repose dans la mutation physique de Julien provoqué par le VSCE. À cause de la contamination par le virus, il se transforme en un enfant-mutant monstrueux qui possède des qualités physiques incroyables et des pouvoirs surnaturels comme télépathie ou transmission extrasensorielle. Le deuxième est d'ordre psychopathologique qui se révèle par la monstruosité psychique de Julien éveillée par l'isolement, le manque d'amour parental ainsi que

---

<sup>9</sup> C'est l'écrivaine qui le souligne en italique.

la tyrannie et la brutalité de ceux qui l'entouraient. C'est la raison pour laquelle il devient : « Ange aux mains tachées de sang, impitoyable chérubin, Julien est cet enfant, ce monstre » (Duguël 2009 : 338).

## Enfant rejeté

Contrairement à Julien, Julie, la protagoniste de *Mon âme est une porcherie*, n'est point une enfant jolie. Si la monstruosité de Julien se trahissait dans ses actes cruels et sa psychique, l'atrocité de Julie est visible dès le premier regard. C'est une fille si laide que même ses parents ressentent honte et dégoût envers elle.

Sa propre mère la surnomme une « horreur sur pattes » (Duguël 2008 : 375), une « fée Carabosse, caricature, mongolienne » (2008 : 376) et l'accuse d'être la raison pour laquelle son père et puis son deuxième partenaire l'ont quittée :

Pareil pour maman, quand j'étais petite. J'ai toujours su que ma gueule le débectait. Je n'aurais pas aimé être à sa place, vu qu'elle en était l'auteur, de ma gueule. [...] Des fois, maman me regardait et je sentais bien qu'elle avait honte.

Duguël 2008 : 356

Quant à son père, « son papinou d'amour [qui] l'appelait sa petite reine » (Duguël 2008 : 375) et chez qui elle habite, après le suicide de sa mère, ayant peur que la laideur de sa fille fasse une impression défavorable sur son amante, il l'enferme dans un placard à chaque fois que sa maîtresse vient.

Pour les autres, elle n'est qu'une créature monstrueuse, un « Frankenstein sans maquillage » (2008 : 364). Les réactions de ceux qui la voient pour la première fois ressemblent à celle de Pédro, le partenaire de sa mère :

Le type a eu un mouvement de recul, comme un escargot qui se rétracte quand on le tripote avec une herbe. Puis il s'est ressaisi et m'a frôlé le bout de doigts. Après, pendant cinq bonnes minutes, il s'est essuyé sur son jeans.

Duguël 2008 : 371

Même en étant une jeune femme de dix-neuf ans, elle éveille la répugnance chez son amant :

Mégateub, la première fois qu'on a baisé ensemble, il a fallu qu'il se murge pour y arriver. Après, n'ayant pas toujours de Kro sous la main, il a pris l'habitude de me sauter par-derrrière. Il trouvait que j'avais le cul plus bandant que la tête. Mais ce qui le bottait surtout, c'étaient les pipes. Dans le noir, de préférence. « T'es vraiment bonne quand on oublie que c'est toi ma cocotte ! » il disait.

Duguël 2008 : 356

Julie est consciente de sa laideur qui l'amènera tout d'abord au malheur provoqué par l'indifférence de ses parents, puis à la folie. Toutefois, le dérèglement mental de Julie ainsi que son détachement pathologique du monde réel sont strictement liés au petit cochon en peluche que Julie a volé à sa voisine Jennifer et qu'elle traite comme son unique ami. Le cochon lui a été rapidement ôté mais dès leur premier rapprochement, il devient son « ange gardien » et l'accompagne en toutes circonstances. Julie est convaincue que la peluche possède des pouvoirs surnaturels et peut exaucer ses souhaits. C'est pourquoi elle croit que c'est sa peluche qui, exauçant son vœu, a commis un acte vraiment féroce en tuant Jennifer, qui a été retrouvée un jour « baignant dans son sang » (Duguël 2008 : 388) :

Quelqu'un l'avait sauvagement assassinée au cours de la nuit, puis pire que tout, défigurée. Son visage n'était plus qu'une horrible bouillie, un hachis de frimousse. Du steak tartare posé sur un cou. Et, détail atroce, « *le criminel, poussant l'abjection à son paroxysme, avait enfoncé dans la gorge de sa victime un petit cochon en peluche rouge, provoquant la mort par étouffement* ». [...]

Celui qui avait tué Jennifer, ce n'était ni son père ni la société, c'était toi. Toi qui avais exaucé mon vœu – mais à ta manière, c'est-à-dire n'importe comment. Je n'avais souhaité la mort de personne, je voulais juste que Jennifer devienne moche, pas qu'elle crève.

Duguël 2008 : 368–370

La relation que Julie entretient avec le cochon en peluche est aussi monstrueuse que son apparence. C'est une relation imaginaire et sur-

naturelle mais littéralement amoureuse. Julie le traite comme une vraie personne et entretient avec lui des rapports sexuels :

Je me déshabillais, je me couchais, j'écartais les jambes, et tu t'approchais dans le noir. [...] Tu prenais possession de moi, et en route vers les constellations. Tout le système solaire, je l'ai exploré, jusqu'aux confins de la galaxie. [...] À des millions d'années-lumière, y a des bonheurs dont personne n'a idée.

Duguël 2008 : 388

Leur union s'affaiblit quand Julie, placée en hôpital psychiatrique et puis à la DDASS, prend des médicaments psychothérapeutiques : « mes Smarties à moi contenaient de l'anxiolytique, de l'antidépresseur, du stabilisateur de caractère, de l'euphorisant et du somnifère » (Duguël 2008 : 393). Tout change quelques années plus tard quand, étant déjà une jeune femme, elle aperçoit « un cochon rouge pendu à un crochet » (2008 : 393) dans une boucherie et décide de le voler afin de pouvoir rejoindre à son vrai et unique ami. Leurs retrouvailles sont absolues et définitives, car conduisant à la mort de Julie :

Je serrais mon cochon si fort qu'une de mes mains était rentrée dans la chair molle jusqu'au poignet. On appelle ça l'osmose, en biologie. L'osmose ou la putréfaction commune. [...] *Tu es là, mon amour, tout près de moi, en moi. Je t'ai retrouvé enfin. Ni peluche ni charogne grouillante, mais toi, toi. Toi, souffle, caresse, volupté à l'état brut. [...]* *Emporte-moi, mon amour. Je veux partir avec toi, loin d'eux, loin d'ici*<sup>10</sup>.

Duguël 2008 : 428-429

Sans doute, le cochon en peluche et la relation qu'elle entretient avec lui contribuent à la naissance du surnaturel d'ordre psychopathologique dans le roman. Cet objet, traité comme un être vivant par elle, est à l'origine de sa folie. Dès qu'ils s'unissent, Julie s'isole de tous et de tout. Elle sombre dans le monde des fantasmes maladifs de son imagination ce qui mène à la destruction entière de sa vie et, finalement, à sa mort.

---

<sup>10</sup> C'est l'écrivaine qui le souligne en italique.

## En guise de conclusion

Les enfants présentés par Anne Duguël sont des monstres qui dégoutent par leur apparence, leur caractère ou leurs inclinaisons. Julie, la protagoniste de *Mon âme est une porcherie*, est une fille qui repousse par sa laideur et la relation imaginaire qu'elle maintient avec sa peluche-cochon. Julien, le protagoniste de *L'asilée de la mariée*, répugne d'abord par sa violence et son agressivité, ensuite par les actes barbares et abominables qu'il commet sans scrupules.

Le virus qui provoque la mutation de Julien et la peluche de Julie sont à l'origine du surnaturel d'ordre psychopathologique qui apparaît dans les deux textes analysés. Les troubles mentaux des protagonistes, nourris par leur solitude et le manque d'amour parental, les poussent vers la violence et l'agression monstrueuses. Le surnaturel qui imprègne leur monstruosité s'avère être « sur le plan psychique, le retour aux pulsions les plus primitives de l'être humain » et « sur le plan ontologique, le retour aux sources même du mal » (Wandzioch 1991 : 37).

## Bibliographie

- Archambault J.-M. (2008) : « Préface ». In : A. Duguël : *Le Club des Petites Filles Mortes*. Paris, Bragelonne, pp. 9–13.
- Carroll N. (1990) : *The Philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart*. New York, Routledge.
- Duguël A. (2008) : « Mon âme est une porcherie ». In : Eadem : *Le Club des Petites Filles Mortes*. Paris, Bragelonne.
- Duguël A. (2009) : « L'Asilée de la mariée ». In : Eadem : *Les Filles mortes se ramassent au scalepel*. Paris, Bragelonne.
- Gadomska K. (2008) : « Le gore : du cinéma à la littérature ». In : *Romanica Silesiana*, n° 3 [Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego], pp. 120–131.
- Gadomska K. (2013) : « Le gore : la poétique du sang ». In : *Le sang. The blood*. Ed. F. Grenaudier-Klijn. Wellington (Nouvelle-Zélande), Université Massey, pp. 83–97.
- Goimard J. (2003) : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket.
- King S. (1995) : *Anatomie de l'horreur – 2*. Trad. J.-D. Brèque. Paris, Éditions du Rocher.

- Laflamme S. (2006) : « La place du symbole dans l'imaginaire du tueur en série en littérature ». *Québec français*, n° 141, pp. 39–41.
- Lombroso C. (1887) : *L'homme criminel*. Paris, Félix Alcan.
- Lovecraft H.P. (1969) : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Trad. J. Bergier, F. Truchaud. Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- Malrieu J. (1992) : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- Millet G., Labbé D. (2005) : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- Vax L. (1965) : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- Wandzioch M. (1991) : *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

JAVA SINGH

Jawaharlal Nehru University

## *El Espinazo del Diablo* and *Pa Negre*: Childhood Resilience through the Gothic and the Monstrous in Spanish Civil War Cinema

ABSTRACT: The opening and closing voiceovers in *The Devil's Backbone* ruminate on the “singularities” of a ghost – “it is a terrible event (*evento terrible*) doomed to repeat itself time and again, a moment of pain, an emotion suspended in time.” In Bakhtinian terms, an event is a specific intersection of space and time, the when and where of the event generate distinct chronotopes, each with its own affect capacity.

As an event, gothic childhood actualized in the context of a civil war stands at the intersection of a space marked by vulnerability and historical time marked by ideological conflict. This is one potential becoming made sensible by a particular regime of attractions operative in the “theatre” of Bakhtin’s chronotope of the Gothic castle, wherein fear is the dominant affect. The chronotope of the Gothic castle, with its denotive traces of legends, myths, weaponry, and hierarchical relationships, features prominently in the selected films; nonetheless, its antithesis, the chronotope of threshold is just as pervasive in the narratives. The chronotope of the Gothic castle calibrates the spaces controlled by adults, and the chronotope of threshold infuses the liminal spaces under the influence of the gothic and monstrous children.

The films, acting as mimes, deterritorialize the event of childhood through the “factory” of the chronotope of threshold, which makes resilience possible. Boris Cyrulnik, a noted psychiatrist and a holocaust survivor, based on his extensive work with children in conflict zones, states that “the function of fear is to tame emotions while giving us advice at the same time. The horror has a reassuring effect because it supplies a code that tells us how to act in a dangerous situation.” The paper examines how the films, by presenting a contrasting placement of the antithetical chronotopes, demonstrate key elements of Cyrulnik’s study of childhood resilience.

KEY WORDS: deterritorialization, Spanish Civil War, childhood, resilience, Gothic, Monstrous, abjection, chronotope, oxymoron

The Spanish Civil War sets the context for *The Devil's Backbone* (2001) and *Black Bread* (2010). Released earlier, Guillermo del Toro's film takes a sliced view of the war through an orphanage under the patronage of the losing side during the last days of the war; Agustí Villaronga's movie depicts the struggles of a family, earlier committed to the defeated faction, four years into the backwash of the war. The films are repositories of historical memory but by foregrounding the child's perspective, they are also theaters for performances of childhood in different modes. The children in *Devil's Backbone* have been orphaned as a result of the war, but in a deterritorialized reading, they are simply children without families. *Black Bread* shows that even familial security can be illusory. Therefore, the films are equally well suited to examining the traumas of dispossessed childhood, as they are to the traumas of war. A performative reading of childhood, attempted in this paper, deciphers the multi-level destabilizations of the child-adult hierarchy effected in the films through the Gothic and the Monstrous child.

### Gothic deterritorialization in *The Devil's Backbone*

*The Devil's Backbone* deterritorializes childhood. Family is the natural milieu of childhood – purportedly lived out under the care of protective, nurturing guardians. The function of childhood in the original milieu is to give adults an opportunity to shape the future. Once deterritorialized, the function changes:

deterritorialization is the decontextualization of something or a theft of a bit of code that then resituates that thing elsewhere. Here “code” is to be understood as formed matter that serves a particular function. When code is stolen it is separated and isolated from its original milieu or territory, liberated from its original function, and then resituated in a new territory.

Bryant 2011

Structurally, the orphanage is organized as a family. Carmen, a Republican widow, and Dr. Casares, an old friend who has always been in love with her, are heads of the orphan-family. They provide food, shelter,

education, and medical attention, as parents would. The war is nearly over, the Republicans are fighting what they know is a lost battle; but before the orphanage, which admits only children of martyred Republicans, can be destroyed by the fascists, it implodes. The arsonist who destroys the orphanage is Jacinto. He had come to the orphanage as a seven-year-old, ran away when he was seventeen, then returned ten years later as a young man to become the caretaker. In representational readings, he is the immoral proto-fascist who destroys the vestiges of the Republican dream (Taborska 2016: 41). There is validity in that claim; however, a performative reading reveals quite another aspect. Jacinto is simply the outcome of “depressive anxiety” of childhood (Klein 1975: 36). Jacinto was dispossessed twice, first when he lost his parents, and again when Carmen, the second mother figure, began sexual relations with him while he was still under her care. The lost innocence of Jacinto is embodied in Carlos, the newest entrant in the orphanage. Another orphan, Jaime, stands at the fork in the road of adolescence, from where he might follow Jacinto’s route to a violent adulthood or choose the path which leads to a resilient future.

All three orphans, Jacinto, Jaime, and Carlos, are linked through the figure of the ghost of Santi. Jacinto accidentally kills the child Santi, then sinks the tied-up corpse in the basement tank to hide his crime. Jaime had been with Santi the night of the murder, and Carlos sees the ghost of Santi almost as soon as he steps in through the gates. The seeds of the murder of Santi are in Jacinto’s loss of innocence. When Jacinto came to the orphanage as a seven-year-old, Carmen took special notice of him, referring to him as the “prince without a kingdom.” While the boy was still an adolescent, they began to have sex. Though Klein associated the depressive position with infantile anxiety, it precisely describes Jacinto’s state of mind.

At weaning time, the infant feels that he has lost the first loved object – the mother’s breast – both as an external and as an introjected object, and that his loss is due to his hatred, aggression and greed. Weaning thus accentuates his depressive feelings and amounts to a state of mourning.

Klein 1975: 44

Being turned into a sex object is like the infant's weaning for Jacinto; he loses the mother figure for the second time. He also loses affection. Sex with Carmen is like a clinical procedure, sanitized of emotion, sentimentally sterile. Once, right after coitus, she compares sex with him to her prosthetic leg – something she needs but does not want to need. As an adult, Carmen finds prosthetics for her deprivations. Casares too has a unique fix for his deficiencies. He stores aborted, deformed fetuses in large jars of formaldehyde suspension. The doctor consumes and sells this “limbo fluid” as a cure for impotency, a condition from which he himself suffers. As children, the orphans are not yet expressly sexualized, they need to address their privations through other means – in the film, the porous frontier between life and death becomes their rescue zone. The dispossessed children seek recourse to the uncanny to resolve the unintelligibility of their predicament.

The ghost of Santi “lives” in the water tank in the cellar. Brinks describes the tank as a “pool” which conjures up the “unconscious and [...] a womb that [...] gestates dead children;” she adds that it “visually echoes Dr. Casares’ specimen jars” (Brinks 2004: 293). Brinks is correct in establishing the womb analogy but entirely mistaken in the visual echo between the water tank and the jars of limbo fluid. As a womb, the tank is a birthplace, it does not bear a specular relation with the specimen jars, which are liquid graves. The tank is a womb, because it is here that the ghost of Santi is born; it is where camaraderie is born (when Carlos rescues his tormenter Jaime from drowning); it is where Jaime's guilt at being a mute witness to his friend's murder is born, later transforming into actionable resistance; and it is the place where justice is born when Jacinto is finally killed and tossed into the same tank by the orphans. Thus, the tank does not “gestate dead things, dead children”; instead, it prevents the dead from being buried, the meek from being intimidated (Brinks 2004: 297).

The jars are a visual image of eternal confinement; they are clearly sepulchral. The fetuses have been aborted and stored not for any medical research but to pander to the Doctor's superstition that the suspension fluid will turn to a miraculous elixir. To see the jars as “specimen jars” gives them a scientific connotation, which they do not convey; they are more in the likeness of a sorcerer's cauldrons.

Dr. Casares' laboratory evokes the chronotope of the Gothic Castle, in which historical time pervades a spatiality filled with ancestral portraits, archival objects, weaponry, and other markers of tradition (Bakhtin 1981: 246). Of course, it is a clinic and a lab; therefore, the portraits are zoological drawings, the weapons are basic surgical instruments, and archival objects are anatomical models, yet it conveys a sense of tradition rather than modernity. The pale, yellow lighting, the empty racks, reflective of the scarcity of war, and an erased black-board give it an antiquated, museum-like character. Dr. Casares' description of limbo water also signals nostalgia for the past; he tells us that it was originally made from spices, aromatic cloves, and rum, but now he makes do with a chemical – which he calls “limbo fluid.” His name for the liquid invokes the notion of The Limbo of Infants. In theology, it is the state of the souls of infants who die subject to original sin, without baptism. The final denunciation of the scientific attitude is effected when he drinks the limbo fluid; in that moment, superstition snuffs out reason.

On the other hand, the water tank evokes the chronotope of threshold, which, in Bakhtin's estimation, “is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life” (Bakhtin 1981: 248). The staircase, the front hall, and the corridor are typical spatial elements for the chronotope of threshold, but the tank also acts as a threshold space because of the fluidity it provides within an otherwise homogenous solidity of concrete. The presence of life-sustaining water prevents the cellar from becoming a death-infested dungeon. Tied up with thick rope, the corpse of Santi was supposed to disappear into a liquid grave, but the liquid as the liminal space between life and death re-births the cadaver. According to Victor Turner,

[d]uring the intervening phase of transition, called «limen» (meaning «threshold» in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few [...] of the attributes of either the preceding or subsequent social statuses or cultural states. Liminality may be the scene of disease, despair, death, suicide. [...] it may be the interstitial domain of domestic witchcraft, the hostile dead, and the vengeful spirits of strangers; Liminality is both more creative and more destructive than the structural norm.

Turner 1974: 57, 78

The structural norm of erecting an impermeable wall between the living and the dead is violated in the liminal, ambiguous space. For the children, the liminality of the water tank turns out to be far more creative than the spaces where the structural norm of adult domination orders their lives, whereas the fetus jars are an affirmation of the power of adults. The water-tank was intended to act as a prison, but acquires liberating force through the Gothic entity it gestates.

The fetus jars and water tank are embedded as micro-prisons within the larger prison of the orphanage. A third micro-prison, which passes almost unnoticed, is the chicken coop. It is a flimsy structure of wire mesh and thin wooden poles, barely strong enough to function as a bird cage, yet the same poles sharpened into spears are used by the orphans to kill Jacinto. The chicken coop mirrors the orphanage. Despite its formidable construction, the orphanage proves to be as flimsy as the wire-mesh coop in offering protection to the children.

The source of the children's resilience is located in the Gothic figure of Santi. It has an ashen face, the crack in the head oozes blood, the water filled lungs turn speech into a snake-like hiss, and the sunken petrified eyes convey a sense of doom. It spews dark prophecies: "many of you will die." Yet, instead of being repulsed by this figure, Carlos is repeatedly drawn to it. At first, he is frightened but gradually establishes camaraderie with it. Santi, as a ghost, becomes the conduit between fear and courage, between acceptance and rebellion, and between resignation and escape. The motive of avenging Santi's death gives the children an immediate cause to fight for. Had they concentrated on their own survival as an objective, they might not have acquired the critical velocity for action because the outcome is too vague and distant to be motivational.

Boris Cyrulnik has identified two aspects of children who as adults are able to live productive lives despite having suffered traumas of violence in childhood. "Resilience" describes the spirit with which they interact with the outer world, and "oxymoron" defines their inner world. The oxymoronic psyche does not forget the scars, despair, and fear of experiences of the past but uses the "energy of despair to bring together anything that can [...] give meaning to life" (Cyrulnik 2009). When good intentions are being destroyed by malefic action, there is complete

loss of faith in the protective capability of adults. The children's "energy of despair" is drawn from Santi's refusal to be banished to the land of the dead, from his resurgence from the water tank. The ashen, battered, bleeding form of Santi instills fear, but this fear fosters boldness. "The function of fear is to tame emotions while giving us advice at the same time. The horror has a reassuring effect because it supplies a code that tells us how to act in a dangerous situation" (Cyrulnik 2009).

The Gothic code enables the deterritorialization of childhood; with this code, the children create a different script for the performance of childhood, rejecting the one handed down to them by adults. The Gothic code obliterates the acceptance of pre-established boundaries, obedience to instructions, and dependant survival as features of childhood. The oxymoronic psyche engenders the spirit of resilience.

The film also provides proof by contradiction that the presence of a Gothic, or some supernatural, oneiric code for surviving trauma is necessary. Jacinto did not have access to a transformative code. He accepted the boundary between his past and present ascribed by Carmen. When Jacinto finds old photographs of himself as a child, the past crashes into his present, bringing back the original depressive anxiety of losing his parents. A photograph has three purposes as a cultural medium: it disrupts the present by capturing nostalgic or disturbing memories, it sets up a retrieval of archives of collective memory, and it remembers the shadowy presence of those violently extricated from the social landscape (Ramblado-Minero 2011: 34). When his present consciousness relives the past through the photographic retrieval of archives, the hurt of lost affections is felt afresh. For Jacinto, the realization that he was once, but is no more, a loved child has always been the basis of his frustrations. Unlike Jacinto, the other orphans do not look back at their own past; Santi's ghost acts as conduit between the present and the future, giving them the "energy of despair" necessary for a resilient future.

### Monstrous de-sedimentation in *Black Bread*

*Black Bread* de-sediments the institution of family as a stable societal ordering system. For Deleuze and Guattari (1987: 41), sedimentation is

the process which imposes statistical order of connections and forms on molecular units; subsequently, it establishes functional, compact, stable structures and constructs the molar compounds in which these structures are simultaneously actualized. In *Black Bread*, the heteronormative, hierarchical, patriarchal society is the compound comprised by the strata of functional family sediments.

As an obverse of sedimentation, this paper proposes de-sedimentation as the process which *unsettles* the statistical *order* of sediments. In an ordered family, the adults are the knowing persons from whom children can learn. The normative authoritarian positions of adults in the family in *Black Bread* are de-sedimented as Andreu gradually confronts the hypocrisy and pragmatism of his parents. The boy used to think that his father was an uncompromising revolutionary, forced to flee the authorities because of his ideals, and his mother, an upright, diligent factory worker. However, he gets to know that in the aftermath of the war, the father became a paid assassin.

Andreu is disillusioned with his mother as well when she dresses him in rags and instructs him to appear pitiable and endearing before the rich, childless Sra. Manubens in the hope that she will adopt him. The combined force of their pragmatism and hypocrisy pushes Andreu to seek answers to his childhood dilemmas outside the realm of adults. He feels drawn to a tuberculosis patient in a nearby monastery and to his cousin Nuria. The girl, of the same age as Andreu, has lost her father during the war years and one hand in a grenade explosion. Andreu is sexually intrigued by the consumptive patient, but stirrings of homosexuality frighten Andreu because he has heard about the gruesome castration and murder of Pitorliua, a gay man. When he goes to the cave where Pitorliua was mutilated and killed, in his hallucination, he sees his father, at the head of the group, giving the final nod to pull the castration cord.

Pitorliua does not return from the grave, as does Santi, to demand justice for his wrongful death. Rather, allusions to Pitorliua's story hint at Andreu's sexual stirrings and warn the boy to escape a similar fate. While Andreu shares Carlos's investigative and empathetic impulses, his aim is not related to liberating Pitorliua.

Andreu's hallucination in the cave was his chance to accept the "monstrous," the different. Had he let the abjection of the grotesque, macabre scene of Pitorliua's death manifest in himself, he would have had access to the defense mechanisms available to a deject. According to Kristeva, the deject is the one through whom abjection exists. The deject accepts the deformities, filth, and gore of abjection. Abjection is a safeguard at a stage where neither repression nor transformation of desire is feasible; it protects the deject in a state of brutish suffering which one decides to endure because such is the desire of the other – the father, the mother. Andreu, by becoming Andres, refuses to demarcate his own universe.

The deject never stops demarcating his universe whose fluid confines [...]impel him to start afresh. A tireless builder, the deject is, in short, a stray [...] He has a sense of the danger, of the loss that the pseudo-object attracting him represents for him, but he cannot help taking the risk at the very moment he sets himself apart. And the more he strays, the more he is saved.

Kristeva 1982: 8

Andreu does not stray towards the abjection embodied in Pitorliua. The gay man was named after the local legend of a creature, half man-half bird, which turned into a monster because it had spent a long time trapped in the cave. Andreu has evidence to the contrary before he visits the cave where he has the revelatory hallucination. The night before going to the cave, he finds an old photograph of Marcel Sauri, the man referred to as Pitorliua, in his mother's memory box, dressed as an angel. Florencia tells him that she loved Marcel like a brother; he was a cheerful person who used to bring her flowers. The gay man was not a monster; his death was monstrous.

The layers of embedded micro-prisons set up the chrotonotope of the Gothic castle, wherein Andreu becomes an instrument of transfer of hereditary rights. He is the intended beneficiary for the Manubens' patronage because his father has been a trusted assassin for them. Fairrol killed the man who was blackmailing them; he killed Marcel because he was the lover of Sra. Manubens' brother. The chronotope of the Gothic castle has an orientation towards the past. Every manifestation of the historical chronotope utilizes the spatiality of confinement to evoke the

eternal temporality of entrapment. The spatio-temporal stranglehold of history is inescapable in the chronotope of the Gothic castle.

Villaronga's embeds are more multi-faceted than Del Toro's. The Catalan director sets up a series of nested mirrors. The Baumes cave where the homosexual Marcel is castrated mirrors Farriol's cell in the village jail; it also mirrors the horse-cart, pushed over into the ravine by Farriol, killing the innocent child; this in turn mirrors the cages for the songbirds, larks, finches, and other birds routinely trapped and sold by Farriol and Dionis – the murderers of Marcel.

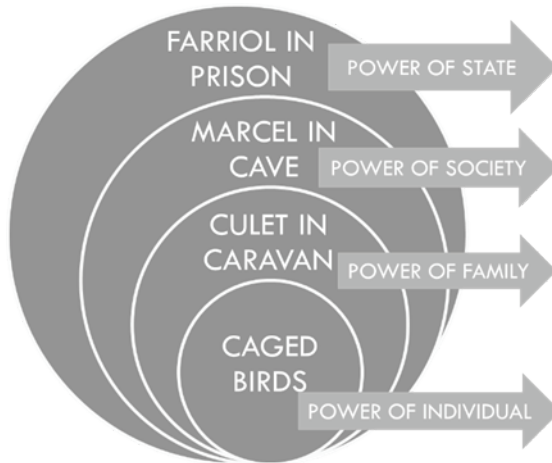


Figure 1. The Foucauldian Spiral of Power in *Black Bread*

The cages, the caravan, the cave, and the prison create the Foucauldian spiral of power. The swirl of power relations sweeps almost everyone into its updraft. Towards the end of the movie, the final prison-like structure makes its appearance – the elite Catholic school where Andreu is sent by his wealthy adoptive family. The decision to leave his family is set up as a free choice for the boy, but the outcome situates him in the place his father, mother, and the Manubens family planned for him. The boy wears a uniform and lives a regimented life; even brief liberating exits are now out of his reach. The chronotope of threshold, with its dominant affects of transition through transgression, operates in the

interstices of the forest and the margins of the town. The threshold is the liminal realm of possibilities, but Andreu does not realize the potentialities suggested by the limen.

Nuria's reaction to her father's death liberates her because she accepts the abjection it engenders. She discovers the corpse of her father hanging from a rafter. Rather than be caught by the fascists, he hanged himself after blowing up the bridges near his town. Nuria, out of her mind with grief, takes off all her clothes and steps out into the balcony. The fresh air clears her head; since then, whenever she feels overwhelmed, she does so. Boys at school begin to pay her to take off her clothes, but as she has accepted her abjection, this does not affect her emotionally. As if to reinforce her abjection, Nuria keeps a shoe box buried in the woods which contains the bodies of dead birds she killed by burying them alive and the hand she lost when a grenade exploded in it. The lifeless, rotting bits of flesh are the repulsive gifts that allow Nuria to sublimate her alienation (Kristeva 1982: 9). Through her violent fantasies, she recovers a forfeited existence. Peering down at the shoe box, like a witch over her cauldron, Nuria, in a trance-like state, declaims:

I'd like to set a bird on fire one day. A ball of fire flying in the air squawking until it falls to the ground. A shower of ashes is all that would be left of it. I'll never die completely, I'll die little by little, first one hand then the other. Remember I'm already a little buried. And when I'm really dead, to hell with the living.

*Black Bread*

Whereas Andreu rejects his sexuality, Nuria embraces it. The sexualization of her child's body is simply another manifestation of her exclusion from stable social structures, a process which started when her father hanged himself. At the end of the movie, Andreu, having made the sensible choice of a good education, appears to be the resilient child. But he does not have the oxymoronic psyche; unlike Carlos and Jaime, he does not access his "energy of despair" to exclude himself from his parents' deceptions. He is ambivalent towards them; he loves his father yet hates the murderer; he loves his mother but hates the liar. Cyrlunik distinguishes between ambivalence and the oxymoron.

[in] ambivalence [...] the subject expresses the conflicting emotions of love and hate for the same person [...] education tries to get rid of ambivalence [...] our controlled ambivalence allows us to express a code of pure interactions: we either love or hate, and we have to choose between the two if we are to be at ease with ourselves [...] An oxymoron is a rhetorical figure that associates two antinomic or contradictory terms. In an oxymoron, both emotions are essential [...] An oxymoron denotes the pathological breaking of a bond that must be forged anew, whereas ambivalence refers to the pathological forming of the bond. (Cyrulnik 2009)

Andreu's ambivalence constitutes the destabilizing force underlying the stable veneer of a good education; it will not convert to resilience until he ejects himself from the binary framework which drives his decisions – he can either love his family or be moral; he can either be close to the man he loves or become a doctor. Until he allows himself to accept the possibility of both loving and hating his parents, being a homosexual and having a successful career, Andreu will remain in bondage. Nuria has the oxymoronic constitution; she has broken the bond with the notion of family as a site of safety. She is violent in her actions and in her fantasies, but, as Cyrulink affirms, “no one claims that resilience is a recipe for happiness. It is a strategy for struggle against unhappiness.” Nuria's maniacal laugh at the end of the “mano muerta” ritual, where she anoints Andreu with her putrefied appendage, is the laugh of the deject, of the monster, who will not surrender, who will not be drafted into the spiral of power. The monstrous marks the path of transition, but the monstrous is not an expression of psychosis. What Allbritton sees as psychosis is in fact Kristeva's abjection.

Villaronga marks out not the ghostly child but the child who may become ghost, or who might have become ghost if this were another story – in short, a child caught in transition between states of being [...] Recovering the psychotic child in Villaronga's films, then, is not a curative act but one that resists the territorial limits of pathology, allowing illness and psychosis to provide a door to another state of being.

Recalling the distinction established by Kristeva between the Freudian concepts of psychosis and neurosis and that of exclusion developed by her, this paper sees Nuria's pyromania and precociousness not as manifestation of her psychosis but of abjection, which enables her to dislocate herself from normative structural ascriptions. Psychosis is a behavioural expression; exclusion through abjection is a matter of internal spirit, in which Cyrulnik locates resilience.

### Dispossession and resilience

The ideological conflicts of the war as part of synchronic history are held in suspension to explore the adult-child equation in the "mesosystem" of the orphanage in *The Devil's Backbone* and in the "microsystem" of the family in *Black Bread* (Bronfenbrenner 1979).

Though violence echoes and reverberates through various surfaces, the anger that drives each echo is distinct. The children's anger is different from Jacinto's, and is certainly not an echo of the vaster ideological anger which surrounds them. They are angry at the inexplicable subjection of childhood, semantically contained in the murder of Santi, and re-incarnated as resilience in his Gothic figure. Andreu's anger turns him one way, while Nuria's anger turns her in an entirely different direction; he refuses to stray from structural institutions, while she sustains the hope of destroying them one day. "The Gothic of dispossession shows that being subjected to violence and becoming a violent subject in turn enact a dispossession of self" (Brinks 2004: 293). If powers of becoming are claimed, the dispossessed self may not become disfigured and diminished; it may withstand structural forces which compel it to submission and surrender. The disfigured, diminished self is embodied in Jacinto, but not in the other orphaned children; it is embodied in Andreu, but not in Nuria.

By eventually acknowledging Santi as one of their group, by accepting his phantasmic existence, the orphans evoke the powers of becoming vested in minoritarian consciousness. They overstep the representative threshold of the majoritarian standard, without attaining numerical or chronological majority. Nuria does the same by performing her sexual-

ity as an act of power; through her pyromaniacal fantasies, she performs defiance.

Resilience is a mended rip (Cyrulnik 2009: 2); the films showcase the process of mending the rip caused by traumatic experiences. The path to childhood resilience in *The Devil's Backbone* is through the Gothic, and in *Black Bread*, through the abjection of the monstrous.

## Bibliography

- Allbritton D. (2014): "Recovering Childhood: Virulence, Ghosts and Black Bread." *Bulletin of Hispanic Studies*, 91(6), pp. 29–42.
- Bakhtin M. M. (1981): *The Dialogic Imagination*. Trans. C. Emerson, M. Holquist. Austin, University of Texas Press.
- Black Bread* (2010): Dir. A. Villaronga.
- Brinks E. (2004): "Nobody's Children: Gothic Representation and Traumatic History in *The Devil's Backbone*." *JAC*, 24(2), Special Issue, Part 1: Trauma and Rhetoric, pp. 291–312.
- Bronfenbrenner U. (1979): *The Ecology of human Development*. Cambridge, Harvard University Press.
- Bryant L. R. (2011): "Deterritorialization." *Larvalsubjects*, post date 2 July. Available at: <http://larvalsubjects.wordpress.com/2011/07/02/deterritorialization> [accessed: 6/09/2016].
- Cyrulnik B. (2003): *The Whispering of Ghosts*. Trans. S. Fairfield. New York, Other Press.
- Cyrulnik B. (2009): *Resilience*. Trans. D. Macey. London, Penguin Books. Kindle Edition.
- Deleuze G., Guatarri F. (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Hogan E. K. (2016): "Queering Post-War Childhood: Pa negra (Agustí Villaronga, Spain 2010)," *Hispanic Research Journal*, 17(1), February, pp. 1–18.
- Klein M. (1975): *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*. London, The International Psycho-Analytical Library.
- Kristeva J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. L. S. Roudiez. New York, Columbia University Press.
- Ramblado-Minero M. C. (2011): "Sites of Memory / Sites of Oblivion in Contemporary Spain." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36(1), *La Guerra Civil Española: un Dolor que no se Calla (Otoño)*, pp. 619–636.

- Taborska A. (2016): "To Capture a Ghost." In: *The Devil's Backbone and Pan's Labyrinth: Studies in the Horror Film*. Ed. D. Olson. Lakewood, Centipede Press.
- The Devil's Backbone* (2001): Dir. G. Del Toro.
- Turner V. (1974): "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology." *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, 60(3), pp. 53–92. Houston, Rice University.

TIAGO MONTEIRO

Rio de Janeiro Federal Institute – IFRJ, Brazil

Ghosts in the Machine:  
Supernatural Dread vs. Technology  
in the Brazilian Erotic Horror Thriller  
*Excitação* (1976)

ABSTRACT: *Excitação* (1976) is a Brazilian feature film which tells the story of Helena, a mentally disturbed woman married to Renato, an ambitious software engineer. While recovering from a recent trauma and left alone by Renato in a house by the sea, where the former owner, Paulo, committed suicide, Helena gradually descends into madness when several electronic devices start to acquire a life of their own. This paper aims to discuss the relevance of Jean Garrett's *œuvre* to the constitution of a "cinematic Brazilian Gothic," which borrowed elements from both contemporary Hollywood and European genre films as well as rewrote them from an ambivalent perspective, due to the working-class and conservative background from which producers, filmmakers, and the audience came. Therefore, through an analysis of *Excitação*'s plot, main characters, and Gothic atmosphere, I intend to place the film not only in the context of Brazilian horror cinema, but also as the embodiment of a multi-layered process of social and cultural changes.

KEY WORDS: Brazilian cinema, supernatural horror, Jean Garrett, *Boca do Lixo*, *Excitação*

## Initial thoughts: Presence of horrific-fantastic imagery in Brazilian cinema

To discuss the presence of horror/terror<sup>1</sup> of fantastic matrix<sup>2</sup> in the history of Brazilian cinema necessitates consideration of the gaps, the

---

<sup>1</sup> The first challenge presented right from the start concerns the existence (or non-existence) of a substantial conceptual difference between *horror* and *terror*. Authors of different origins and perspectives, such as Ann Radcliffe (in Thacker 2015) and Stephen King (2012), seem to agree that *terror* is more related to the anticipation of threat, while *horror* concerns the confrontation with the embodiment of threat. Put in another way, *terror* is the possibility of the monster behind the door, and what that causes to the reader/spectator in terms of anguish, anxiety, and fear; *horror*, in turn, happens in the moment in which the door opens and the monster is actually there, providing sensations of disgust, revulsion, and abjection. King, in turn, ranks these affects and considers, from the point of view of artistic creation, *terror* as superior to *horror* (and both as superior to the effect of *shock* via exposure to blood and viscera, for example). However, an author like Eugene Thacker (2011, 2015) understands horror as a more comprehensive affect from the philosophical point of view since, in the extreme, he puts us in front of the limit of what can be represented *from the representation* of that limit making it possible, in addition, to dispense with the presence of a *monster* in the traditional sense of the term. The monster, in turn, is an essential element for someone like Noel Carroll (1999), who has guided the Brazilian perspective on the narratives of horror for a long time, as his was the only academic text on the subject available in Portuguese. Others, like Bernard Perron (2012), writing on *survival horror* video games, postulate that the frontier between *terror* and *horror* is difficult to demarcate in so far as the transition from terrific to horrific moments (and vice-versa) occurs in a more or less constant fashion in the works of this genre. My conceptual direction, therefore, is a sort of amalgam between specific aspects of all perspectives mentioned above: it accepts the distinction proposed by Radcliffe, but disagrees with King's hierarchy; it sympathizes with the notion of sliding formulated by Perron, and shares the concept of liminality and comprehensiveness by Thacker, which is why I shall be inclined to use *horror* when in reference to affects, and *terror* in reference to the atmospheres provided by the narratives.

<sup>2</sup> Resuming Todorov's discussion (2008) about the concept of the fantastic in literature, this consists, in general terms, of the *doubt* experienced by the main character in a narrative (and, to a certain extent, also shared by the reader) about the possibility of a certain narrated phenomenon or situation to contemplate a rational explanation (which would lead the plot towards the closure of the order of the *uncanny*), or to be in accordance with a supernatural logic (affiliating the work in question to the realm of the *marvelous*). The point is that this doubt, which can be sustained in lite-

silencing processes, and stigmas attributed to this production, which is much richer and varied than one might suppose. Beyond the fact that the genre traditionally lacks symbolic value in the context of film studies, in Brazil, this resistance to horror/terror also falls, on the one hand, against the background of a fledgling industry, and on the other hand, in the context of an “official” production financed by the state and based on a debatable idea of “good taste” – with which the type of film we will discuss here would hardly line up.

Contrary to common-sense thinking, the flirtations between Brazilian cinema and the language of horror/terror do not start in 1963, coinciding with the launch of *À Meia-noite Levarei Sua Alma* (*At Midnight I'll Take Your Soul*), directed by José Mojica Marins (Canepa 2008). To some extent, they predate, transcend, and outpace that feature film, which introduced the character of the amoral gravedigger Zé do Caixão (“Coffin Joe”) in the national and international imagery. However, Marins’ now classic piece carries the title of first Brazilian film that adopted the grammar of the genre, without disguising it under the veil of comedy or melodrama, as was the case for some productions of the 1950s (Barcinski and Finotti 1998). In turn, the 1970s became established as one of the most fertile periods in terms of the incursions of Brazilian cinema through the valleys of horror/terror, in the sense that it produced a group of films aligned closely with what we now identify as the essential grammar of this genre.

A substantial part of this production flourished in a context situated not only on the fringes of the national cinema canon, but permeated by an industrial aspiration never before seen in Brazil. In order to better understand these dynamics, one needs to take into account that, despite sparse and frustrated initiatives to implement an industrial model of film production in Brazil, mainly in the 1940s and 1950s, it was the Aes-

---

ture until the end of the text, is more difficult to be maintained within the cinematic arts, which at some point face the need to *show* or *reveal* something through the image, even from the point of view of a character whose clarity of perspective we can question. As we shall see below, *Excitação*, by Jean Garrett, is a rare example of a film that maintains the ambivalence proposed by Todorov until the end, while, in *A Força dos Sentidos*, the elucidation of the mystery through the supernatural happens around the middle of the third act of the narrative.

thetics of Hunger (Rocha 2003), of neorealistic matrix, materialized in the period of Cinema Novo, that launched and legitimized a cinematographic image of Brazil abroad. This ended up relegating to the shadows of History countless incursions made within a mass popular/ genre cinema that proved fairly frequent in the period from the 1970s–1980s, to which I turn my attention in the next section.

### *Boca do Lixo*: Exploitation Brazilian style

In comparison to English-speaking and Hispanic countries, however, Brazilian contemporary film studies have been dedicated to an increasingly systematic rescue of filmographies and contexts of production traditionally located on the margins of the national cinema canon (Lyra and Santana 2006; Sconce 2007). We can identify the influences of these processes in the rediscovery of and renewed appreciation for audiovisual production from São Paulo's *Boca do Lixo*. The expression *Boca do Lixo* ("Mouth of Garbage") references a region of downtown São Paulo, located in a block that includes Triunfo and Vitória streets, where, since the mid 1940s, various offices and studios of Brazilian and foreign film companies have been established, attracted by the area's proximity to the Luz train station, which facilitated transport of reels and machinery to the interior of the state and to the country as a whole.

Befitting the pejorative nickname that the region received from the press, in *Boca do Lixo*, one could find "small fry" criminals, sex workers, and gutter poets living in harmony with the miscellaneous group of filmmakers. Directors with more intellectual aspirations teamed up with technical workers of humble or proletarian origins, often semi-illiterate and working in purely instinctive ways. This unusual mixture resulted in approximately 1,000 films, produced between the 1960s and 1980s, that ranged from comedies of manners to crime thrillers, from country musicals to westerns, and in which the presence of the erotic element was constant, regardless of the genre in question (Abreu 2002).

In this sense, *Boca do Lixo* cinema follows the precepts of Exploitation (Schaefer 1999, 2007) then in vogue in international markets (Pie-dade 2002), evident in the sexually-charged nature of titles and promo-

tional materials like posters; in the frontal and moral approach to taboo subjects; and, finally, in the dialogue established with the audience from lower social classes, which packed movie theatres in the centre and peripheries, attracted by the promise of plentiful scenes of nudity and (simulated) sex by starlets like Helena Ramos, Nicole Puzzi, Aldine Muller, Zilda Mayo, and Angelina Muniz, among others.

The practice of “national equivalent,” fairly common in Europe during the same period, was the engine behind many box office hits from *Boca do Lixo*. Whatever was in vogue in the international cinema markets, especially with the seal of Hollywood, was quickly appropriated and translated into that more underdeveloped reality of Brazil. Suddenly, Triunfo Street is flooded by plots involving demonic possession, haunted houses, fake snuff, rape and revenge films, and vicious serial killers, forming a peculiar film *corpus*, ignored or even despised by the critics and the academic thinking of the time. So, even though horror/terror in Brazilian cinema is not limited to São Paulo’s *Boca do Lixo* productions (it is possible to identify sparse approximations to the grammar of the genre in Rio de Janeiro and Minas Gerais state, for example), its more prolific manifestations surely can be found there.

At the turn of the 1980s, with the gradual infiltration of international pornographic cinema to Brazil (often by means of legal measures), the directors of *Boca do Lixo* begin, little by little, to tighten the limits of representation of taboo topics in their films up until the political and economic crisis that takes over Brazil from half of the 1980s onwards; the hegemony established by Hollywood entertainment cinema and the turn of *Boca do Lixo* towards the fever of explicit sex put an end to the industrial aspirations of Triunfo Street (Godinho and Moura 2012). Even directors of hybrid profile, located somewhere between the claim for formal sophistication and the desire for recognition by the general public, as is the case with Jean Garrett, see their careers suffering sudden – and, in many cases, outright – ruptures in the second half of the 1980s.

## Between craftsmanship and Exploitation: The presence of horrific and fantastic in Jean Garrett's work

In this miscellaneous scenario, director, producer, screenwriter, and actor Jean Garrett stands out. Born in the island of Flores, in the Azores archipelago, in 1947, José Antônio Nunes Gomes da Silva, then a young fashion photographer, emigrates to Brazil like so many others of his fellow countrymen to escape the fate of the Colonial War in Africa. He settles in the *Boca do Lixo*, where he carries out various jobs as an assistant before debuting in the feature film *A Ilha do Desejo* (*The Island of Desire*, 1975), now considered lost.

Because of his *background* as a still photographer, but also because he built his team according to their above-average professional expertise at Triunfo Street (Carlos Reichenbach in cinematography, Eder Mazini in editing, Inácio Araújo and Ody Fraga in scriptwriting), Garrett actually managed to achieve, in some of his films, a curious middle ground between the sensationalist-erotic appeal characteristic of the *Boca do Lixo*, and a certain pretension to artistic and authorial legitimacy expressed in the identification of a certain style crossing various genres (melodrama, crime, disaster movie, supernatural horror, and even pornography) and the systematic employment of self-referential procedures that often passed from one film to another.

Over his 10-year career, Garrett built a significant legacy at the intersection between Brazilian cinema and horror/terror. Even in his intimate melodramas or crime thrillers, there are horrific/terrific moments notable for their formal sophistication, elaborate *mise-en-scène*, and an unusual skill in creating atmospheres. *Amadas e violentadas* (*Beloved and Violated*, 1975), for example, has a plot very similar to later *Tenebrae* (1982), by Dario Argento, in which a writer of detective novels uses the crimes he himself commits as a source of inspiration for his plots. What starts as an almost *giallo* (in a sequence of double murder set in the halls and rooms of a cheap hotel) suddenly turns into a story of love and redemption threatened by a satanic cult and punctuated by vivid colors (red, mainly), in an evocation of Mario Bava film style.

*Noite em chamas* (*Night in Flames*, 1977), in turn, strives to construct a multi-plot movie in the style of Robert Altman, but does so through

the catastrophe genre – which was then in vogue – to narrate the revenge of an elevator attendant against bosses that have neglected to help a colleague who suffered an accident; because of that, he decides to burn down the hotel on a night when everything seems to happen at once (a self-help guru prepares for a conference; a drug addict son of an influential politician hides from the police; a group of young people decide to engage in an orgy, and so on). Although the reduced budget of the film undermines the moment that should represent the apogee of the plot – the building explosion occurs only in the final minutes and is nothing more than a precarious overlap of images and some smoke – *Noite em Chamas* has at least one scene of considerable impact in terms of horrific/terrific: the suicide of the actress in existential crisis (played by Maria Lucia Dahl), whose falling body crashes into the sidewalk and is reduced to a puddle of blood.

If in the case of the two films above it might be more appropriate to speak of *movies with elements of horror/terror* than of *horror/terror movies*, there are two other films by Jean Garrett that seem to appropriate in more conscious and clear ways some elements of the genre: *Excitação (Excitation)*,<sup>3</sup> 1976, and *A Força dos Sentidos (The Power of Senses)*, 1978. Although they differ from each other in terms of the plot and atmosphere, both movies manage elements of supernatural horror/terror traversed by fantastic concerns in the context of isolation (voluntary or involuntary) of their characters, with the emphasis on the confrontation between traditional discourses and frames of modernity within certain social roles.

*A Força dos Sentidos* stands out for its dense character and heavy atmosphere, in which the typically romantic intersections between the lyrical and the macabre occur systematically. Flávio (Paulo Ramos), a writer looking for inspiration, moves to a remote island inhabited by a colony of fishermen. Every night, he observes through the window of his house the appearance of the naked body of an unknown man

---

<sup>3</sup> As far as I am aware, there is no record that *Excitação* was commercially released outside of Brazil, and even in its country of origin, the film does not yet exist in digital format. An online copy (recorded from TV and, therefore, of a quality that is far from ideal) is available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=DxgknBwMl4Y>>

on the beach. Little by little, he gets sexually involved with the women of the island; on the morning after the meeting, however, they do not remember anything.

Developing a special affection for the enigmatic Pérola (Aldine Muller), the deaf-mute daughter of an old fisherman, and digging deeper in the history of the island, Flávio notes the story of a couple in love who, in the past, went to the sea in a death pact. Intrigued with the fact that Pérola never shows up in photographs, the writer decides to question the residents of the island and, in a moment of despair after being confronted by them, he is attracted to the sea by Pérola. Seeing himself, inert, being returned to the beach, and accompanied in bizarre procession by the others, Flávio realizes that he was, the whole time, the dead body brought back to shore by the sea. Pérola, in spirit, reappears to pick him up (the reincarnation of the man who once had killed himself in the pact of death), so that they can be together forever. As a final epigraph, a quote from H. P. Lovecraft<sup>4</sup> crowns the scholarly and pretentious nature of the film.

It is *Excitação*, however, which is perhaps the most consistent example of approximations between Brazilian cinema and the grammar of artistic horror/terror. The culmination of the audiovisual *zeitgeist* of *Boca do Lixo* circa 1976, *Excitação* not only brings together a patchwork of styles then in vogue in the international Exploitation circuit, but also anticipates topics and motifs that will show up a few years later in the context of English language entertainment cinema, most notably on the issue of technology as a *locus* of fear and, also, as a channel of contact between our world and a supernatural dimension.

At the same time, these appropriations happen from a mostly conservative perspective (but not totally devoid of ambiguity), characteristic of the sociocultural *background* of not only the producers and directors, but also a substantial portion of the audience of *Boca do Lixo* films. Thus, if, on the one hand, the look built by *Excitação* regarding the dualities between matter and spirit, between the rationality of technology and the mysteries of the Beyond, works almost dialectically in its aspi-

---

<sup>4</sup> “That is not dead which can eternal lie, and with strange aeons even death may die,” extracted from the tale “The Nameless City,” 1921.

ration to complexity, on the other hand, in a good part of what, in the movie, concerns the reconfiguration of certain social and gender roles, the prevailing view denotes a certain discomfort reactive to change.

The house, the sea, the machine, the spectrum:  
*Excitação* as an example of tropical Gothic

*Excitação* tells the story of Helena (Kate Hansen), a woman with a history of psychiatric disturbances married to the ambitious and workaholic Renato (Flávio Galvão), who more than once throughout the film defines himself proudly as a “software engineer.” Recovering from a recent trauma, Helena moves with her husband to a seaside home, in whose living room the former owner, Paulo (João Paulo), had committed suicide by hanging himself. Under the pretext of professional commitments in the capital, Renato leaves Helena alone in the house for long periods, during which she starts being hounded by the home appliances that suddenly come to life: the shower short-circuits; the TV set switches itself on; the blender explodes; and, in what might be the most impressive scene of the film, Helena is literally attacked by a fan. Each appliance’s attack is often accompanied by the appearance of the ghost of Paulo, whom only Helena can see.

Increasingly isolated and on the brink of a new crisis, Helena begins a friendship with Arlete (Betty Saddy), her neighbor and the widow of Paulo, without any knowledge that Arlete and Renato are having an extra-marital affair, and that the two of them are behind the strange events in the house – from Paulo’s suicide to the attacks of the appliances. The sudden arrival of Lu (Zilda Mayo), Arlete’s cousin and a sexually liberated woman with an independent nature, threatens the two lovers’ plans. With no way out, Renato murders Lu and persuades Helena that she was responsible for the crime. After a severe crisis, Helena is again hospitalized; Renato and Arlete can thus turn off the computers that remotely controlled the home appliances. The police investigation on Lu’s death is closed. Helena, however, finds a way to escape from the hospital, and under the apparent influence of the spirit of Paulo, she returns to take revenge on Renato and Arlete. Both lovers are murdered; the spirit

of Paulo, also avenged, is set free and in peace; and Helena – we do not know whether alive or dead – remains a guardian and sovereign of the house and, in the last shot of the film, contemplates the sunset over the sea from the window.

This way, *Excitação* ends maintaining the ambiguity about an effective supernatural explanation for the phenomena occurring, even if, at the first moment, the rational justification surrounding Renato's computers seems to lead the movie towards an outcome closer to Todorov's notion of the uncanny (2008). However, even the treatment that the script (by Garrett and Ody Fraga) gives to the issue of technology is imbued with a certain fantastic perspective: after all, we are in 1976, and the fact that, in Brazil, professions related to computer science are not yet consolidated at that time produces an approach both naive and idealistic about the potential of machines.

In monologues often overly embellished (and which could be considered artificial today), Renato gives long speeches about the superiority and infallibility of computers compared to humans, who, by being subject to fits of emotion, would be more prone to error. By attributing superhuman characteristics and abilities to computers on the one hand, but on the other, turning these machines into the main instruments of the plot's villains, *Excitação* positions itself ambiguously, at the very least, before the process of modernization experienced in the country at that time, a stance that the sequences set in Renato's office, and in the dialogues with his secretary, illustrate to perfection.

Such an ambivalent position also seems to manifest itself in relation to the processes of sociocultural transformation and change of attitudes experienced by the human characters of the movie. The arrival of Lu is particularly illustrative of this impulse, as the young woman ends up working as a kind of counterpoint to her cousin's liberal conservatism and hypocrisy. These differences become clear, for example, in the way each of them dresses: Arlete exhibits a typical middle-class wardrobe of the period, with clothes in shades of beige, accessories in abundance, however discreet, and, except for the moments of intimacy with Renato, showing very little or almost nothing of her body. Lu, in turn, articulates a sensibility associated to lower classes, donning skimpy outfits, colorful or close-fitting, and flashy accessories like hoop earrings and

glasses with ovate lenses. Lu's behavior threatens the balance of the triangle formed by Helena, Renato, and Arlete. For this reason, her death, in the last act of the movie, works in the sense of eliminating, from the universe of middle class where the plot goes on, her potentially disruptive elements, which, in turn, guides us through the environment where the action of the film takes place.

In the occasional incursions of Brazilian cinema through the valleys of horror or the fantastic between 1963 (for the reasons already explained) and the second half of the 1970s (time period explored in this analysis), the representation of domestic space as a *locus* of fear took very peculiar forms. Since the traditional ambiance of European Gothic seemed incompatible with certain characteristics of the Brazilian sociocultural reality (some of the "classic monsters" of aristocratic origin – such as the vampire, for example – were never very popular in Brazil), the Brazilian horrific-fantastic imagery ended up developing some strategies of translation of these elements appealing in a local context.

In the work of Carlos Hugo Christensen, a director born in Buenos Aires who explored this universe in movies such as *A Mulher do Desejo* (*The Woman of Desire*) and *Enigma para Demônios* (*Enigma for Demons*), both 1975, it is possible to notice the intention to emulate in an almost mimetic way this more "traditional" Gothic atmosphere, with medieval castles and wuthering heights replaced by the misty alleys and big baroque houses of the countryside of Minas Gerais. Others, like Walter Hugo Khouri, opted for a reframing of class, replacing the European aristocracy by the high bourgeois of Rio de Janeiro or São Paulo in movies such as *O Anjo da Noite* (*The Angel of the Night*, 1974) or *As Filhas do Fogo* (*Daughters of Fire*, 1978).

Concerning films produced in the *Boca do Lixo*, the results are as diverse as their directors. But in the specific case of Jean Garrett's work, we can see the evidence of an interesting process of appropriation/translation: although the context of the plots is that of an urban upper middle class, the events are often represented from the perspective of the popular and lower-middle classes (which were the target audience of the movies, it is worth remembering), taking into account their views of what the life of medium-high urban classes might be like. Applying this bias to the representations of the domestic spaces in which Garrett's

characters exist, a (debatable) notion of good taste, sophistication, and symbolic capital stand out, manifest in the abundance of tapestries, jewelry, works of art, beverages considered “sophisticated” (such as whisky), and state-of-the-art technological equipment.

In this sense, the recurrence of imagery associated with “beach house” of the coastline of the state of São Paulo, present in many of Garrett’s movies, symbolizing this almost unreachable ideal of consumption of the popular spectator, could help us to understand the function of narrative elements in the plot of *Excitação*. If we base our analysis on Kellner’s (2001) argument, according to which a film like *Poltergeist* (whose launch *Excitação* predates by six years) articulates the fears of a certain American middle class related to the threat of the loss of the house (i.e., of the loss of security and stability) in a scenario of economic crisis, Garrett’s film stages an anxiety of lower classes that, rising socially, also face the possibility of the loss of control over the goods they purchased. Although the chance of a supernatural intervention by the spirit of Paulo over the home appliances is disproved by the explanation in the style of Scooby-Doo cartoons involving Renato’s supercomputers, the mystical solution materialized in the final scenes seems to point to a perspective that reconciles modernity and tradition, matter and spirit, technology and the Beyond, according to which the recognition of the existence of “another world” should not be ignored. After all, the machine can be perfect and infallible, but in the end, the soul always wins.

## Bibliography

- Abreu N. C. P. (2002): *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Barcinski A., Finotti I. (1998): *Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. 1st Ed. São Paulo, Editora 34.
- Cánepa L. L. (2008): *Medo de quê? – uma história do horror nos filmes brasileiros*. Doctoral thesis. Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas. Available at: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446825> [accessed: 9/03/2015].
- Carroll N. (1999): *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, Papirus.

- Godinho D., Moura H. (2012): *Coisas eróticas – a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional*. São Paulo, Panda Books.
- Kellner D. (2001): *A cultura da mídia*. Bauru, SP, EDUSC.
- King S. (2012): *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- Lyra B., Santana G. (Orgs.). (2006): *Cinema de bordas*. São Paulo, Editora A lápis.
- Perron B. (2012): *Silent Hill: The Terror Engine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Piedade L. F. R. (2002): *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. Master's thesis. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Rocha G. (2003): *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac & Naify.
- Schaefer E. (1999): *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*. Durham and London, Duke University Press.
- Schaefer E. (2007): *Pandering to the “goon trade”: framing the sexploitation audience through advertising*. In: *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Ed. J. Sconce. Durham and London, Duke University Press.
- Sconce J. (ed.). (2007): *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham and London, Duke University Press.
- Thacker E. (2011): *In the Dust of This Planet [Horror of Philosophy, vol. 1]*. Winchester, UK, Zero Books.
- Thacker E. (2015): *Tentacles Longer Than Night [Horror of Philosophy, vol. 3]*. Winchester, UK, Zero Books.
- Todorov T. (2008): *Introdução à literatura fantástica*. 4th Ed. São Paulo, Perspectiva.

PIERRE-EMMANUEL MOOG

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

## L'usage du surnaturel chez Perrault et chez les Grimm

**ABSTRACT:** In fairy tales, supernatural events usually do not disturb characters. However, the poetics of the genre still needs to address how it introduces such events to readers. A thorough comparison of similar tales by Charles Perrault and the Brothers Grimm reveals opposite uses. The classic French tales actually contain very little supernatural, with few agents of magic, and whenever magic is used, it is clearly delineated. The German romantic tales intertwine the real world and the supernatural one, blurring the lines between them. As a result, the poetics of the tales by the Brothers Grimm relies on the supernatural to redress the real world and attain immanent justice in a moral universe, whereas the limited use of the supernatural in Perrault's tales, while stressing the verisimilitude of the situations overall, allows for the acceleration of the narration and a focus on what is truly at stake in these stories.

**KEY WORDS:** Fairy tales, wonder, supernatural, magic, verisimilitude, Charles Perrault, Brothers Grimm

L'intervention du surnaturel est l'une des caractéristiques essentielles des contes merveilleux. Il est même classique de considérer que, dans ce genre littéraire, la particularité du surnaturel est de survenir sans troubler les personnages. Mais, vis-à-vis des lecteurs, tout y est-il donc permis ? Durant la vogue des contes de fées de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Catherine Bernard avait fameusement théorisé « des règles pour ces sortes d'histoires dont voici les deux principales : que les aventures fussent toujours contre la vraisemblance, et les sentiments toujours naturels » (1993 : 347–348). Qu'en est-il précisément : les *aventures* des contes sont-

elles si invraisemblables ? Une analyse des contes de Perrault, comparés à leurs équivalents chez les Grimm, montrera que non seulement le surnaturel y est quantitativement limité mais qu'il est aussi qualitativement caractérisé, à la fois par la typologie des agents et par le mode d'articulation entre le naturel et le surnaturel. Ainsi se constitue un usage du surnaturel spécifique pour chaque auteur et une conception narrative différente du merveilleux.

### La typologie des agents surnaturels

Le tableau 1 présente tous les éléments clairement surnaturels pour les contes de Perrault (nous ne retenons pas *Les Souhais ridicules*, récit qui relève plutôt du genre de la fable, et *Riquet à la houppe*, sans équivalent chez les Grimm) et les contes apparentés des Grimm (comme équivalents de *La Barbe bleue* nous retenons *Blaubart*, quoique retiré par les Grimm de leurs dernières éditions, et *Fitchers Vogel*). On constate, de manière immédiate, la moindre utilisation, quantitativement, de motifs surnaturels chez Perrault (nous listons 15 éléments dans le tableau) par rapport aux Grimm (nous listons 20 éléments en retenant *Blaubart* plutôt que *Fitchers Vogel* pour optimiser le périmètre comparatif), ce qui confirme l'impression empirique de la critique. Il faut donc poursuivre l'examen d'un point de vue qualitatif. On remarque alors, en premier lieu, une différence importante sur la typologie des agents surnaturels (êtres ou objets), plus limitée chez Perrault et plus variée chez les Grimm (notons que pour les contes des Grimm notre analyse ne porte que sur un échantillon de 9 contes sur les 200 des *Contes pour les enfants et la maison*, par souci comparatif, mais nous verrons néanmoins que les résultats que nous obtenons sont significatifs).

Ainsi, chez Perrault, les agents principaux du surnaturel sont des fées (11 en tout, dans 4 récits), des ogres (2, en ne retenant pas l'ogresse de *La Belle au bois dormant* qui n'est pas un agent surnaturel) et deux animaux (un loup et un chat). Remarquons d'ailleurs que si ces récits ont, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pris la dénomination générique de *contes de fées*, Perrault lui-même les désigne comme « contes d'ogre et de fée » (2012 : 140). D'autres êtres sont bien évoqués furtivement, dans *La Belle*

*au bois dormant*, un nain au rôle secondaire, et des « esprits [et des] sorciers » (2012 : 184), mais précisément ces derniers s'avèrent inexistantes. Au contraire, chez les Grimm, on rencontre une multiplicité d'êtres actants et en plus grande quantité : des « femmes sages » (2009 : 282), un sorcier, une sorcière, un magicien, des « petits hommes » (2009 : 87), et de nombreux animaux.

TABLEAU 1. Les éléments surnaturels chez Perrault et chez les Grimm

Perrault	Grimm
<p><i>Peau d'Âne</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- un âne défèque de l'or</li> <li>- une fée donne une baguette qui guide un coffre</li> </ul>	<p><i>Allerleirauh</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- une coquille de noix contient 3 robes</li> </ul>
<p><i>La Belle au bois dormant</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 8 fées font 8 dons (dont le sommeil)</li> <li>- une fée endort le château avec une baguette</li> <li>- une fée génère une végétation protectrice</li> <li>- une fée utilise un attelage de dragons</li> <li>- un nain utilise des bottes de 7 lieues</li> </ul>	<p><i>Dornröschen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- une grenouille exauce un vœu de fertilité</li> <li>- 13 femmes sages font 13 dons (dont le sommeil)</li> <li>- le château s'endort</li> <li>- une végétation protectrice apparaît</li> </ul>
<p><i>Le Petit Chaperon rouge</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- un loup humanisé</li> </ul>	<p><i>Rotkäppchen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 2 loups humanisés</li> <li>- 2 personnes survivent dans l'estomac d'un loup</li> <li>- le loup est opéré sans séquelles</li> </ul>
<p><i>La Barbe bleue</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- une clé-fée est indélébile</li> </ul>	<p><i>Blaubart</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- une clé est indélébile</li> </ul>
	<p><i>Fitchers Vogel</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- un sorcier transformiste capture en touchant</li> <li>- le sorcier remet un œuf indélébile</li> <li>- une femme ressuscite ses sœurs en recollant leurs morceaux</li> </ul>

Perrault	Grimm
<i>Le Chat botté</i> – un chat humanisé – un ogre se transforme en 2 animaux	<i>Der Gestiefelte kater</i> – un chat humanisé – un magicien se transforme en 3 animaux
<i>Les Fées</i> – une fée transformiste fait 2 dons	<i>Die drei Männlein im Walde</i> – 3 homoncules font 6 dons – des fraises apparaissent sous la neige – une cane fantôme fait procéder à un rite de résurrection
<i>Cendrillon</i> – une fée fait des transformations avec sa baguette – une fée donne des pantoufles de verre	<i>Aschenputtel</i> – un oiseau blanc exauce les vœux  – les oiseaux répondent à 2 demandes d'aide – 2 colombes expriment la vérité, se posent sur les épaules d'Aschenputtel puis crèvent les yeux des sœurs
<i>Le Petit Poucet</i> – un ogre possède des bottes de 7 lieues	<i>Hänsel und Gretel</i> – un oiseau blanc guide les enfants – une sorcière s'est construite une maison mangeable – une cane blanche fait traverser une rivière aux enfants

En fait, chez Perrault, les fées et les ogres jouent des rôles assez polyvalents d'adjutants ou d'antagonistes, car ils ne sont pas essentiellement bons ou mauvais. Généralement les fées sont positives mais elles peuvent aussi agir avec malveillance (comme dans *La Belle au bois dormant*), et les ogres sont négatifs mais ils peuvent aussi se révéler bon hôte (dans *Le Chat botté*), « fort bon mari » (2012 : 253) et bon père (dans *Le Petit Poucet*). Chez les Grimm, les personnages sont marqués de manières plus spécifiques et sont donc plus diversifiés.

Concernant les animaux également, la différence est remarquable. Chez Perrault, un loup et un chat jouent un rôle humanisé, parlant mais aussi pensant comme les hommes, quoique conservant certaines caractéristiques animales.

téristiques animales. D'autres animaux apparaissent de manière furtive, mais plus comme objets magiques (l'âne qui défèque de l'or et les dragons volants) que comme sujets autonomes. Chez les Grimm, outre les loups et le chat, interviennent une grenouille, des canes, et toutes sortes d'autres oiseaux.

Des objets servent également à mettre en œuvre la magie. Là encore, chez Perrault, la gamme est restreinte : essentiellement des baguettes et des bottes de sept lieues, ainsi qu'une clé. Chez les Grimm, on trouve, outre la clé, une coquille de noix, des fraises, une épée, et une maison en nourriture.

### Un surnaturel marqué ou non marqué

Chez Perrault, un être ou un objet magique est introduit, au moins initialement, vis-à-vis du lecteur, dans sa particularité merveilleuse. Ainsi, à la première occurrence d'une fée (dans *Peau d'Âne*) est apporté un commentaire pour en rappeler la spécificité, même si cela est sous la forme d'une prétérition : « Il n'est pas besoin qu'on vous die / Ce qu'était une Fée en ces bienheureux temps / Car je suis sûr que votre Mie / Vous l'aura dit dès vos plus jeunes ans » (2012 : 146). De même, à la première mention d'un ogre (dans *La Belle au bois dormant*), il est précisé sa nature de prédateur cannibale : « [il] emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise » (2012 : 184). Lorsqu'apparaissent pour la première fois des bottes de sept lieues, il est expliqué que « c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée » (2012 : 182). Et plus tard le texte tient à préciser les pouvoirs supplémentaires qu'elles possèdent : « [elles] fatiguent fort leur homme » (2012 : 252) puis « elles avaient le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait » (2012 : 253). Enfin, s'agissant de la clé indélébile, seul objet qui n'est pas détenu ou transmis par un agent surnaturel, le texte explicite que « la clef était fée » (2012 : 206). Ainsi, chez Perrault, l'intervention du surnaturel est toujours identifiée, soit par le recours à un agent conventionnel, soit par une précision spécifique.

À l'inverse, chez les Grimm, si la plupart des êtres disposant de pouvoirs surnaturels sont désignés par leur rôle (sorcière, magicien, etc.), des

plantes, des animaux et des objets s'avèrent magiques sans que le texte ne les introduise comme tels. On trouve un seul commentaire du narrateur pour expliquer une caractéristique d'un être spécifique (« Les sorcières ont des yeux rouges et ne peuvent pas voir loin, mais elles ont un odorat très fin comme les animaux », 2009 : 102) mais qui permet surtout de bestialiser la sorcière. Ainsi, dans *Dornröschen*, après l'endormissement de la princesse conformément à la prédiction de la bonne femme sage, l'on apprend que « [l]e sommeil s'étendit à l'ensemble du château » (2009 : 283) et une végétation protectrice apparaît, sans qu'il soit indiqué que ce sont des productions de cette adjuvante (contrairement à *La Belle au bois dormant* où les éléments équivalents sont explicitement l'œuvre de la bonne fée). Dans *Allerleirauh*, aucune explication n'est apportée sur la noix magique que possède et utilise l'héroïne<sup>1</sup> (contrairement à *Peau d'Âne*, où l'élément équivalent est formellement remis par la fée-marraine). Dans *Blaubart*, concernant la clé, il est juste indiqué en passant que « dès qu'elle avait essuyé un côté de la clé, le sang réapparaissait de l'autre » (2009 : 514) sans que le texte ne la catégorise comme étant magique (comme cela est le cas dans *La Barbe bleue*) ou n'en explique la provenance. Il en résulte l'impression que, sans prévenir, tout objet ou être vivant peut se révéler magique : le narrateur n'en dit rien, le lecteur constate.

Le cas des fraises magiques de *Die drei Männlein im Walde* mérite un examen, par leur motivation allusive. L'héroïne reçoit l'ordre de sa marâtre, un jour d'hiver, d'aller cueillir des fraises dans la forêt ; elle part et rencontre des petits hommes dans une maisonnette dans la forêt, à qui elle explique sa corvée. Ensuite, après qu'elle eut partagé son pain avec eux, ils lui demandent soudainement et de manière un peu autoritaire de « balayer la neige à la porte de derrière » (2009 : 87). Ce qu'elle fait sans hésiter : « elle balaya la neige [...] et que croyez-vous qu'elle y ait trouvé ? Pleins de fraises bien mûres [dont elle] cueillit [...] un plein panier [puis] remercia les petits hommes » (2009 : 87). Sans que cela soit explicite, les fraises semblent bien être l'œuvre magique

<sup>1</sup> Notons d'ailleurs que les Grimm ont amendé cet élément entre la première édition (1812) et les suivantes, corrigeant « une noix » en « une coquille de noix », rendant assurément plus crédible sa fonction de contenant, mais sans jamais questionner sa survenue inexplicite.

des petits hommes, qui comprennent le désarroi de la jeune fille et sont touchés par sa gentillesse et sa docilité. D'ailleurs l'héroïne le pense aussi puisqu'elle les remercie. Ce qui est ici particulièrement intéressant est la question rhétorique du narrateur au lecteur qui sous-entend que la trouvaille miraculeuse serait possible à deviner, autrement dit qu'elle est simplement dans l'ordre naturel des choses de ce monde là. Ainsi, au contraire des contes de Perrault, les contes des Grimm établissent, si ce n'est une continuité, au moins une communication entre le monde naturel sensible et le monde surnaturel ou invisible, et même parfois un enchevêtrement indistinct entre eux.

Nulle baguette magique chez les Grimm. Le cas de cet objet emblématique de la magie offre un élément comparatif significatif. Chez Perrault, il est l'outil préféré des fées. Son usage marque la survenue du surnaturel de manière performative, comme si la baguette exprimait : *là, je vais produire du merveilleux*. Chez les Grimm, point d'outil conventionnel, tout peut se révéler magique, presque jusqu'à la confusion. Un autre élément remarquable chez Perrault est la formule « donner pour don » que l'on trouve à de nombreuses reprises dans *La Belle au bois dormant*, mais aussi dans *Les Fées* et dans *Riquet à la houppe*. A priori, elle peut sembler sémantiquement redondante et stylistiquement maladroite par sa répétition peu euphonique ; en fait, elle souligne, telle une formule incantatoire, son caractère performatif. Notons que chez les Grimm, les actions équivalentes ne sont pas marquées par une formule stable et particulière : dans *Dornröschen* les femmes sages « firent cadeau de leurs dons » et dans *Die drei Männlein im Walde*, chaque petit homme « lui offre de [...] » (2009 : 282). Dans les deux cas de figure, chez Perrault, l'utilité d'une baguette ou de la formule « donner pour don » pourraient apparaître d'autant plus discutables que ce sont à chaque fois des agents surnaturels (les fées) qui les utilisent ou les prononcent. De même, s'agissant des bottes que l'on sait pourtant déjà magiques, dans *Le Petit Poucet*, le texte rappelle que, pour justifier leur troisième particularité, « comme elles étaient Fées » (2009 : 253), elles s'adaptèrent à la taille du porteur. Ainsi, chez Perrault, l'élément surnaturel n'est pas seulement identifié, il est même sur-identifié.

À l'inverse, chez les Grimm, certains personnages, sans être identifiés a priori comme dotés de pouvoirs surnaturels, sont capables de réaliser,

sans aucune explication, des actes magiques. Ainsi, dans *Fitchers Vogel*, « [s]es deux sœurs bien-aimées [étant] découpées en morceaux. [L'héroïne] se mit au travail et entreprit de rassembler leurs membres [qui] se mirent à bouger et se ressoudèrent, puis les deux jeunes filles ouvrirent leurs yeux : elles étaient de nouveau vivantes » (2009 : 258–259). De même, dans *Aschenputtel*, l'héroïne appelle spontanément des oiseaux à la rescousse, qui se précipitent pour l'aider, puis des colombes dénoncent spontanément l'imposture des sœurs et leurs crèvent les yeux. Nous comprenons que, chez les Grimm, ce n'est pas tant la catégorie ontologique que la situation qui permet le surnaturel : l'amour d'une sœur, dans *Fitchers Vogel*, la pureté d'une fille et la méchanceté d'autres filles, dans *Aschenputtel*.

### Le passage de la vie à la mort

L'interpénétration du naturel et du surnaturel chez les Grimm, en opposition à la distinction bien nette chez Perrault, trouve son paroxysme dans la question du passage de l'état de vie à celui de mort. Les Grimm multiplient en effet les allers et retours entre ces deux états, parfois de manière floue. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, la grand-mère et la petite fille meurent et cela est définitif, tandis que dans *Rotkäppchen*, elles ressortent vivantes du ventre d'un loup, quoique, pour la grand-mère, « respirant à grand peine » (2009 : 166). Elles ne sont donc pas ressuscitées, car elles n'étaient pas mortes. En revanche, dans *Fitchers Vogel*, nous l'avons vu, les sœurs « découpées en morceaux » ressuscitent véritablement.

*Le Petit Poucet* et *Hänsel und Gretel* manifestent également des usages dissemblables de la vie et de la mort. Dans *Le Petit Poucet*, certes des fillettes, victimes collatérales, sont égorgées, et définitivement, mais le parent à l'initiative de l'abandon des garçons est toujours en vie à la fin, et clairement pardonné, et l'ogre antagoniste, défait et dépouillé de ses bottes, et peut-être même de sa fortune, n'est pourtant pas le moins du monde menacé dans sa propre vie. À l'inverse, dans *Hänsel und Gretel*, la mère abandonneuse meurt à la fin et l'antagoniste sorcière « mourut misérablement brûlée » (2009 : 103). Catherine Tauveron (2017) a montré

que la mère semble se réincarner en sorcière, sans que cela ne soit dit dans le texte : la mère chasse les enfants pour se réserver la nourriture et la sorcière attire les enfants qu'elle veut engraisser comme nourriture ; la mère insulte les autres (« imbécile ! », 2009 : 97) comme le fera la sorcière (« tu es bête comme une oie », 2009 : 103) ; la mère réveille les enfants avec la formule « Debout, paresseux que vous êtes » (2009 : 97) comme le fera la sorcière (« Debout, paresseuse », 2009 : 102) ; la sorcière meurt et peu après on apprend de manière désinvolte que, concomitamment, « quant à [la mère], elle était morte » (2009 : 104), sans la moindre explication quant aux circonstances de cette mort soudaine. Ainsi les personnages peuvent passer de vie à trépas de manière véritablement fantastique.

Dans *Les Fées*, la méchante sœur meurt simplement mais formellement (« [elle] alla mourir au coin d'un bois », 2012 : 222), tandis que dans *Die drei Männlein im Walde*, elle subit un supplice causant certainement sa mort (elle est enfermée dans un tonneau à l'intérieur hérissé de clous qu'on fait dévaler « du haut de la montagne jusqu'à ce qu'il tombe dans le fleuve », 2009 : 91), sans que celle-ci ne soit explicitement prononcée. Mais surtout, la gentille fille (française) subit, au pire, une expulsion de son foyer, tandis que son homologue allemande passe par des états ambigus : elle est « jet[ée] par la fenêtre dans le fleuve qui coulait en bas », le texte n'en disant alors pas plus sur la probable conséquence fatale de cette chute, puis plus tard une cane apparaît qui se révèle être son « fantôme »<sup>2</sup> (2009 : 90), nous laissant comprendre qu'elle était bien morte noyée dans le fleuve, et enfin, après un rituel magique, elle réapparaît « fraîche, vivante, et en bonne santé comme auparavant » (2009 : 90). Ainsi se manifeste, chez les Grimm, la « réversibilité du passage » entre le monde des humains et l'Autre Monde (Rimasson-Fertin 2016 : 100).

Il est pourtant un cas où la comparaison entre Perrault et les Grimm est d'autant plus intéressante que les états léthargiques des héroïnes de *La Belle au bois dormant* et de *Dornröschen* semblent à première vue similaires. Lisons donc les textes attentivement<sup>3</sup>. La princesse française

<sup>2</sup> N. Rimasson-Fertin montre (2017) le « paradoxe [de] qualifi[er] la revenante de "fantôme" (Geist) alors qu'elle a [...] manifestement une consistance corporelle ».

<sup>3</sup> À la suite des analyses de C. Tauveron, présentées lors d'une communication au colloque « Séductions et métamorphoses de La Belle au bois dormant » des 27 et 28 novembre 2014 à l'Université de Clermont-Ferrand.

tombe « évanouie » mais on apprend vite, de manière rassurante, qu'« on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte » (2012 : 182) ; tandis que la princesse allemande « sombra dans un profond sommeil » (2009 : 283) et plus rien ne décrit son état. Le prince français, pénétrant dans le château, « reconnu pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu'ils n'étaient qu'endormis » (2012 : 186) et il entend même les « gardes [...] ronflants de leur mieux » (2012 : 186), tandis que dans le monde où s'avance le prince allemand « il régnait partout un silence tel qu'il pouvait entendre sa propre respiration » (2009 : 284). Auditivement, les sommeils français et allemand ne sont de la même sorte. D'ailleurs, on apprend plus tard que la princesse française bénéficiait d'une activité onirique, contrairement à la princesse allemande qui se trouve elle dans un état quasi-végétatif. Enfin, même si justement une végétation merveilleuse pousse autour des châteaux, le château français reste perceptible au monde alentour réel (« on [...] voyait [...] le haut des tours du château », 2012 : 184) tandis que le château allemand disparaît complètement : « on n'en voyait plus rien du tout, pas même le drapeau sur le toit » (2009 : 283). Enfin, au réveil, la princesse française a bien subi le passage du temps jusque dans son épiderme (« sa peau était [devenue] un peu dure », 2012 : 191) et d'ailleurs elle reprend vie dans un monde qui a changé (l'évolution de la mode vestimentaire et musicale en témoigne), et qui s'est donc poursuivi en parallèle du bois dormant. À l'inverse, la princesse allemande et sa suite reprennent leurs activités exactement là où elles s'étaient interrompues, comme si, entretemps, rien ne s'était passé. Ainsi, dans le conte français, l'héroïne et son château restent présents au monde, tandis que dans le conte allemand ils semblent disparaître dans un autre monde.

## La fonction du surnaturel

L'opposition entre les deux registres du merveilleux, chez Perrault et chez les Grimm, se présente donc comme une question de limites étanches ou poreuses entre les mondes. Le surnaturel chez Perrault est non seulement quantitativement faible, il est aussi typologiquement li-

mité et très marqué. Autrement dit, il souligne d'autant mieux, en creux, que le tout le reste du récit, l'essentiel, relève du vraisemblable, quoique les situations soient socialement extraordinaires. Les contes de Perrault établissent un équilibre spécifique entre quelques invraisemblances et beaucoup de réalisme psychologique. Pour paraphraser la formule de C. Bernard, ces contes se donnent comme règle que « les aventures fusent *parfois* contre la vraisemblance, *mais les situations* et les sentiments toujours *assez* naturels ».

Chez les Grimm, le surnaturel peut surgir de toutes personnes, animaux, plantes, et objets inanimés, car il manifeste l'espoir d'une justice immanente. Autrement dit, la Nature finit par produire du surnaturel, le cas échéant, pour résoudre une situation, comme l'écrivent les Grimm dans leur préface à la première édition (1812) de leur recueil : « Toute la nature [...] y est animée, [...] les oiseaux [...], les plantes, les pierres parlent et sont capables d'exprimer leur compassion » (2009 : 475).

Chez Perrault, le surnaturel, aussi limité soit-il, n'est pas le recours pour faire advenir la justice, en dépit du principe pédagogique qu'il approuve dans les contes traditionnels, que « partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni » (2012 : 92). Les contes de Perrault ne reposent pas comme ceux des Grimm sur un monde (sur)naturel enchanté à l'écoute de la pureté des cœurs, mais sur des situations sociales à résoudre. De fait, les quelques éléments surnaturels représentent certes une aide ponctuelle mais ne produisent pas la solution véritable aux problématiques de chacun des récits : ainsi dans *Peau d'Âne*, l'héroïne emporte magiquement sa garde-robe mais c'est son ingéniosité à dissimuler un *symbolon* dans le gâteau qui permettra finalement un mariage socialement acceptable ; dans *La Belle au bois dormant*, c'est la sollicitude du prince qui la sauve in fine des projets meurtriers de sa belle-mère ; dans *Cendrillon*, l'héroïne bénéficie magiquement d'une tenue et d'un équipage éblouissants, mais c'est surtout sa grâce et son art de la séduction qui conquièrent le cœur du prince<sup>4</sup>. D'ailleurs, aucune justice immanente ne vient sauver la trop naïve fillette face au loup, ou contrecarrer les escroqueries du *Chat botté*. Et dans *Riquet à la*

---

<sup>4</sup> Voir Moog (2016).

*houppes*, c'est l'éloquence du prince combiné à un effet psychologique qui s'avère plus réel que le prétendu don des fées.

Alors, à quoi peuvent bien servir, chez Perrault, ces éléments surnaturels apparemment anecdotiques au plan narratif? S'agit-il de simples motifs ornementaux? Serait-il possible de leurs substituer à chaque fois un épisode entièrement réaliste? Nous devons tenter l'expérience pour mieux l'appréhender.

Commençons par *Peau d'Âne*. Pour remplacer l'âne magique, on pourrait facilement imaginer une autre source de richesse, mais il faudrait que la princesse puisse de manière crédible la mettre en péril comme condition d'acceptation du projet de mariage. Ferait-elle fermer des mines trop proches dont les émanations l'incommoderaient? Il faudrait alors justifier qu'aucun aménagement ne soit possible; cela serait peut-être concevable, mais certainement compliqué. Concernant le coffre magique, on pourrait imaginer que l'héroïne, contrainte de vivre incognito pour ne pas être renvoyée chez son père, plutôt que de s'encombrer de sa garde-robe, recourt à un messenger qui irait la récupérer chez sa marraine en cas de besoin. Mais cela poserait un double problème psychologique. D'une part la princesse ne conserve son équilibre psychique sans sombrer dans la dépression que grâce à la possibilité de *revêtir* son identité véritable lors de ses repos dominicaux: « Elle aimait à se voir jeune, vermeille et blanche / Et plus brave cent fois que nulle autre n'était; / Ce doux plaisir la sustentait / Et la menait jusqu'à l'autre Dimanche » (2012: 153); d'autre part le prince ne tombe éperdument amoureux de la princesse que parce qu'il est ébloui par cette même scène où l'héroïne lui apparaît avec « un certain air de grandeur » (155). Certes, on pourrait imaginer que la princesse retrouve sa sérénité par l'usage d'un objet de mémoire moins encombrant, comme la bague (mais il lui en faudrait alors une deuxième), et qu'ayant remarquée les visites régulières du prince dans la métairie, elle s'occupe alors de faire venir spécialement ses robes, mais ce serait lui faire adopter un comportement d'intrigante seyant peu à sa grâce naturelle qui justement séduit le prince. Ou alors, scénario alternatif, la princesse conserverait ses atours mais devrait s'enfuir à des distances bien plus considérables de son royaume d'origine pour échapper à son père – il s'agit alors du schéma narratif que l'on trouvait dans certains hypotextes de *Peau d'Âne*

comme *La Manekine*, mais cela provoquerait, précisément du fait du mystère qu'elle susciterait, de longs développements dramatiques. Bref, le motif du coffre magique s'avère particulièrement économique pour produire narrativement la situation spécifique que relate le conte *Peau d'Âne*. Les éléments surnaturels de *La Belle au bois dormant* seraient-ils plus facilement substituables ? Pour les dons baptismaux, il suffirait de mettre en scène des marraines tout à fait ordinaires et de recourir au principe psychologique de la prophétie auto-réalisatrice, un peu à la manière de *Riquet à la houppe*, mais cela nécessiterait quelques développements narratifs, à l'instar de ce dernier récit, hors sujet dans le conte de la Belle. Quant à l'endormissement généralisé, il aboutit à ce que la princesse se retrouve autonome pour choisir son conjoint, et dans un endroit exigeant suffisamment de vaillance pour l'atteindre. Un coma accidentel mettant la princesse en état végétatif, dont elle se réveillerait inopinément après de longues décennies, la rendrait aussi attirante au prince que sa grand-mère, dont elle n'aurait pas seulement le collet monté mais aussi l'apparence générale. Peut-être qu'une épidémie qui décimerait sa famille à elle et la priverait donc de tuteurs, et dont seul le prince oserait entreprendre de l'y soustraire, pourrait fonctionner, mais outre l'atmosphère bien plus déplaisante que celle du bois dormant, encore faudrait-il expliquer pourquoi le prince s'y risquerait, sans récit pour exciter son esprit chevaleresque. Là encore, le sortilège conçu dans le conte s'avère, en comparaison, redoutablement efficace.

Nous pourrions multiplier les exemples. Avec *Cendrillon*, en remplaçant les métamorphoses de la fée par une vieille princesse voisine s'apitoyant du sort de la jeune fille et lui prêtant sa tenue, mais comment justifier l'interdit salutaire ? Et avec *La Barbe bleue*, en remplaçant la clé magique par un dispositif de serrurerie trahissant l'ouverture de la porte, mais encore faudrait-il que l'épouse s'en rende compte, pour qu'elle en vienne à implorer ses frères de venir, comme dans le conte, tout en croyant possible de dissimuler sa désobéissance à son époux.

En définitive, l'élément surnaturel n'est pas seulement plus économique, d'un point de vue narratif, il permet aussi de ne pas disperser l'attention vers des péripéties qui éloigneraient de la problématique essentielle. Il s'avère donc particulièrement adapté à la forme brève qu'est le conte. Ainsi, l'élément surnaturel se révèle non pas accessoire mais

secondaire, car, outre qu'il est plaisant, il accélère l'intrigue, en raccourci commode et astucieux. Et si Perrault laisse parfois transparaître quelques signes d'ironie envers la féerie (comme avec « d'ailleurs l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi » (2012 : 181), « il fallait que cela arrivât, puisque les fées l'avaient dit » (2012 : 182), « les fées n'étaient pas longues à leur besogne », etc.), il ne s'agit jamais de la tourner en dérision : il vise moins le genre du conte merveilleux en tant que tel, qu'il ne marque un certain amusement distancié envers son propre procédé littéraire, comme pour mieux montrer au lecteur, avec lucidité, et transparence, les rouages de sa mécanique narrative.

Pour conclure, notre analyse comparative montre que la fonction même du surnaturel dans le conte merveilleux diffère fortement chez Perrault et chez les Grimm. Au-delà de ses aspects ornementaux, plaisants et pittoresques, ou de ses mystérieuses images aux significations psychiques latentes, le surnaturel participe activement à l'intrigue narrative chez l'un, et à la construction d'un univers fictionnel chez les autres. Chez les Grimm, le monde fictionnel entremêle le naturel et le surnaturel, souvent de manière ambiguë, pour construire un univers plus spirituel. Chez Perrault, l'élément surnaturel, plus localisé, agit aussi comme un raccourci dans l'espace-temps, non pas pour révéler une vérité du monde sensible, mais pour mieux élaborer une problématique psychologique et sociale sous forme d'expériences narratives de pensée.

## Bibliographie

- Beaumanoir P. (1980) : *La Manekine, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*. Trad. C. Marchello-Nizia. Paris, Stock.
- Bernard C. (1993) : *Œuvres*. Paris, Schena-Nizet.
- Grimm J. et W. (2009) : *Contes pour les enfants et la maison*. Trad. N. Rimasson-Fertin. Paris, José Corti.
- Moog P.-E. (2016) : « L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : "Cendrillon" (Perrault) et "Les six cygnes" (Grimm) ». *Féeries*, n° 13 (87).
- Perrault C. (2012) : *Contes*. Ed. T. Gheeraert. Paris, Honoré Champion.
- Rimasson-Fertin N. (2016) : « Voyage vers l'Autre Monde ». *La Grande Oreille*, n° 67 (100).

- Rimasson-Fertin N. (2017) : « La *Volkspoesie* à l'épreuve du conte romantique. Variations autour de la figure du revenant ». *Féeries*, n° 14.
- Tauveron C. (2017) : « Illustrations contemporaines de Hänsel et Gretel : entre lecture aveuglée et lecture aveuglante ». *Lendemains*, n° 167.

SONIA DOSORUTH  
University of Mauritius

## La problématique identitaire au prisme du fantastique dans *Alice au pays des merveilles*

**ABSTRACT:** This paper will examine the representation of identity through the prism of fantasy in the book *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll in its French version namely *Alice au pays des merveilles* (the 2010 edition) and the film *Alice in Wonderland* by Tim Burton (2010). We shall depict the background of the Victorian era which might have had a direct influence on the author. That should allow us to portray the intrinsic aspects which characterise the writing of the book. Lewis, being a mathematician, has also slipped into his book a numerous amount of examples related to the realm of mathematics precisely through algebraic lessons. This element surely brings into light the fantasy approach of the book like the strangeness of animals Alice comes to meet. It also sheds light on issues that Alice will have to face, including that which allows her to reflect on her identity. However the lavish interpretation (to be understood in its positive sense here) given to the book has been the film by Tim Burton in 2010. Burton, through specific technical effects like the numerical Dalsa camera which greatly helps to double The Queen of Heart's head, also uses a green background for most parts of the film with computer-generated imagery (CGI). The technical approach gives a real sense of fantasy to the film and the identity of the then grown-up Alice is awakened. It soars to give her much prowess to come to terms with the Jabberwocky, the enemy she only can kill through the use of the vorpal sword according to the Oraculum, the illustrated scroll that tells the past, present and future in the Underland.

**KEY WORDS:** identity, fantasy, algebraic lessons, strangeness, Underland

Cette étude a pour but de déterminer les aspects à travers lesquels le fantastique, dans *Alice au pays des merveilles* (Carroll 2010), va in-

fluencer le concept de l'identité tant dans le récit (de Carroll) que dans le film (de Burton, 2010). Charles L. Dodgson, mathématicien de l'époque austère victorienne, se voit mal critiquer la société dans laquelle il évolue par respect pour elle. Cependant ce sera sous son nom de plume – Lewis Carroll – qu'il fera éclater les barrières des interdits sociétaux. La rébellion de cet auteur paraît sous de multiples formes de transgressions (comme le renversement de la loi de la physique, la remise en question d'une justice dite équitable, les dysfonctionnements des règles des jeux ou encore la biologie). Le fantastique, qui se manifeste par l'incursion d'Alice dans un monde de rêves, donnera lieu à la rencontre de créatures bizarres : le Dodo, La Chenille bleue, le Chat du Cheshire, le bébé qui est en fait un cochon... Toute cette confusion autour d'une quête d'identité (qui plus est de celle d'une jeune enfant), poussera même Alice à se dire : « Qui diable suis-je donc ? » (Carroll 2010 : 27).

Mais le fantastique, dont « l'atmosphère [est un] critère définitif d'authenticité » (Todorov 1970 : 39), atteint son paroxysme à proprement dire, dans le film de Tim Burton. Ici, la notion d'espace-temps est mise en avant de façon conséquente au moyen des effets esthétiques du digital qui viennent, par exemple, sublimer le passage dans le Terrier du lapin, pour lui donner un caractère fantastique (effets de clair-obscur, couleurs sombres ou monochromatiques...). Les couleurs orangées (du Chapeleur fou) ainsi que les couleurs contrastées accentuent le décor fantastique tout au long du film. Aussi, certains personnages rajoutés au livre (comme le Jabberwock ou encore Tweedledum & Tweedledee) concourent à mettre plus d'accent sur l'esthétique fantastique, donnant alors une identité particulière au film. Ce dernier se rapproche également de la *fantasy* contemporaine. Les techniques de la cinématographie permettent d'inventer un personnage ou de le faire paraître mi-homme mi-bête (avec une sorte de référence mythique), mi-vrai mi-irréel, animé et inanimé, par images de synthèse. Le décor du monde réel et de celui du monde imaginaire permet également au fantastique d'être mieux représenté et c'est la dimension esthétique de la représentation du fantastique qui lui offre une identité. Par exemple, il y a le Valet de cœur qui a une tête humaine mais un corps de montage en capture. Il y a aussi les studios de Culver City à Los Angeles où trois salles sont construites selon les différentes dimensions d'Alice afin de permettre au fantastique

d'être mis en avant de manière magistrale. La caméra numérique Dalsa, à haute définition, qui aide à doubler la tête de la Reine de Cœur (jouée par Helena Bonam Carter dans le film) et les effets de plongée et de contre-plongée, mettent mieux en lumière les notions d'écrasement et d'amplification de l'image, ce qui permet au fantastique d'incarner une identité unique.

Ainsi allons-nous nous plonger dans l'univers d'un grand auteur et dans celui d'un grand réalisateur afin de déceler comment chacun d'entre eux parvient à mettre en évidence le phénomène identitaire au prisme du fantastique. Nous débiterons cette analyse en peignant un tableau réaliste du monde de Lewis Carroll afin de définir dans quelle mesure son environnement l'a influencé. Nous aborderons par la suite l'aspect du fantastique qui imprègne l'identité des personnages dans l'œuvre avant de tenter de pénétrer cela sous la perspective des spécialistes du métier que nous évoquerons par ailleurs.

## Charles Lutwidge Dodgson et le monde qui l'entoure

Né en Daresbury, dans le comté du Cheshire, Charles Lutwidge Dodgson, qui deviendra plus tard Lewis Carroll, était issu d'une famille de onze enfants, et avait souvent la charge de faire rire ses sœurs, ce qui aurait pu l'avoir influencé dans son intérêt pour les jeux et un rapprochement avec les filles. Si c'est son père qui s'occupera de son éducation, c'est au *Richmond Grammar School* qu'il apprendra la littérature et les mathématiques. Alors qu'il intègre l'École de Rugby en 1846, il sera intimidé par certains jeunes. Est-ce cela qui le rapproche alors des filles (Gale Cengage Learning 2015) ? Dans son article intitulé *Les petites filles : de l'inconscient au mythe*, Sophie Marret observe que les ouvrages de Lewis Carroll brillaient par leur absence sur les rayonnages de l'ancienne salle de lecture de la British Library. Est-ce parce que pendant longtemps a-t-on cru en une forme de perversion liée à cet auteur du fait qu'il aimait la compagnie des filles et, qui plus est, prenait des photos d'elles dès lors qu'il s'était acheté un appareil photo ? On pense que la photographie « assouvissait la soif de connaissances techniques » en même temps « qu'[elle menait] à grands pas vers ce paradis de l'enfance

soudain retrouvée » (Roegiers 2003 : 105). En ce sens, la photographie permettait à Carroll de mieux asseoir son identité alors même qu'il avait été sujet à des moqueries à cause de son bégaiement. Marret précise par ailleurs :

Le mythe de l'auteur aux tendances pédophiles, dont l'œuvre composait un danger pour les enfants, fut engendré par certains psychanalystes de la première heure, comme le montre Karoline Leach. Ceux-ci détournèrent l'enseignement freudien sur le travail de l'artiste pour ne voir que corruption là où les philosophes, les linguistes, les critiques littéraires et les mathématiciens s'attachaient encore à célébrer le génie de l'œuvre et la modernité de ses intuitions.

Marret 2005

Même l'historienne de l'art Anna Higonnet met en doute le mythe de pédophile qui tourne autour de l'auteur en citant ceci :

Having once seen Carroll's nudes, Alice's bare calves and shoulders, her soliciting gesture, and her ripped rags, all provoke suspicion. The whole beggar pretext seems dubious, since Alice exudes health, wealth, and the arrogant privilege. To Carroll's contemporaries, however, Alice's beggar portrait did not look prurient at all. No less an eminent Victorian than the British poet laureate Alfred, Lord Tennyson said it was the most beautiful photograph he had ever seen.

Higonnet 1998 : 125

Jacques Lacan pour sa part croit en l'existence d'une œuvre qui amalgamerait à la fois une structure perverse aussi bien qu'une loi morale fondée sur le fait qu'il eût été religieux (in : Miller 2003 : 11). Lacan va même jusqu'à mettre sur le même pied d'égalité la notion de « sublimation excessive de l'objet » et celle de la perversion (Lacan 1973 : 105). Brillant mathématicien et poète hors-pair, il convient tout de même de souligner l'éclat de l'œuvre de Carroll, preuve en est qu'elle est aujourd'hui encore adaptée.

La source de l'œuvre de Lewis Carroll remonte à sa rencontre avec les sœurs Liddell, les filles du doyen de *Christ Church College* à Oxford, où il enseignait les mathématiques. Cela se passe une après-midi, quand il leur raconte une histoire rocambolesque lors d'un voyage en

barque. Tous ceux qui participaient à ce voyage ce jour-là ont raconté qu'il s'agissait d'une chaude après-midi. Or :

[...] en 1950, un chercheur consciencieux consulta les registres de l'Office météorologique de Londres et découvrit que le temps dans la région d'Oxford ce vendredi 4 juillet 1862 avait été « froid et plutôt pluvieux ».

Barnes 1990

Nous observons déjà une sorte de décalage d'avec la réalité, comme si cet élément nous invitait à une aventure étrange. Quelle serait la raison d'un mensonge caché exprès ? Serait-ce qu'on devrait non seulement rêver mais rêver d'un monde autre que celui dans lequel nous vivons, et se laisser aller à ses rêves afin de ne plus subir un réel convenu où l'on répond aux exigences d'une société stricte ?

Carroll vit à l'époque victorienne, qui, comme l'adjectif « victorienne » l'indique, est relatif à la reine Victoria d'Angleterre, à l'époque de son règne, de 1837 à 1901. Cette époque était caractérisée par l'austérité et la rigueur. La forte personnalité de cette reine, ainsi que son long règne, feront d'elle l'une des plus craintes ; une reine dont la rigidité morale semble avoir été transmise à ses sujets. Ce sera d'ailleurs sous ce long règne que s'accroîtront les clivages : entre les plus bas de l'échelle sociale et les riches (ce qui suppose une forme de hiérarchisation accentuée) ; entre les riches qui souhaitent maintenir leurs prérogatives et une classe laborieuse (qui veut se faire entendre) ; entre les genres ; entre l'Angleterre et les autres pays etc. Cependant, la Révolution industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle assure « le “décollage” entre 1760 et 1840 » (Walt Whitman in Rostow, 1960) avec notamment les travailleurs industriels qui convergeront vers les villes, ce qui, à la longue, mènera à une urbanisation extrême ainsi qu'un changement radical au niveau de la démographie. Julien Vincent note à ce sujet que la population « double en cinquante ans pour atteindre 17 millions d'habitants en 1851 » (Vincent 2010) alors que Sally Alexander précise que l'économie salariale verra la domination du chef de famille, alors que les femmes et les enfants seront relégués à des tâches sous-payées voire non-rémunérées (Alexander 1983). Il est donc intéressant d'observer dans quelles mesures l'influence de l'environnement social et économique de Lewis Carroll a pu avoir un effet sur son œuvre.

P. Laslett n'hésite pas de souligner que c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que des livres furent écrits pour les enfants. Cela par un effet inverse au véritable traitement foncièrement inhumain qui leur était accordé. Les enfants en Angleterre étaient jusqu'alors objets de cruauté sans égale, exploités, sous le joug parfois sévère et autoritaire des adultes. L'attitude à l'égard de l'enfant dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle, d'après les sources littéraires, politiques et juridiques était particulière (Société de démographie historique 1973). De même, d'un point de vue strictement personnel, Lewis Carroll, alors encore Charles M. Dodgson, perd sa mère à sa première rentrée universitaire à l'université d'Oxford. Durément marqué par cette perte, il s'appliquera dans ses études. Nous pouvons dans ce cas faire un rapprochement entre la perte de cette mère tant adorée et l'entrée dans la vie réelle ainsi que l'entrée d'Alice dans le terrier du Lapin. Il s'agit dans ce cas d'une indication de l'entrée de l'enfant dans le monde adulte. Aussi, un autre fait caractéristique de l'œuvre qui ne passe cependant pas inaperçu est la représentation presque à l'identique (serions-nous tentés de préciser) entre la Reine de Cœur avec la reine Victoria d'Angleterre, tant les deux reines semblent démontrer des caractéristiques particulières de sévérité et de rigidité. La Reine de Cœur ne pense d'ailleurs qu'à une chose lorsqu'elle est contrariée, et qui se résume à : « Qu'on lui coupe la tête ! » (Carroll 2010 : 83). Alors que l'autoritarisme de la reine n'est plus à démontrer, on constate cependant que Carroll a mis au centre de son entreprise littéraire un enfant alors même, et comme nous venons de le voir, l'enfant était relégué à un statut inférieur à l'époque victorienne. La révolte sous-jacente de la classe laborieuse – telle que les études historiques l'ont démontrée – pourrait avoir été reconstituée de manière ludique, cette fois à travers des personnages fantastiques du monde des merveilles au chapitre « une course d'une clique et un conte en forme de queue » :

Ce fut en vérité une bien étrange assemblée qui se regroupa sur le rivage, les oiseaux avec leurs plumes traînant dans un triste état, les autres animaux les poils collés au corps, tous trempés comme une soupe, de méchante humeur et visiblement mal à l'aise.

Carroll 2010 : 33

La « méchante humeur » exprimée par les animaux pourrait être la manifestation de l'état d'esprit des Anglais sous le règne de la reine Victoria. Le lapin qui est toujours pressé avec « Mon Dieu, mon dieu ! Je vais être en retard ! » (Carroll 2010 : 17), pourrait traduire la peur de l'animal d'être décapité par la méchante reine (ce qui, par extension pourrait également signifier la peur des sujets de la reine Victoria d'être châtiés par son altesse). Cela pourrait également signifier que la montre du lapin fait référence à Big Ben, la grande cloche londonienne du palais de Westminster qui fut opérationnelle en 1859.

*Alice au pays des merveilles* fait également allusion à de multiples références historiques, religieuses ou littéraires comme Guillaume le Conquérant (Carroll 2010 : 30), la parodie du poème de Jane Taylor (2010 : 74), la parodie des disciplines scolaires qui exigent de l'enfant qu'il sache lire et écrire avec « Reading and Writing » ou « Lire et Écrire » qui devient « Reeling and Writhing » (2010 : 97), l'archevêque Stigand ou encore le poème moralisateur et lourd de Isaac Watts qui était infligé aux enfants de l'époque. Tout cela laissera des traces dans l'œuvre, comme un goût prononcé de l'auteur de mieux définir son œuvre dans un espace-temps spécifique. Étant de plus mathématicien, Carroll a également su intégrer dans son œuvre une dimension mathématique, qui, pour tout lecteur ignorant le sujet, pourrait facilement faire le rapprochement entre le monde de l'écrivain et un monde fantastique si la question posée n'a pas de réponse. Par exemple, les différentes dimensions d'Alice posent la théorie de l'élasticité et surtout les limites de celle-ci. Nous pouvons comparer cela à la définition suivante :

L'élasticité a une limite. Quand l'effort extérieur a trop changé les positions relatives des molécules, ou lorsqu'il a trop longtemps exercé son action, le corps reste déformé...

Lamé 1866 : 1

Nous voyons rapidement le rapprochement entre cette définition et le corps d'Alice qui paraît pour le moins « déformé » lorsqu'elle est plus grande que prévue et ne parvient pas à sortir de la « petite pièce » (Carroll 2010 : 42) où elle s'est retrouvée :

Elle continua cependant à grandir, et en dernier ressort elle sortit un bras par la fenêtre et un pied par la cheminée, en se disant : « Maintenant, quoi qu'il arrive, je ne peux rien faire de plus. Que va-t-il advenir de moi ? »

Carroll 2010 : 43

Un autre point de mathématique est abordé par Melanie Bayley, de l'université d'Oxford en Grande-Bretagne, dans son article intitulé *Alice's adventures in algebra: Wonderman solved*, paru dans la revue *New Scientist*, le 16 décembre 2009. Selon la théorie de Bayley, dans le chapitre « Les conseils d'une chenille », Alice fait l'étrange rencontre d'une Chenille qui fume un narguilé, et qui, comme son nom anglais – le hookah – l'indique, est d'origine arabe. Il est de même pour le mot algèbre qui a pour origine le mot arabe *al-jabr* (qui veut dire « la réunion et la restauration des parties disjointes »). C'est en effet une allusion directe à ce que vit Alice tout au long de l'œuvre. Il s'agit là d'une théorie très répandue dans la communauté des mathématiciens à l'époque de Carroll. Bayley suggère également que Dodgson se souciait des effets que pouvait procurer la nouvelle algèbre et cela se traduit lorsqu'Alice se trompe dans la table de multiplication. Et plus nous avançons dans l'œuvre, plus nous observons une complexification des théories de mathématiques. Il y a même une référence à la règle de diminution progressive où Alice parvient enfin à comprendre que si la Tortue-Façon-Tête de Veau a dix heures de cours le premier jour et neuf heures de deuxième jour, le onzième jour sera « un jour de vacances » (Carroll 2010 : 99). Nous comprendrons également à travers cela que plus elle grandit mentalement, plus les concepts abstraits deviennent concrets.

## Le prisme identitaire dans le terrier du lapin

L'incursion d'Alice dans le terrier du lapin nous révèle un nombre d'informations très important d'une part sur le personnage d'Alice lui-même et, d'autre part, sur la relation du personnage d'Alice avec les autres personnages du récit (entendons par là évidemment sa relation aux animaux qui, par l'entremise de l'art scriptural carrollien, sont

personnifiés dans la mesure où ils obtiennent le don de la parole). La chute d'Alice dans un rêve est réciproque à sa chute dans le terrier du lapin qui va l'aspirer dans un autre monde ; celui du rêve ou de l'enchantement. Alors que dans l'œuvre, Alice nous est présentée comme étant une fillette, ce passage dans le terrier du lapin et le fait d'en ressortir, démontreront comment elle aura passé de l'enfance à un monde où elle sera plus mûre pour affronter la vie (et cela se verra encore mieux dans le film de Tim Burton).

Si le fantastique paraît lorsqu'il y a une forme d'intrusion du surnaturel dans la vie de tous les jours, cette intervention est alors ressentie comme une transgression des lois qui régissent la vie de tous et sur lesquelles se fondent le monde. Dans le fantastique, on retrouve souvent fantômes, démons, vampires, monstres en tous genres, hallucinations, folie, rêve obsession ou double. En outre, le fantastique, selon Freud, provoque un sentiment « d'inquiétante étrangeté » basée sur la présence du mal et du surnaturel. Pédeflous précise d'ailleurs, que :

[c]ontrairement à Todorov, nous pensons qu'un élément surnaturel dans la littérature fantastique peut posséder une dimension allégorique, si et seulement s'il est également configuré dans une perspective réaliste et sérieuse.

Pédeflous 2014 : 80

Plusieurs allégories sont ici mises en avant. Il y a par exemple, une allégorie biblique avec l'entrée d'Alice dans le terrier du lapin. Celui-ci n'est pas sans rappeler le jardin originel ou le jardin d'Eden. Alice y incarnerait Ève, la première femme de la Création selon la Genèse, alors que le serpent (à qui le pigeon la compare) serait en effet le serpent tentateur de la Bible.

En créant le Pays des Merveilles, monde extraordinairement beau, indépendant de celui des adultes, où règne une enfant, Carroll s'inspire du souvenir de son jardin au presbytère de Croft et du spectacle des petites Liddell qui jouent dans celui du doyenneté sur lequel donnent ses fenêtres, ainsi que – inconsciemment sans doute – d'une des plus anciennes traditions littéraires, l'image d'un monde idéal, l'Eden des chrétiens, le jardin des délices qui a séduit l'imagination des artistes

depuis les poètes du Moyen-Âge, du Roman de la Rose jusqu'à Burnt Norton de T.S. Eliot.

Wullschläger 1997 : 57

Dans son mémoire de Maîtrise soutenu à l'université de Maine, Mélissa Mokrycki fait référence à une lettre qu'aurait envoyée Lewis Carroll à Gertrude Chataway, une fillette de sept ans, pour faire suite à un entretien avec un médecin<sup>1</sup>. Tout porte à croire que Lewis Carroll avait effectivement une relation assez complexe avec les filles. Mais tout laisse penser que l'allégorie de la (re)présentation de la figure biblique d'Adam et Ève est ici exprimée comme suit : en entrant dans le jardin merveilleux, Alice est en fait en train de tenter l'homme qu'est Lewis Carroll lui-même. Dans un excellent article intitulé *Alice au pays des merveilles de l'inconscient*, Christophe Bormans tente de démontrer comment Alice « contemple, pleine d'ennui, son image “troublée” de petite fille “castrée” dans l'eau du lac » (Bormans 2012), et comment, en tressant une couronne de pâquerettes – Freud observant que l'on a coutume d'attribuer à l'homme et non à la femme les grandes conquêtes techniques et intellectuelles de l'humanité – souhaitait équilibrer la balance en soulignant qu'il faut attribuer à la femme l'invention d'une technique peut-être plus anodine, mais non moins fondamentale : celle du tissage et du tressage. Or, justement, Freud attribue à la pudeur et à la déception spécifiquement féminine cette activité. En s'adonnant à cette activité de tissage, la femme exprime une activité inconsciente d'enlacement et de tressage des poils pubiens qui consiste à symboliquement dissimuler l'infériorité de ses organes génitaux et son manque de pénis. Cette activité nonchalante et enjouée compense ici la déprime infantile spécifiquement féminine. C'est là le second indice qui nous fait com-

<sup>1</sup> « Ma parole ! s'est-il exclamé, voilà qui m'intrigue considérablement. Croyez-vous que ce soient vos lèvres qui soient atteintes ? » « Mais bien sûr, ai-je répondu, c'est exactement ça ! » Alors il a pris un air extrêmement grave et il a dit : « Je crois que vous avez donné trop de baisers. » « Ma foi, ai-je avoué, j'ai donné un baiser, un seul, à une petite fille de mes amies. » « Réfléchissez-bien, a-t-il dit, êtes-vous sûrs de n'en avoir donné qu'un seul ? » Après avoir réfléchi j'ai répondu : « Peut-être lui en ai-je donné onze ». Alors le docteur a décrété : « Vous ne devez plus lui donner le moindre baiser jusqu'à ce que vos lèvres soient parfaitement reposées ». « Mais comment vais-je faire ? ai-je dit, car voyez-vous, je lui en dois 182. » (Gattégno 1984 : 96).

prendre qu’Alice commence à entrevoir la castration comme créatrice. Et, plus loin, le saut dans le terrier du lapin serait, en réalité, un saut dans les fantasmes sexuels avec en particulier la jupe qui s’ouvre en se présentant comme le stade exhibitionniste dans la vie des petites filles. Le prisme identitaire est protéiforme dans *Alice au pays des merveilles*. Le voyage qu’effectue Alice paraît sous deux formes ; premièrement, il y a le voyage physique qu’elle effectue et deuxièmement, il y a le voyage symbolique et itinérant, qui se positionne comme un voyage à l’autre bout de soi car il s’agit d’un voyage initiatique. En positionnant l’enfant comme sujet principal de l’œuvre, Lewis Carroll la remet au centre de l’intérêt du récit. Alors qu’Alice doit aller au bout d’elle-même afin de se découvrir et de découvrir qui elle est vraiment, elle doit faire face à de bien nombreux défis ; comme comprendre ces animaux personnifiés et étranges qui lui parlent ; et, surtout essayer de décrypter les messages étranges qu’ils veulent lui faire passer mais qui sont, souvent, dénués de tous sens ou éloignés d’un niveau de compréhension raisonnable pour tout humain. Comme lorsque le Dodo (dont la présence est absurde car le dodo est un animal qui vivait à l’île Maurice il y a très longtemps mais qui a entre-temps disparu) lui dit : « Qu’est-ce qu’une course à la politicard ? » (Carroll 2010 : 35) ou quand le Lapin lui demande :

Mais qu’est-ce que vous fabriquez ici, Marie-Anne, courez à la maison sur-le-champ et rapportez-moi une paire de gants et un éventail !  
Tout de suite !

Carroll 2010 : 41

Si le passage dans le terrier du lapin marque le passage vers une autre étape de la vie d’une enfant qui grandit, cette étape est également parsemée de questionnements d’ordre identitaire que nous retrouvons souvent dans l’œuvre de Carroll. Les animaux les uns plus étranges que les autres – Lièvre de Mars, le Loir, le Valet-Poisson, le Valet-Grenouille etc. – pourraient être la représentation des hommes eux-mêmes, souvent les uns plus étranges que les autres dans leur relation aux autres. Qui n’a pas rencontré une personne au caractère difficile ou complètement incompréhensible ? Carroll, en tant qu’écrivain et moraliste, fait comprendre à l’enfant qu’est Alice qu’elle ne pourra pas toujours comprendre

tout le monde. Le fantastique qui paraît à travers ces personnages bizarres et mêmes effrayants pour la petite fille qu'elle est, sert d'outil qui permet d'équilibrer ou de rééquilibrer l'enfant lâchée dans la jungle incarnée par le terrier du lapin – devenu moins un jardin d'Eden, comme préalablement établi.

Le voyage personnel d'Alice au plus profond de son être est également le voyage de l'enfant à la découverte de son corps. Mesurant tantôt 15 pouces de haut, tantôt 9 pieds ou 5 pieds de haut, Alice doit apprendre à aimer son corps, comme une adolescente qui n'apprécie pas toujours le corps qu'elle a ou qui se développe en elle. Et comme le soutiennent Charlotte Mareau et Caroline Sahuc :

L'adolescent va découvrir un corps nouveau avec lequel il va devoir se familiariser et qu'il va devoir essayer de dompter. Il peut rencontrer des difficultés face à cette nouvelle image et pour s'accorder avec ce nouveau corps. L'adolescent peut se trouver trop gros, trop petit ou trop grand, avec des seins trop importants ou pas assez, avec un buste et des jambes non proportionnels, ou avec des problèmes de peau (acné)...

Mareau et Sahuc 2005 : 134

Ce qui tend à expliquer les multiples fois où elle se demande qui elle est vraiment : « Qui diable suis-je donc ? » (Carroll 2010 : 27). Nous percevons la relation étroite qui existerait donc entre la quête de l'identité de la jeune fille et le développement de son propre corps. Si Alice ne sait pas vraiment qui elle est réellement, comment va-t-elle connaître le comportement à adopter face aux autres, et surtout face à ces créatures étranges qu'elle n'arrête pas de découvrir à mesure qu'elle progresse dans le jardin des merveilles ? Comment réagir à ces « autres » souvent tyranniques, nombrilistes voire tout simplement grossiers ? Doit-on au final les imiter ou rester qui on est ? Car si l'on adopte le principe selon lequel un enfant doit imiter ses aînés, ne sommes-nous pas ici en train de répéter le schéma identique des adultes qu'il ne faut justement pas imiter ? Anne-Marie Desdouits précise d'ailleurs que « l'acquisition d'une certaine discipline et des valeurs [...] appara[ît] comme [primordiale] aux parents » (Desdouits 1990 : 51). À plusieurs reprises, Alice est rappelée à l'ordre par les habitants de cet étrange univers pour adopter

un certain comportement, comme lorsque l'Aiglon la rappelle à l'ordre en lui disant « Parlez anglais ! », quand le Dodo lui adresse la parole sur un « ton offusqué » (Carroll 2010 : 35) ou encore quand Alice se rend compte que ces créatures « se [vexent]... facilement ! » (2010 : 55). *Alice au pays des merveilles* offre une belle leçon de sociabilité aux jeunes, sur leurs manières de s'adresser aux autres, et surtout, sur le ton adopté pour parler aux autres. Notons par ailleurs que les jeunes socialisent mieux lorsqu'ils évoluent dans un environnement social immédiat. Il s'agit d'une étape importante avant qu'ils n'arrivent à interagir avec les autres. Roulleau-Berger se réfère à cela comme étant « la socialisation transitionnelle » (Roulleau-Berger 1997). Or, le problème qui se pose à Alice est qu'elle est passée brutalement de la compagnie de sa sœur à celle d'êtres étranges, qui auraient pu l'intimider au premier abord. Cette transition n'était donc pas « transitionnelle », et on pourrait alors comprendre ses réactions vives avec les créatures qu'elle rencontre.

### Le fantastique dans l'œuvre de Tim Burton

Si le livre de Lewis Carroll a marqué les esprits de par son rapprochement avec le monde fantastique, nous constatons que cet état fantastique est accentué dans le film du réalisateur Tim Burton, sorti en 2010. Peut-être aussi parce que le film, paru en trois dimensions, sera presque essentiellement tourné en montage en capture qui créera une accentuation des effets du fantastique. Mais pas seulement. D'abord parce qu'il y a deux versions d'Alice. Dans le livre, Alice était une petite fille, un peu naïve, qui pénètre le terrien du lapin. Or, la réécriture de la scénariste Linda Woolverton fait qu'Alice, désormais Alice Kingsleigh, a 19 ans et est sur le point de fiancer. Le rôle d'Alice est interprété par l'actrice australienne Mia Wasikowska. Alice a perdu son père, ce qui ici pourrait faire une fois de plus référence à Lewis Carroll qui venait de perdre sa mère à son entrée à Oxford. Et Alice nous apparaît déjà comme une jeune femme qui n'est pas prête d'accepter les diktats d'une société répressive qui veut des femmes une manière spécifique de s'habiller, par exemple lorsqu'elle se rend à ses propres fiançailles – ce dont elle ne se doute en rien au départ, croyant à tort qu'il s'agit d'une fête en honneur

de sa sœur – et qu'elle ne porte pas de corset. Si le décor fantastique est planté, le pays des merveilles devient l'Arrière-Pays (*Wonderland* à *Underland*). Cet esprit fantastique repose pour beaucoup sur les techniques cinématographiques mises en œuvre. Le film sera tourné sur fond de vert aux studios Culver City de Los Angeles alors que les décors seront conçus numériquement par une équipe d'infographistes. La toile de fond du film est celle qui attire le plus d'attention du public. Les scènes réelles – un minimum avec notamment les scènes de la fin du film – sont tournées en Cornouailles, au sud-est de l'Angleterre. André Roy précise que le cinéma fantastique est un « [g]enre cinématographique exploitant l'irrationnel et l'inconnu, dont les actions et les personnages sont improbables et impossibles (*fantastic film, fantastic horror film*, Roy 2007: 82) ». Il est par ailleurs précisé qu'afin de tourner le film, Tim Burton « a acquis l'ancienne maison londonienne d'Arthur Rackham dans laquelle l'artiste, cent ans auparavant, avait illustré l'une des plus célèbres éditions de l'histoire de Lewis Carroll » (Carroll 2010: 75). Et le réalisateur de préciser :

[s]es dessins nous ont servi de références. Avec son jardin qui ressemble lui-même à un petit pays des merveilles, j'ai trouvé cet endroit historique très inspirant au moment d'initier les travaux sur le film et ses personnages.

Salisbury 2010: 75

Alors que le cadre enchanteur est propice à la mise en évidence de l'aspect réaliste du film. Nous sommes par ailleurs au XIX<sup>e</sup> siècle et le port des corsets et de rigueur. Jean-Paul Aron précise à ce sujet que « sortir sans corset... c'est montrer un négligé indécent, c'est manquer de tenue » (Aron 1980: 108) même si d'un point de vue scientifique, le port d'un corset peut avoir des effets dévastateurs sur le corps humain. Mais Alice ne le porte pas, ce qui démontre son intérêt dès le début du film de se défaire de cette forme d'oppression à l'égard de la femme. Cependant, le fantastique fait son apparition dans l'œuvre dès lors qu'Alice aperçoit un lapin blanc pressé dans le jardin. En tentant de le suivre, elle fera une chute dans le terrier du lapin. Le fantastique ici est remarquable à travers la chute elle-même où les effets du clair-obs-

cur sont remarquables. D'abord parce qu'elle incarne le véritable passage dans un autre monde, un monde presque insaisissable voire insondable, en parfaite « harmonie » avec la définition même du mot « fantastique ». Mais également parce qu'il s'agit du monde de l'enfance que quitte symboliquement Alice pour intégrer un autre monde. Ce sera à cet instant que la référence au rêve que fait Alice se fait jour – rêve originel du livre mais aussi rêve qu'elle fait au début du film où elle « tombe au fond d'un trou », pour reprendre ses dires en début de film.

Rob Stromberg précise que la production a « tapissé les murs de toutes sortes d'objets bizarres » (Salisbury 2010 : 83), ce qui concourt à créer cette perte progressive de la notion du réel pour un monde empreint de bizarreries, que l'on verra tant dans les objets et les animaux que dans les conversations avec les créatures. Et il s'agira de voir, dans ce passage graduel à un monde adulte, de multiples objets qui concourent tous à faire réfléchir Alice sur la définition même du mot « grandir » (gâteau sur lequel les mots « mange-moi » sont écrits, flacon sur lequel sont rédigés les mots « bois-moi », chenille qui lui demande qui elle est...). De même, le fantastique illustre de manière convaincante le phénomène de distorsion constante que vit le personnage. L'actrice sera filmée sur fond vert, puis sera placée dans une vraie petite pièce. L'entrée dans l'Arrière-Pays sera le moment T, le véritable instant où le fantastique est à son apogée. Todd Cherniawsky, directeur artistique, précise comment le pays des merveilles se révèle une jungle sombre (Salisbury 2010 : 90) – un peu un paradoxe pour un pays merveilleux auquel on a toujours attribué des couleurs vives et chaudes – qu'il a eu à clairsemer, afin de diminuer la sensation d'oppression. Les deux autres espaces qui mettraient en évidence le caractère fantastique seraient à la fois le château d'Iracebeth (Helena Bonham Carter) – le personnage de la Reine Rouge (qui est en fait un personnage du livre *De l'Autre côté du miroir* et intégré à celui de la Reine de Cœur d'*Alice au pays des merveilles*) – ainsi que le château de sa sœur, Mirana, la Reine Blanche. Comme ce sont les motifs du cœur qui seront associés à la Reine Rouge et ceux des échecs à la Reine Blanche, la mise en place du décor a nécessité de gros efforts. L'illustratrice Daphné Yap, connue pour ses formes torturées, a été l'initiatrice du château de la Reine Rouge. Le résultat est époustoufflant et ne peut qu'accentuer la personnalité irascible de cette maudite reine :

Le château témoigne de nombreuses influences architecturales différentes. Pour autant, nous voulions que les styles gothique et roman prédominent. Le château est donc fait de brique et de pierre, décoré de motifs répétitifs de cœurs et pourvu de multiples angles aigus pour faire ressortir l'idée d'un endroit peu sûr et manifestement guère réconfortant.

Salisbury 2010 : 143

Cette reine, qui est accompagnée d'une armada de personnages effrayants, monstrueux ou au caractère exigeant ou hypocrite (Les Cavaliers Rouges, Le Bandersnatch, Le Valet de Cœur, les Courtisans) voit son identité se forger au contact à la fois de ces êtres et de l'espace glauque et effrayant dans lequel elle évolue. Dans le film, sa grosse tête est due au fait d'une tumeur au cerveau qui lui donne l'impression d'un monstre lorsqu'elle ne fait que demander de couper la tête de tout le monde. N'oublions pas le thème de la violence – qui pourrait supposer celui de la mort – et qui est représenté dans ce film avec la perte de l'œil du Bandersnatch, les constantes menaces d'exécution, les têtes (décapitées ?) sur lesquelles Alice saute pour atteindre le château de la Reine Rouge, le hérisson qui est « frappé » par un flamand au jeu du croquet, le Jabberwocky qui crache du feu détruisant la famille du Chapelier. Quant à la Reine Blanche, incarnée par Anne Hathaway, elle vit dans un château où rayonne la lumière et où il n'y a pas les mêmes formes architecturales pointues que dans le château de sa sœur. Le château est construit avec de l'albâtre et est éclairé par l'arrière, ce qui lui donne, au contraire de l'autre château, un caractère « translucide » (Salisbury 2010 : 143).

Le fantastique aide à donner du caractère aux personnages. Les effets de couleurs contrastées semblent diffuser des énergies différentes dont s'imprègnent les deux sœurs. De ces deux sœurs, il convient de souligner deux éléments importants ; une différence marquante entre la représentation sociale et l'identité sociale. Les deux sœurs qui s'affrontent – Iracebeth qui compte garder son trône et Mirana qui compte le récupérer – seraient pour ainsi dire la représentation d'un endogroupe et d'un exogroupe. Les deux groupes qui s'affrontent (chacun accompagné par ses sujets), sont hostiles face à l'autre. Abric précise :

[...] la représentation de son propre groupe est toujours marquée par une surévaluation de certaines de ses caractéristiques [...] dont l'objectif est bien de sauvegarder une image positive de son groupe d'appartenance.

Abric, 1994 : 16

et c'est ce qu'il nous est présenté dans l'affrontement final, lorsqu'Alice, « le jour Frabieux », va tuer le Jabberwocky. Tout semble alors converger vers une assurance nette de cette jeune femme lorsqu'elle précise, des six choses impossibles, que la sixième et dernière sera : « Je tuerai le Jabberwocky ». Comme un commandement à suivre. En des personnages virtuels, de plateau à fond vert, certains personnages sont essentiellement tournés en images de synthèses (comme le corps du Cavalier de la Reine Rouge ou encore l'œil du Chapelier) ; l'environnement virtuel où par exemple Mia Wasikowska devait « s'adresser à un bout de Scotch ou à une balle de tennis » (Salisbury 2010 : 223) a définitivement servi à rendre l'histoire plus réelle mais a également aidé à offrir à cette forme de réécriture un aspect plus réel, tout en aidant à façonner l'identité du personnage d'Alice. La scène où par exemple Mia Wasikowska doit faire un manège quand le Chapelier lance le chapeau sur lequel elle se tient ou encore celle lorsqu'on la fait tourner sur elle-même en chutant dans le terrier du lapin (Salisbury 2010 : 229), démontrent à quel point l'actrice qui a le même âge que son personnage, grandit en même temps que lui. On pourrait parler d'une forme de superposition entre le réel et le fantastique.

## Conclusion

Cette étude de la représentation identitaire au prisme du fantastique dans l'œuvre de Lewis Carroll et celle de Tim Burton nous a permis de voir dans quelle mesure certaines idées convergent alors que d'autres divergent totalement, peut-être à cause du fait que le contenu n'est pas totalement identique dans les deux représentations artistiques. Si l'esthétique de Carroll se précise lorsqu'il invente ses fameux « mots-valises », raconte l'histoire d'une Alice encore enfant, ce qui lui laisse plusieurs

exemples d'une image embrouillée de l'espace du rêve dans lequel elle évolue, cependant, dans le film, Alice étant devenue une pré-adulte, développe des compétences personnelles et interpersonnelles qui lui permettent de mieux affronter les difficultés qu'elle rencontre. D'ailleurs, le destin d'Alice, chez Burton, était tout tracé d'avance dans l'oraculum, le document qui répertorie les événements du passé, présent et futur. Les personnages attendaient le retour de la vraie Alice, l'adulte, afin de mettre un terme à l'oppression de la Reine Rouge et aux destructions de son Jabberwocky. Le fantastique vécu dans le rêve devient ainsi un catalyseur pour que le personnage prenne position, s'affirme, se démarque, affronte ses peurs les plus inavouées, et pour que l'oracle se réalise « le jour Frabieux ».

## Bibliographie

- Abric J.C. (1994) : *Pratiques sociales et représentations*. Paris, PUF.
- Alexander S. (1983) : *Women's Work in Nineteenth-Century London. A Study of the Years 1820–1850*. Londres, Journeyman Press.
- Aron J.-P. (1980) : *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris, Fayard.
- Barnes J. (1990) : « Avez-vous vraiment lu *Alice au pays des merveilles* ? ». Trad. M. Courtois-Fourcy. *Le Nouvel Observateur*, le 31 mai.
- Bormans C. (2012) : « *Alice au pays des merveilles de l'inconscient* ». *Psychanalyse des contes et dessins animés (Walt Disney expliqué aux adultes)*. Psychanalyste-paris.com, Paris.
- Burton T. (2010) : *Alice au pays des merveilles*. US, Walt Disney Pictures.
- Carroll L. (2010) : *Alice au pays des merveilles*. Paris, Pocket.
- Desdouits A.-M. (1990) : *Le monde de l'enfance : traditions du pays de Caux et du Québec*. Presses Universitaires de Laval.
- Gale Cengage Learning (2015) : *A Study Guide for Charles Dodgson's, „Alice's Adventures in Wonderland”*. Gale Research.
- Gattégno J. (1984) : *Lewis Carroll : une vie*. Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Goyette M., Pontbriand A., Bellot C. (2010) : *Les transitions à la vie adulte des jeunes en difficulté*. PU Québec.
- Higonnet A. (1998) : *Pictures of Innocence: The History and Critics of Ideal Childhood*. Londres, Thames and Hudson.

- Lacan J. (1966) : « Hommage rendu à Lewis Carroll ». Texte prononcé le 31 décembre 1966 sur France Culture, sous le titre « Commentaire d'un psychanalyste ». Établi par J.-A. Miller in *Ornicar? Revue du Champ Freudien* 2003, n° 50 : *De Jacques Lacan à Lewis Carroll*.
- Lacan J. (1973) : *L'Éthique de la psychanalyse (1959–1960)*. Paris, Seuil.
- Lamé G. (1866) : *Leçon sur la théorie mathématique de l'élasticité des corps solides*. Paris, Gauthier-Villars.
- Mareau Ch. et Sahuc C. (2005) : *La sexualité chez l'enfant et l'adolescent*. Sturdy parents, Levallois-Perret.
- Marret S. (2016) : « Les petites filles : de l'inconscient au mythe ». In : *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*. Dir. P. Renaud-Grosbras, L. Gasquet, S. Marret. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pour la publication sur OpenEdition Books.
- Miller J.-A. (2003) : « Lacan et la politique ». *Cité*, n° 16, pp. 105–123.
- Pédeflous J. (2014) : « Le corps dans le genre fantastique : problématisations ». *Vitória da Conquista*, Vol. 6, n° 2.
- Roegiers P. (2003) : *Les photos de studio, Lewis Carroll dessinateur et photographe ou Le visage regardé*. Bruxelles, Editions Complexe.
- Rostow W.W. (1960) : *The Process of Economic Growth*. Oxford, Clarendon Press.
- Roulleau-Berger L. (1997) : « L'expérience de la précarité juvénile dans les espaces intermédiaires ». *Formation Emploi*, n° 57, pp. 3–13.
- Roy A. (2007) : *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. Paris, Fides.
- Salisbury M. (2010) : *Alice au pays des merveilles, Le livre du film*. New York, Disney Editions.
- Société de démographie historique : *Annales de démographie historique* (1973), n° 1, pp. 313–318.
- Todorov T. (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Vincent J. (2010) : « Industrialisation et libéralisme au XIX<sup>e</sup> siècle : nouvelles approches de l'histoire économique britannique ». *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*. [En ligne], 37 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://rh19.revues.org/3514> ; DOI : 10.4000/rh19.3514 [date de consultation : 28/12/2017].
- Wullschläger J. (1997) : *Enfances rêvées : Alice, Peter Pan... nos nostalgies et nos tabous*. Trad. M. Chassagnol. Paris, Ed. Autrement, coll. Mutations, n° 170.

PAUL FAGGIANELLI BROCART

Centre de recherche Littérature et Poétique Comparées (EA 3931)

Université Paris Nanterre

## Territoires du surnaturel : l'espace de l'aventure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

**ABSTRACT:** This article focuses on the spatial translation of the literary categories of the supernatural, within the imperial hierarchy that divides territories between center and margins. Through a group of adventure novels from the 19th century, going from Jules Verne, Arthur Conan Doyle, to Rosny, we will focus on how the supernatural can be encoded in a spatial representation, and how the distortion triggered by the supernatural can be domesticated through the scientific apparatus.

**KEY WORDS:** imperialism, adventure novel, space, science, supernatural

Le développement des littératures du surnaturel offre à une fin de siècle techniciste et rationaliste des espaces de dérapage et de licence. Todorov écrivait ainsi : « Le XIX<sup>e</sup> siècle vivait [...] dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX<sup>e</sup> siècle positiviste » (Todorov 2015 : 176). L'expérience de la perturbation du cadre dans lequel est perçu le monde provoque chez le lectorat du XIX<sup>e</sup> siècle fascination et effroi, entretenant une vogue que viendra amplifier l'entrée dans une culture de masse. La popularité des récits mettant en scène des éléments surnaturels glisse ainsi du feuilleton vers le cinéma, intégrant durablement les cultures dites « populaires ». Ces récits doivent être lus à travers les sociétés qui les produisent, dans une approche contextualisant les produits d'une littérature devenant elle aussi « industrielle »

(Sainte-Beuve 1839 : 2). S'il est peu contesté dans la critique contemporaine qu'un « champ littéraire » (Bourdieu 1991 : 4), ancré dans un ensemble social et linguistique, produit des manifestations spécifiques de « l'étrange » ou du « surnaturel », force est de constater que l'on étend guère cette notion de « champ » au delà des ensembles nationaux. Or, si l'on peut aisément décrire le développement industriel des sociétés au XIX<sup>e</sup>, on prend peu en compte l'imbrication de cette transformation dans une histoire impériale qui excède le centre européen, industriel et « moderne », adossé à un ensemble d'espaces considérés comme bruts, archaïques et sauvages. Ce contexte impérial global est ainsi riche d'espaces de fiction à investir pour y reléguer et y explorer l'étrange, tout en s'inscrivant dans une hiérarchie spatiale.

Il faut donc spécifier une approche s'intéressant à une modalité spatiale de la perturbation du connu par le surnaturel. On s'intéressera aux textes produisant pour le surnaturel un espace dédié : l'ailleurs. C'est une dynamique spatiale qu'on entend analyser dans plusieurs romans d'aventure. À travers l'exotisme, on pourra dégager une forme de surnaturel spatialisé, un encodage spécifique dans le territoire décrit comme espace de l'aventure. Cette « externalisation » (Mbembe 2016 : 58) du surnaturel répond à une hiérarchie coloniale des espaces, renvoyant l'ailleurs extra-européen à un espace disponible pour projeter, mettre en scène et interroger l'ordre métropolitain lui-même.

## Une approche spatiale de l'étrange

L'approche spatiale de la question du surnaturel en littérature repose sur l'hypothèse que les manifestations de celui-ci se répartissent dans des espaces qui vont progressivement s'interpénétrer, alimentant les sentiments d'angoisse, de peur ou d'excitation. On doit donc travailler à la construction d'une géocritique de cet item littéraire, qui implique de prendre en compte les constructions textuelles de spatio-temporalités, croisement d'une extension temporelle et spatiale déterminant un « lieu » du récit, un chronotope. Au delà de l'intérêt porté à la représentation de l'espace dans le temps par les textes, il s'agit de comprendre comment l'espace est vecteur de la représentation. Il va en effet servir

de support à la figuration proposée par le roman, et notamment le roman d'aventure, et permettre de spatialiser le surnaturel. Il constitue un mode de compréhension de cet item littéraire, permettant de dégager son fonctionnement à travers un croisement de spatio-temporalités.

L'analyse contemporaine de la question de l'espace en littérature s'est enrichie depuis la fin des années 1990 des propositions de la géocritique, qui insiste sur une appréhension de l'espace littéraire comme spatio-temporalité complexe, formant non plus des « lieux » monolithiques mais des archipels fragmentés, composés d'une multiplicité de regards non hiérarchisés. À travers cette « multifocalisation des regards sur un espace de référence donné » (Westphal 2007 : 188) s'élabore un réseau de représentations non dépendant d'un auteur unique. La méthodologie définie par l'approche géocritique insiste sur la constitution dialogique des espaces, dialogue dont la configuration, en contexte impérial, est éminemment problématique. Adaptés à un contexte de lecture monotopique du monde tel qu'il est présenté par la gestion coloniale des espaces, ces outils n'en sont pas moins pertinents. Le dialogisme viendra s'établir au sein d'une même unité impériale, composant sur une multiplicité de traitements propres aux contextes français, britannique et belge, dans une subjectivité métropolitaine multiforme. Ainsi ce n'est pas tant sur l'espace extérieur, étranger, ou exotique que renseigne la lecture des spatialités qui nous intéressent, mais sur l'espace central lui-même et les regards qu'il produit. Le surnaturel se trouve impliqué dans ce mouvement qui fait retour vers le centre impérial, pour organiser les espaces fictifs autour de celui-ci. Cette géographie du sujet impérial implique de souligner sa faculté de réduire la multiplicité des espaces d'aventure à une unité coloniale du monde, à travers une interchangeabilité des différents lieux de l'ailleurs organisés dans une dépendance au centre, un « ici » qui les transforme en espaces de « récréation » (Seillan 2008 : 10). La lecture géocritique des éléments du corpus proposé nous amènera ainsi à envisager comment ces subjectivités métropolitaines se spatialisent, pour donner au sujet impérial des inscriptions spatiales, à travers l'expérience de périphéries fictives.

La construction d'une géographie du surnaturel, en tant qu'ensemble d'éléments qui excèdent ou mettent en danger une lecture rationnelle du monde, semble appelée par l'imaginaire cinétique qui caractérise

sa description. Le surnaturel fait irruption, il heurte le monde tel qu'il s'organise, attaquant ses structures, sa maîtrise. Les éléments inconnus, relevant de l'irrationnel, sont d'abord conçus dans le dynamisme d'une pénétration, d'une entrée dans le monde quotidien, infectant le connu pour le dissoudre dans l'angoisse générée par une telle perturbation. La conception du surnaturel est déjà emprunte de spatialité, à travers son vocabulaire cinétique. Ce choc est producteur d'une dissociation, d'une suspension : en paralysant les mécanismes de la lecture du monde, le surnaturel suspend la capacité d'action et de mouvement des personnages. On trouve là ce que Todorov décrivait comme hésitation ou « incertitude » (Todorov 2015 : 29) déterminante pour la littérature fantastique :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrant de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude, dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans le genre voisin, l'étrange ou le merveilleux.

Todorov 2015 : 29

Le choc surnaturel place les sujets qui le perçoivent face à la nécessité de réorganiser leur monde pour résorber la perturbation décrite, donnant ainsi lieu à une nouvelle spatio-temporalité, produite par ce choc. Cette traduction du surnaturel dans le registre étrange ou merveilleux fait donc suite à l'expérience de la limite, expérience d'une « frontière » du connu qui renforce l'imaginaire spatial associé au genre. Le surnaturel décentre, il déplace les personnages qui en font l'expérience, précisément parce qu'il est conçu comme une entrée dans le connu de son antithèse. Le genre fantastique, qui se niche dans cette hésitation et se refuse selon Todorov à résorber les éléments inconnus, s'élabore en lien étroit avec la spatio-temporalité quotidienne qui décuple la force de per-

turbation des éléments surnaturels. C'est l'espace rassurant et le temps de l'intimité vécu qui sont visés par le fantastique tel qu'il s'élabore au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais la cartographie rationnelle des phénomènes dispose d'autres lignes de fuite que celles qui investissent le temps et l'espace du quotidien. Le surnaturel se localise également dans l'ailleurs lointain qui déploie des mondes étrangers aux yeux des lecteurs européens. Le dynamisme qui construit le surnaturel comme objet littéraire s'inverse alors. Il ne va plus s'agir pour le roman de traduire l'irruption d'un en-dehors irrationnel dans un temps et un espace maîtrisé, mais bien de déplacer les protagonistes vers et à travers les espaces déréglés de l'ailleurs. Les paysages encodent ce dérèglement, cette perturbation anxiogène du connu, et contribuent à la scénographie d'une maîtrise impériale du monde précisément en mettant en scène son inquiétude. L'hésitation décrite par Todorov se traduit dans une carte dont les lignes menacent de s'effacer au contact des espaces inconnus du monde. King Kong nous en fournit un exemple paradigmatique : le groupe d'explorateurs effectue un ensemble de translations spatiales ; il se rend sur Skull Island, affronte des éléments hors normes, pour enfin ramener un spécimen vers le centre occidental. Résorber l'inquiétude née de cette démesure impliquera alors d'abattre la créature, effaçant l'aberration cartographique introduite par l'aventure spatiale.

### Du Monde Perdu à Skull Island : le prototype insulaire

Le roman d'aventure confrontant des personnages métropolitains à un surnaturel spatialisé repose sur la faculté du récit à produire des espaces insulaires, non cartographiés et inaccessibles, propres à abriter le mystère et l'étrange. La construction d'un espace insulaire conditionne une relégation de l'étrange, du surnaturel, dans un ailleurs lointain, une « externalisation » (Mbembe 2016 : 58). Le modèle physique et métaphorique de l'île permet de contenir l'élément inquiétant l'ordre métropolitain : renvoyé à une étrangeté spatiale, le surnaturel est isolé, et son inaccessibilité participe de la construction du récit. Les personnages progressent donc vers cet espace d'abord inconnu, dérobé au regard par les obstacles naturels qui le coupent du monde. Des textes comme *Le*

*Monde Perdu* (Conan Doyle, 1912) ou encore *L'étonnant voyage de Hareton Ironcastle* (Rosny, 1922) vont élaborer des espaces étranges à travers l'enclavement du territoire : le plateau sur lequel Conan Doyle place ses survivances préhistoriques est physiquement isolé par son élévation et ses falaises abruptes. L'isolement est la condition de l'étrangeté de l'espace du monde perdu :

Une surface, peut-être aussi étendue que le Sussex, a été surélevée en bloc avec tout ce qu'elle contenait de vivant, et isolée du tout le reste du continent par des précipices perpendiculaires dont la solidité défie l'érosion. Quel en a été le résultat ? Hé bien, les lois ordinaires de la nature se sont trouvées suspendues. Vous remarquerez que le ptérodactyle autant que le stégosaure remontent à l'époque jurassique [...]. Ils ont été artificiellement conservés par d'étranges circonstances.  
Conan Doyle 1960 : 61

L'obstacle est producteur d'un mouvement dans le récit, et constitutif de sa progression autant que du territoire lui-même. Ce n'est qu'au terme d'un voyage long, pénible et dangereux que les personnages peuvent enfin rentrer en contact avec l'espace mystérieux à la clé de l'aventure. C'est dans les confins de la cartographie que Rosny situe son territoire inexploré :

Vous savez que Samuel Darnley est parti à la recherche de plantes nouvelles, dans l'espoir de compléter sa théorie sur les transformations circulaires. Après avoir franchi des lieux épouvantables, il a atteint une terre inexplorée, non seulement par les Européens, mais par tous les hommes vivants. C'est de là qu'il m'envoie sa lettre.

Rosny 1982 : 9

Ces espaces fictifs naissent donc à travers l'isolement, qui peut se lire dans la caractérisation physique du modèle insulaire, et dans leur temporalité. C'est une suspension du temps qui marque ces espaces, liée à leur isolement physique, comme l'évoque Conan Doyle en termes topographiques. Le roman de Rosny encode ainsi l'immuabilité dans ses paysages, les situant dans une cartographie tant physique que temporelle :

Le soir allait étreindre la forêt des vieux âges et la peur, faite de peurs accumulées par les générations sans nombre, agitait les bêtes herbivores. Après tant de millénaires, la forêt ignorait presque l'homme. Dans sa persévérance obscure et inlassable, elle refaisait les formes engendrées avant les temps où naquirent les Cromlechs et les Pyramides.

Rosny 1982 : 17

Ces temporalités spatialisées, ces espaces détemporalisés, permettent le surgissement du surnaturel et de l'inquiétude qui y sont liés. Plus avant, les romans donnent aux éléments surnaturels une expression spatiale. La carte elle-même devient étrange : le roman d'aventure investit la veine exotique qui permet la production d'espaces fictifs lointains, récréatifs, en lui donnant un caractère inquiétant. Il s'agit d'exotiser le surnaturel, d'alimenter son mystère par l'éloignement, en renforçant son étrangeté par une spatio-temporalité relevant déjà de l'inquiétant. La lecture exotique du surnaturel s'articule à une hiérarchie globale des espaces, adossant espaces déréglés, inquiétants et étranges, aux métropoles coloniales au temps et à l'espace maîtrisés.

## La ménagerie surnaturelle

La catégorie du surnaturel est multiforme et accueille des manifestations variées de ce que l'on juge extraordinaire, inattendu, en dehors de l'ordre naturel des choses. L'on s'interroge, cependant, sur les éléments rencontrés dans les romans d'aventure exotisants : ceux-ci jouent en effet d'une ambiguïté jamais résolue entre une « naturalité » formulée en termes scientifiques, et la déformation de ces cadres de description des phénomènes naturels. Sauriens préhistoriques, singes titanesques, plantes monstrueuses, relèvent-ils alors d'une surnaturalité, s'ils sont contenus dans une matrice de discours scientifique qui se targue d'encoder le naturel dans une lecture du monde ? C'est bien sur cette distorsion d'un régime de discours scientifique qu'il faut travailler pour situer l'étrangeté des récits évoqués, qui touchent à une déformation du monde toute autre que celle proposée par leurs homologues fantas-

matiques et occultes. Elle s'origine dans un discours qui cartographie le vivant et les phénomènes « naturels » : les phénomènes étranges seront alors ceux qui augmentent, déforment ou renversent les faits décrits. Spontanément associé à des éléments supra-humains, le surnaturel ici analysé déplace le binôme connu/inconnu pour hybrider l'étrange d'un fantasme scientifique. L'inquiétude ne naît pas d'un contact entre des régimes de lecture du monde différents, d'une attaque du rationnel par l'irrationnel, mais d'une déformation interne à la lecture scientifique du monde, déformation qui impose, comme tout phénomène inexplicable, d'être résorbée dans un discours rationnel. C'est sans doute ce qui fonde la gémellité des fantômes modernes et des créatures de Skull Island, la nécessité de domestiquer leur présence, de réintégrer ces apparitions dans une lecture permettant de maîtriser et d'agir sur le monde.

La capacité des personnages à reconnaître, classer et par là même maîtriser l'environnement, s'inscrit dans une histoire plus longue du personnage de l'explorateur scientifique, propre au roman d'aventure, qui fonde la possibilité d'un héroïsme dans l'activité de la connaissance via des figures comme celles d'Alexander von Humboldt, fournissant le modèle du naturaliste de terrain dont l'activité principale est le relevé, puis la classification. Les systèmes de la nature ainsi élaborés fonctionnent ainsi à la manière de cartographies du vivant, englobant depuis un point de vue surplombant invisible, l'ensemble du biotope (faune, flore, terrain) : ils contribuent à produire un espace connu, répertorié et donc maîtrisé.

Like the rise of interior exploration, the systemic surface mapping of the globe correlates with an expanding search for commercially exploitable resources, markets, and lands to colonize, just as navigational mapping is linked with the search of trade routes. Unlike navigational mapping, however, natural history conceived of the world as a chaos out of which the scientist *produced* an order. It is not, then, simply a question of depicting the planet as it was.

Pratt 1992 : 30

L'appareil discursif des sciences naturelles s'attache à la production d'un ordre à partir d'une nature conçue comme un chaos : cette mise en ordre excède le constat dont elle prend aisément l'apparence. Il s'agit

bien ici de produire un espace lisible, un territoire ordonné, exploitable. Le geste scientifique mis en scène dans les romans est donc mis en échec, renvoyé temporairement à une insuffisance, ouvrant la voie à l'incompréhension, au mystère. Incapables d'opérer le classement des spécimens rencontrés, les personnages stupéfaits voient leur confiance dans l'appareil scientifique, rendu à son caractère parcellaire, fragmentée.

– Personnellement je suis incapable de classer cet animal avec une certitude scientifique, dit Summerlee en allumant sa pipe à un tison du feu [...]. Nous devons garder à l'esprit [...] le fait que de nombreux types préhistoriques ne sont jamais parvenus jusqu'à nous. Il serait téméraire de supposer que nous sommes en mesure de donner un nom à tout ce que nous sommes susceptibles de croiser ici.

Conan Doyle 1960 : 164

La traversée des espaces de l'aventure place les personnages face à la difficulté de contenir le territoire dans une cartographie qui permettrait sa maîtrise. Une partition peut s'opérer au sein du corpus à partir de cette opération de cartographie de l'étrange : Conan Doyle permet ainsi à ses héros de dessiner et de nommer les espaces du plateau du monde perdu, Verne permet aux Liddenbrock du *Voyage au centre de la terre* (Verne, 1864) de parcourir le récit de l'évolution. L'hésitation rapidement résorbée contribue alors à l'assurance du modèle scientifique mis en scène :

Je ne pouvais mettre un nom à ces essences singulières. Ne faisaient-elles point partie des deux cent mille espèces végétales connues jusqu'alors, et fallait-il leur accorder une place spéciale dans la flore des végétations lacustres ? Non. Quand nous arrivâmes sous leur ombrage, ma surprise ne fut plus que de l'admiration.

En effet, je me trouvais en présence de produits de la terre, mais taillés sur un patron gigantesque. Mon oncle les appela immédiatement de leur nom.

« Ce n'est qu'une forêt de champignons » – dit-il.

Verne 2001 : 198

La production de l'étrangeté du territoire passe par la déformation du connu via l'immensité. En plaçant ses personnages face à des spéci-

mens démesurés, l'auteur suspend leur capacité de reconnaissance, pour ramener finalement la forêt à la petitesse des espèces qui, dans l'imagination du lecteur, parsèment son sol. Par extension, toute une portion du territoire se trouve résorbée, en dépit de son étrangeté, à la mesure de ses observateurs scientifiques.

La taille des spécimens rencontrés se dégage comme un des procédés privilégiés du roman d'aventure pour générer une déformation des catégories connues : c'est le paradigme qui fonde la spectacularité d'un King Kong, et qui marque l'ensemble du territoire fictif. Celui-ci échappera, du moins temporairement, à la cartographie par sa démesure. D'emblée, la distorsion physique apparaît aussi comme une profondeur temporelle, vertigineuse, elle aussi : « Une terreur mystérieuse planait. Devant la caravane commençait une forêt de mimosées géantes : elles devaient déjà vivre au temps des rois d'Assyrie et des pâtres chaldéens. Dix civilisations s'étaient écoulées depuis le temps où leurs tigelles avaient jailli de la planète nourricière » (Rosny 1982 : 213). Le texte de Rosny glisse ainsi de la notation spatiale au temps, en traduisant l'immensité dans un aperçu de la profondeur temporelle qui marque l'ensemble du paysage. Cette extension temporelle du paysage va générer dans *L'étonnant voyage de Hareton Ironcastle* les perspectives les plus inquiétantes, en circulant de la faune à la flore dans un archaïsme monstrueux :

Autour des fleurs sacrés, d'immenses papillons feu et jonquille, des mouches écarlates, ver de gus ou turquoise, menaient leurs sarrabandes légères, une grenouille longue comme un rat bondit dans l'eau torpide ; l'apparition de formes flasques, l'émergence d'une gueule béante, la fuite éperdue de poissons noirs, décelaient la vie monstrueuse. Une apparition tira Muriel de sa contemplation. Plus qu'aucun des êtres rencontrés dans la forêt des âges, elle évoquait les forces obscures, l'effroyable chaos du monde.

Rosny 1982 : 64

Le temps, autant que le caractère fantastique de la « vie monstrueuse » observée, est encodé dans tous les éléments du paysage. C'est la spatio-temporalité qui se fait le support de cette super-naturalité, passant par des éléments tantôt démesurés, tantôt archaïques. La classification du

vivant, et le récit de cette connaissance, fait donc face à une déformation qui appelle tantôt un effort de domestication des aberrations rencontrées, tantôt la rêverie ouverte par la monstruosité du « naturel ».

## Domestiquer le surnaturel

La fiction aménage des espaces blancs dans une cartographie du monde. La matrice scientifique de ces cartes donne naissance à des hybridations qui amènent les auteurs à la lisière de la science-fiction, jouant d'une étrangeté qui se loge non pas dans la nature du phénomène mais dans la déformation de ses attributs. Les personnages sont alors placés face à l'impératif d'une explication, d'une classification. L'enjeu est alors situé dans la perspective impériale : l'espace renégat, dérogeant aux « règles » de la nature, doit être domestiqué. La résolution de cette « hésitation » est elle-aussi à penser en termes de spatialité. Il importe pour ces romans de résorber le choc initial que constitue la rencontre avec ces espaces extérieurs, de les réintégrer à un ordre émanant du centre impérial. Leur maintien hors du temps, hors de la carte du monde, représente une mise en doute de la complétude d'un ordre du monde surplombant, générant inquiétude et sentiment de menace. La domestication des espaces étrangers est construite comme un but dans l'ensemble des textes : la progression spatiale doit permettre la « découverte » et le récit de ce qui apparaît comme extraordinaire, pour s'intégrer ensuite à la narration scientifique du monde.

La cartographie est un réflexe immédiat chez les personnages, qui dessinent, repèrent et recouvrent l'inconnu par un premier type d'écriture de l'espace. Les personnages de Conan Doyle fournissent ainsi « la première carte du monde perdu » (Conan Doyle 1960 : 177), et baptisent les éléments repérés : il s'agit de faire naître « la terre de Maple White » (1960 : 178). Le roman de Conan Doyle présente la domestication la plus aboutie de cet espace inconnu, le récit se muant en guerre pour le territoire, à laquelle participent les explorateurs. Ils contribuent à pacifier l'espace et à le réintégrer dans le cours d'une histoire connue, celle de l'évolution et de *l'homo sapiens*. La bataille et ses suites, d'une extrême violence, replacent le monde perdu dans l'histoire :

Mais ces batailles féroces, par exemple celle où à l'aurore des âges les hommes des cavernes se sont maintenus sur la terre contre les grands fauves, ou encore celles au cours desquelles l'éléphant a trouvé son maître, voilà les vraies conquêtes, voilà les victoires qui comptent ! Par un étrange détour du destin, nous avons assisté à l'une de ces luttes, et nous avons aidé à la décision. Désormais sur ce plateau l'avenir appartient à l'homme !

Conan Doyle 1960 : 228

L'encodage du territoire par l'appareil discursif scientifique est la clé de cette domestication, puisqu'il permet d'intégrer l'espace dans la connaissance surplombante construite par le centre impérial : la résolution de cette hésitation face à l'extraordinaire, au surnaturel, vient alors enrichir la science. Pour Conan Doyle, c'est dans l'espace du musée que s'achève cette réintégration au connu, dans une exposition docte des animaux rencontrés, qui, d'apparitions préhistoriques, sont devenus des spécimens :

[...] il s'étendit longuement sur la riche moisson récoltée par la Science après les observations faites sur la vie des bêtes sauvages, des oiseaux, des insectes, et des plantes sur le plateau [...]. Il en fournit une longue liste, et il ajouta qu'elle n'était qu'un début et qu'elle s'allongerait encore notablement quand le plateau aurait été exploré à fond.

Conan Doyle 1960 : 254

Le récit s'achève donc sur ce geste narratif scientifique qui assure à l'appareil de classification sa pertinence et sa permanence par sa capacité à accueillir les espèces encore inconnues. Mais si celui-ci n'est jamais démantelé, il peut être inquiet, offrant aux lecteurs des mystères encore non résolus. La fuite devant les créatures aperçues amène un autre mode de résolution de l'hésitation face au surnaturel. C'est ainsi le cas de l'homme souterrain rencontré par Axel Liddenbrock, qui reste, à l'issue du récit, un point d'achoppement pour le discours naturaliste, renvoyé à l'illusion des sens :

Et maintenant que j'y songe tranquillement, maintenant que le calme s'est refait dans mon esprit, que des mois se sont écoulés depuis cette étrange et surnaturelle rencontre, que penser, que croire ? Non ! C'est

impossible ! Nos sens on été abusés, nos yeux n'ont pas vu ce qu'ils voyaient ! Nulle créature humaine n'existe dans ce monde subterrestre ! Nulle génération d'hommes n'habite ces cavernes inférieures du globe [...] ! C'est insensé, profondément insensé !

Verne 2001 : 263

Il faudrait enfin revenir sur les tentatives infructueuses d'intégration de ces espaces à l'ordre impérial. Le pessimisme de Rosny sur la destruction industrielle des mondes perdus est ainsi annonciatrice de ce que l'issue de King Kong met en scène :

Je prédis, fit-il, que les usines de l'Europe et de l'Amérique fumeront sur toutes les savanes et consumeront tous les forêts ! Toutefois s'il en était autrement, je ne serais pas de ceux qui se répandraient en pleurs. J'accepterais la revanche des Bêtes !

Rosny 1982 : 72

Jamais empêchée, cette tentative de domestication est aussi destructrice : ramener et exposer le singe gigantesque rencontré sur Skull Island entraînera sa mort. L'omnipotence de cet ordre spatial impérial s'établit donc au détriment de ces territoires renégats, dans un ensemble fictif qui vient mettre en scène à la fois la force de ce modèle de production d'espace et ses failles. Il participe ainsi de l'élaboration d'une subjectivité métropolitaine qui va affirmer son emprise sur le monde par sa capacité à résorber ce qui lui échappe. Loin de remettre en cause cette organisation coloniale dans laquelle les catégories de surnaturel et d'étrange trouvent une place et une pertinence propre, ces tentatives infructueuses de domestication mettent en lumière un espace fictif autoréflexif, qui spatialise les succès et les atermoiements d'une subjectivité impériale toujours dominante.

## Bibliographie

- Bourdieu P. (1991) : « Le Champ Littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, pp. 3–46.
- Conan Doyle A. (1960) : *Œuvres complètes. T. 2 : Les aventures du professeur Challenger*. Paris, Laffont.
- Mbembe A. (2016) : *Politiques de l'inimitié*. Paris, La Découverte.
- Mignolo W. (2015) : *La désobéissance épistémique : Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Paris, P.I.E Peter Lang.
- Pratt M.L. (1992) : *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*. New York, Routledge.
- Rosny J.H. (1982) : *L'étonnant voyage de Hareton Ironcastle*. Paris, Nouvelles éditions Oswald.
- Sainte Beuve C.A. (2013) : *De la littérature industrielle*. Paris, Allia.
- Seillan J.M. (2006) : *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Karthala.
- Seillan J.M. (2008) : « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ». *Romantisme*, n° 139, pp. 33–45.
- Todorov T. (2015) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Verne J. (2001) : *Voyage au centre de la Terre*. Paris, Le Livre de Poche.
- Westphal B. (2007) : *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris, Éditions de Minuit.

VICKY MONTAMBAULT

Université du Québec à Trois-Rivières, Québec, Canada

## Il était une fois au pays (dés)enchanté : le merveilleux inquiétant chez Gaétan Soucy

**ABSTRACT:** Within the framework of this article, we interrogate nature and function of the supernatural in the imaginary of *Music-Hall!*, (2002) a book of Gaétan Soucy. The notion of the wonderful of Soucy's universe provokes a discomfort: he worries more than amazes. He inscribes under the sign the overthrow, the tale draws a world of (dis) enchantment. Firstly, traditional initiatory space represented by the forest inverted and moved to the city. This strategy influences the relation between nature/culture which becomes ambiguous. On the other and, certain figures relate to the universe fairy tales inverse double of certain characters, like Pinocchio. This intertextual strategy underlines the difficulties of adaptation of the protagonist in a modern world in constant change, a world where they feel stranger.

**KEY WORDS:** wonderful, fantasy, puppet, worrisome, symbolism, ruin, city, initiatory forest, imaginary, monstrosity

### Introduction

« Le tout commença par une chute » (Soucy 2002 : 15). Telle est la première phrase de *Music-Hall!*, le roman de Gaétan Soucy. La formule n'est guère éloignée du traditionnel « Il était une fois » et l'incipit situe d'emblée le lecteur dans l'univers du conte<sup>1</sup>. Non seulement les temps de

---

<sup>1</sup> Les allusions directes à l'imaginaire des contes de fées sont nombreuses, mais elles s'imposent toujours comme un renversement de la féerie, en étant constamment associées à la douleur, à la destruction et à la mort : « Le son du glas traversa l'air, chaussé

narration utilisés sont ceux des contes traditionnels – l'imparfait et le passé simple –, mais les premières lignes présentent les caractéristiques propres à la situation initiale du schéma narratif. En effet, en quelques lignes seulement, l'intrigue est campée. L'histoire se déroule à « New York, fin des années 1920, sur un chantier de démolition »<sup>2</sup> (2002 : 15). Au milieu des ruines et de la violence apparaît le jeune Xavier. Ce dernier émerge d'un étrange sommeil, amnésique, au port de New York. Le jeune homme s'engage aussitôt dans une équipe de démolisseurs, mais, évidemment, il n'y a pas sa place. Bouc émissaire de service, Xavier est battu violemment, ridiculisé et même drogué à son insu.

Vladimir Ja. Propp le souligne, dans *Les racines historiques du conte merveilleux*, « le début d'un conte contient généralement le surgissement d'un malheur et le départ du héros » (Propp 1983 : 63). C'est le cas pour Xavier. Poussé par des démolisseurs, l'apprenti tombe au fond d'un trou et se cogne la tête contre une petite boîte de bois. Le coffret renferme une grenouille chantante capable de produire d'extravagants numéros de music-hall. Lorsque l'apprenti ouvre le coffre, elle est peut-être sagement « assise, les jambes élégamment croisées, chapeau claqué de guingois et queue de pie, une canne à pommeau négligemment posée sur sa fine épaule » (Soucy 2002 : 34), mais rapidement, sa vraie nature se révèle. La grenouille<sup>3</sup> s'avère machiavélique et elle met Xavier plus d'une fois dans le pétrin.

Dans le cadre de cet article, nous interrogeons la nature et la fonction du surnaturel dans l'imaginaire de Gaétan Soucy. Le merveilleux

---

de ses bottes de sept lieues » (Soucy 2002 : 22) ; « Peggy le fit étendre sur le matelas [...], à travers [lequel], princesse au petit pois, il sentait les ressorts du sommier » (2002 : 45) ; « Les parts qu'il a héritées de son père, et qui fructifient depuis trente ans, sous les doigts de fée de l'Ordre [de la démolition] » (2002 : 67) ; « [...] quand tu penses que la fée de la démolition s'était penchée sur le moise de Lazare, tu peux t'imaginer de quelle gaité de cœur il se plia au métier de son père adoptif » (2002 : 112).

<sup>2</sup> Même si le cadre spatiotemporel est bien défini, alors que la plupart des contes mettent en scène des intrigues se déroulant en des contrées fort éloignées et en des temps très lointains, il est possible d'affirmer que New York représente, malgré tout, l'ailleurs dans l'imaginaire soucien. En effet, *Music-Hall!* est le seul des romans de Gaétan Soucy proposant un lieu différent du petit village de Saint-Aldor-de-la-Crucifixion ou de sa périphérie.

<sup>3</sup> Il serait difficile d'ignorer la ressemblance entre cette grenouille et Jiminy Cricket qui accompagne le *Pinocchio* de Walt Disney.

soucien provoque un malaise : il inquiète plus qu'il n'émerveille. S'inscrivant en fait sous le signe du renversement, le récit dessine un monde (dés)enchanté. D'une part, l'espace initiatique « traditionnel » représenté par la forêt s'inverse et se déplace plutôt vers la ville. Cette stratégie influence le rapport nature/culture qui devient ainsi ambigu. D'autre part, certaines figures<sup>4</sup> reliées à l'univers des contes, dont celle de Pinocchio, se présentent comme des doubles inversés de certains personnages. Cette stratégie intertextuelle souligne les difficultés d'adaptation des protagonistes dans un monde moderne en constants changements, un monde dans lequel ils se sentent étrangers.

### Le statut ambigu du surnaturel dans *Music-Hall!* : réflexions théoriques

Dans un premier temps, il est nécessaire de se pencher sur le statut du surnaturel dans cette œuvre qui oscille constamment entre le merveilleux et le fantastique. À première vue, les éléments insolites intégrés dans l'histoire se rapprochent de la féerie caractéristique du genre merveilleux. Toutefois, du point de vue de la réception, de l'effet produit, l'univers soucien se saisit sous le mode de l'inquiétude, un trait que l'on associe habituellement au genre fantastique. *Music-Hall!* semble donc échapper à la catégorisation canonique des genres. Afin de comprendre cette ambivalence, il importe de rappeler succinctement les principales définitions du fantastique et du merveilleux afin de dégager les critères permettant de séparer ces deux genres limitrophes et de qualifier la nature du surnaturel soucien.

Les années 1950 et 1960 voient fleurir nombre d'analyses se rapportant au phénomène du fantastique et, parmi elles, se démarque celle de Pierre-Georges Castex, dans *Le conte fantastique en France*. Pour lui, « le

---

<sup>4</sup> Hormis la figure de Pinocchio qui se présente comme le double inversé de Xavier, il y a également celle de Peter Pan qui correspond au personnage de Lazare. Dans les deux cas, nous arrivons aux mêmes conclusions : le recours aux figures féériques sert, entre autres, à souligner les difficultés d'adaptation des personnages dans leur monde et à mettre en évidence le fait qu'ils s'y sentent étrangers.

fantastique [...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex 1951 : 8). Roger Caillois, dans *Anthologie du Fantastique*, abonde dans le même sens en affirmant que le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption de l'insolite, presque insupportable dans le monde réel. [...] [L]e surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle » (Caillois 1966 : 8-9). Le premier critère que l'on peut dégager de ces quelques lignes concerne la façon dont s'intègre le surnaturel dans la réalité des personnages. Le fantastique est de l'ordre de la rupture de l'ordre logique. L'équilibre général de l'univers narratif est donc menacé. Roger Caillois fait remarquer qu'au contraire du fantastique, « le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence » (1966 : 8-9). Autrement dit, le merveilleux, lui, juxtapose le réel et l'improbable ; il intègre l'étonnant au sein de sa réalité.

Tzvetan Todorov, à qui l'on doit la reconnaissance du fantastique en tant que genre, propose, quant à lui, la notion d'hésitation comme critère incontournable du fantastique. Selon ce théoricien, « le fantastique occupe le temps de l'incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre des réponses, on quitte le fantastique pour entrer dans le genre voisin, l'étrange ou le merveilleux » (Todorov 1970 : 29). Même si certains critiques nuancent la position de Tzvetan Todorov, comme Irène Bessière dans *Le récit fantastique*, qui considère que l'hésitation est « faussement restrictiv[e], puisqu'ell[e] rédui[t] le fantastique à l'étrangeté extrême et au jeu du réel et de l'imaginaire » (Bessière 1974 : 56), il n'en demeure pas moins qu'il souligne, à juste titre, l'importance de l'attitude adoptée par le protagoniste confronté à une situation hors de l'ordinaire et, conséquemment, de celle choisie par le lecteur. L'attitude de ce dernier, devant le surnaturel, correspond habituellement à celle du protagoniste.

Or, si l'on s'appuie sur ces deux critères, soit l'intégration du surnaturel dans la réalité et l'hésitation devant celui-ci, force est de constater que l'univers proposé dans *Music-Hall!* s'apparente au merveilleux, puisque personne, dans le roman, ne rejette l'idée d'une grenouille chantante ou d'une autruche « psychanalyste » (Soucy 2002 : 276) qui raconte

ses déboires sur scène et qui avale des cadrans, au plus grand plaisir des spectateurs. Devant l'incroyable grenouille, le protagoniste n'hésite que quelques secondes avant d'intégrer cet élément surnaturel dans sa réalité. Voilà donc le lecteur entré de plain-pied dans le merveilleux, pourrait-on conclure, car « l'effet-fantastique<sup>5</sup> » se dissipe aussitôt. De tels événements apparaissent plausibles aux yeux des personnages, voire logiques, compte tenu du fait que cette terre d'Amérique est sans cesse comparée à la terre de tous les possibles.

### Chute et renversement : le merveilleux inquiétant au pays (dés)enchanté

Nous avons montré jusqu'ici que l'univers de *Music-Hall!* se présente comme un tout cohérent et fonctionnant selon ses propres règles. Or, ces premières conclusions nous semblent incomplètes et insatisfaisantes en raison de l'impact produit sur le lecteur, car même s'il adhère à l'univers proposé, quelque chose cloche. Sur le plan de la réception, le merveilleux soucieux inquiète plus qu'il n'émerveille. La chute annoncée d'emblée s'avère symbolique, porteuse de différentes significations sur lesquelles il importe de réfléchir afin de mieux comprendre le recours au surnaturel chez Soucy.

L'un des sens étymologiques de la chute concerne les liens entretenus avec la fin de certains régimes politiques, le déclin de certains empires et le remplacement de ceux-ci par de nouvelles structures. Le symbolisme de la chute contient donc en lui-même le schème du « renversement » qui s'impose comme l'une des dynamiques structurant l'imaginaire de *Music-Hall!* Cet univers particulier se présente en effet au lecteur selon un rapport inversé, renversé. Il est l'envers du miroir, le contraire du conte de fées. New York est d'ailleurs décrit de prime abord comme un monde (dés)enchanté, un « enfer capable de toutes les merveilles » (Soucy 2002 : 35). *Music-Hall!* s'impose dès lors comme un conte de fées

---

<sup>5</sup> Selon Tzvetan Todorov, *l'effet fantastique* se définit par « la possibilité d'hésiter » (Todorov 1970 : 30) entre une explication naturelle et une explication surnaturelle du phénomène insolite.

infernale où tout n'est pas bien qui finit bien. Au sens propre, la chute désigne également le « fait de tomber » (Rey 2006) et ce sens, dans le roman, renvoie évidemment au plongeon de Xavier au fond du trou. Cette chute préfigure en fait une véritable déchéance physique pour l'apprenti. Les choses vont de mal en pis pour lui et l'intrigue se développe autour de catastrophes de plus en plus importantes, jusqu'à la chute finale, jusqu'à l'anéantissement de tout espoir. Le livre se termine exactement là où il a commencé, c'est-à-dire au fond d'un trou. La dernière scène, particulièrement représentative du désenchantement à l'œuvre dans ce roman, est celle où Xavier meurt sous les acclamations de la foule venue applaudir Marie Piquefort, une actrice de passage. Xavier tente en vain de demander de l'aide :

Il replanta ses pieds dans le sable et le plâtre, et entreprit de nouveau son escalade. [...] Il commençait à entrevoir le public qui lui tournait le dos. [...] Mais tout fit comme s'effondrer sur lui. Il rebondit sur le dos, sur le ventre, se cogna le crâne contre un caillou, se retrouva au milieu de l'escarpement, désarticulé, en tas, et vomissant du liquide noir. C'est alors que, dans un déluge de guirlandes et de confettis, accueillie par une clameur féroce, la limousine de Marie Piquefort fit son apparition au détour de la rue. Et, dans une dernière crampe au cœur, l'apprenti jardinier prit fin sous l'ovation indifférente.

Soucy 2002 : 391

La chute se perçoit donc à travers l'effondrement de Xavier, dont le corps en ruine périlite au rythme où la ville se détériore, mais elle renvoie aussi à la disparition progressive de ce qui reste d'humain en l'homme. Cette dernière scène est révélatrice à ce sujet, puisque c'est dans une indifférence généralisée qu'agonise et que meurt Xavier. Sa déchéance physique n'a d'autres rôles que celui d'éclairer, en contrepoint, la décadence de ceux qui l'entourent. La signification de la chute glisse alors ici vers le symbolisme entourant le mythe du Jardin d'Éden qui illustre la chute première de l'Homme. Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, explique que « [s]'introduit dans le contexte physique de la chute une moralisation et même une psychopathologie de la chute : dans certaines apocalypses apocryphes la chute est confondue avec la "possession" par le mal » (Durand 1984 : 125).

Mais quel serait donc ce péché, cette faute morale à l'origine de la chute dans *Music-Hall*!? En ce qui a trait à Xavier, la réponse n'est divulguée que dans les dernières pages du récit. Tout au long du roman, il apparaît évident que l'apprenti n'est en rien comme les autres, et ce, d'abord sur le plan physique : il est le triste résultat d'une expérience scientifique qui tourne au cauchemar. Il se rapproche ainsi de la figure du monstre de *Frankenstein* :

Des points de suture entouraient la base du cou ; de même aux aisselles, où il n'y avait ni poil ni rien. [...] Ses cheveux manquaient par plaques, flaque de sable dans une pelouse. [...] Il considéra avec un étonnement morne [...] les lignes de suture qui lui rayaient la peau à hauteur d'aîne [...].

Soucy 2002 : 387-390

Le prénom de Xavier ne correspond même pas à sa véritable identité ; il représente en fait une sorte d'acrostiche formé par les 6 corps dont il est construit : **X**énon, **A**lbert, **V**incent, **I**sabelle, **E**rnest et **R**einfeld.

En intervenant directement sur le biologique de Xavier, Rogatien Long-d'Ailes, le chirurgien responsable des transformations, contrevient aux lois de la Nature. Du « haut de ses lobes frontaux d'homme de science » (Soucy 2002 : 365), il commet la faute d'*hybris*, puisqu'il a la prétention « de jouer à Dieu » en créant un nouvel être humain. Le recours au surnaturel repose sur une transgression, la même que celle perpétrée par Victor Frankenstein dans le roman de Mary Shelley. Dans les deux cas, l'expérience engendre un être monstrueux, mais surtout malheureux, incapable de se réaliser en raison d'une origine défailante.

Ainsi présenté, ce que subit Xavier peut se lire comme une critique du rapport de domination que l'homme exerce sur la nature qui l'entoure ainsi que sur sa nature propre. Dans cette œuvre, l'homme détruit son espace et son corps en s'illusionnant sur les progrès qu'il pense accomplir. Or, tout ce qu'il réussit à faire, c'est engendrer violences par-dessus violences et misère humaine.

## Déplacement de l'espace initiatique traditionnel de la forêt vers la ville

Nous avons jusqu'ici réussi à faire ressortir la façon dont se déploie le merveilleux soucien : il s'impose comme un renversement. Essayons maintenant de comprendre les conséquences du retournement lorsque l'espace forestier des contes de fées est remplacé par l'espace urbain.

La forêt est considérée comme l'un des espaces de prédilection des contes merveilleux et elle est étroitement reliée au motif de la quête initiatique. En effet, selon Vladimir Ja. Propp, « le lien du rite d'initiation avec la forêt est si solide et si constant qu'il est vrai aussi en sens inverse. À chaque fois que le héros se retrouve dans la forêt, la question du rapport du sujet donné au cycle initiatique est posée » (Propp 1983 : 69-70). Toutefois, dans *Music-Hall!*, c'est plutôt la ville qui devient le lieu de l'expérience initiatique. En effet, ayant perdu ses compagnons démolisseurs, Xavier, accompagné de son incroyable grenouille, part à leur recherche. Le travail d'apprenti-démolisseur représente l'un des seuls traits identitaires qui rattache le jeune homme à la vie factice qu'il s'est inventé. Mais les rencontres qu'il fait en chemin, à travers cette nouvelle forêt de gratte-ciel, servent à lever le voile sur ses origines monstrueuses et son amnésie disparaît progressivement.

À l'instar de la forêt, New York revêt des propriétés organiques particulières, comme si la ville conservait une sorte de mémoire de l'animé. Mais le résultat de cette permutation entraîne des conséquences importantes, car elle vient inverser une partie du symbolisme associé à la forêt. Cette forêt urbaine n'a plus rien à voir avec l'Éden ou avec l'enchantement. La ville est séparée en deux. D'un côté, il y a les démolisseurs travaillant pour l'Ordre puissant de la démolition et, de l'autre, se tiennent les démolis, les expulsés, qui, du jour au lendemain, se retrouvent à la rue. Rien n'arrête le processus de démolition présenté comme totalement aléatoire et l'effacement progressif de la ville tend vers sa destruction totale, car on y détruit pour détruire. L'atmosphère est sombre et inquiétante, ce qui donne une impression de fin du monde. La ville est « grise, d'une verticalité si oppressante » (Soucy 2002 : 179). Xavier, en regardant par la fenêtre de son immeuble, rêve d'espace, mais les « édifices cass[ent] le regard » (2002 : 354) et leurs « angles étouffés » (2002 : 354)

ne mènent qu'à des « enfermements » (2002 : 354). Peu à peu, cette forêt d'immeubles disparaît, devenant ainsi une forêt décimée. D'un bout à l'autre de la ville, les maisons et les immeubles s'écroulent « comme des châteaux de cartes » (2002 : 16). Les façades s'effondrent, ne laissant que des trous et des « lac[s] de débris » (2002 : 180) qui défigurent le paysage. Il semble en outre impossible de sortir de la ville, puisqu'elle s'avère quasi organique<sup>6</sup>, vivante, avec « le Times Building et son menton en coin » (2002 : 207), les taudis construits avec des « plaque[s] de tôle couleur gencive de mort » (2002 : 197) et « les cheveux de la brique, qui semblent se développer à l'intérieur des murailles » (2002 : 103).

New York se présente comme « une machine à broyer les vies » (2002 : 363). La ville devient elle-même l'ogre des contes de fées qui avale les êtres. Elle semble vouée à s'autodétruire jusqu'à la disparition totale.

### Intertextualité et double inversé : la figure de Pinocchio

Notre objectif principal étant de questionner la présence du surnaturel dans l'univers soucien, nous cherchons, dans cette partie de l'article, à mettre au jour les liens qui se tissent entre *Music-Hall!* et le conte de *Pinocchio*. Comme Nathalie Piéguay-Gros le souligne, dans son *Introduction à l'intertextualité*, « recourir à un intertexte, c'est toujours l'interpréter, privilégier certains aspects, en négliger d'autres » (Piéguay-Gros 1996 : 83). Bien qu'il s'avère intéressant de constater que le personnage de Xavier se présente comme le double de Pinocchio, ce sont plutôt les digressions qu'opère le texte soucien à l'égard du modèle original qui nous apparaissent significatives. Nathalie Piéguay-Gros affirme à ce sujet que « si l'intertextualité peut constituer une force de liaison, capable d'inscrire le texte dans une filiation d'œuvres, elle peut à l'inverse représenter une force de rupture qui met à mal la tradition, bafoue l'autorité des modèles et modifie profondément le statut et la nature du texte »

<sup>6</sup> Dans *Dérives de la fin, Sciences, corps et villes*, Jean-François Chassay (2008) souligne également, en parlant pour sa part de *l'Immaculée Conception* (1994), autre roman de Gaétan Soucy, que la ville soucienne est toujours décrite à travers des détails et s'avère pratiquement vivante.

(1996 : 136) Analyser les renversements et les déplacements relatifs au conte original et montrer en quoi Xavier se distancie de l'imaginaire collodien permettra, à notre avis, d'éclairer l'une des fonctions essentielles du recours au merveilleux chez Gaétan Soucy.

Parmi les allusions au conte de Collodi, la première concerne la nature hybride du petit garçon, mi-objet, mi-humain. Pinocchio est d'abord un pantin de bois, sculpté par le menuisier Gepetto, qui réussit à accéder à un statut humain après moult aventures. Selon Alain Montandon, dans *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, le conte de Pinocchio raconte donc, entre autres, l'histoire de l'adaptation du pantin au monde des humains, mais aussi celle du passage du monde de l'enfance – caractérisé par les désirs impétueux et les « instincts irrationnels et anarchiques » (Montandon 2001: 54) – à celui des adultes, avec ses responsabilités, ses règles et l'acceptation des conséquences de ses actes. Quant à Xavier, nous l'avons dit précédemment, il est la création de Rogatien Long-d'Ailes. Même si, au départ, le lecteur ne sait pas que l'apprenti est le résultat d'une expérience scientifique, plusieurs indices, disséminés çà et là, l'associent au fantoche. On apprend, entre autres, que Xavier est « cousu de bonne volonté » (Soucy 2002 : 69) et que, devant Strapichacoudou, sa grenouille machiavélique, « il se dress[e], comme une marionnette affaissée dont on viendrait d'activer les ficelles [...]. Les jambes de l'apprenti [sont] toutes roides, il n'arriv[e] plus à fléchir les genoux. Il march[e] vers elle d'un pas de pantin » (2002 : 378). Xavier prend également conscience de son statut d'objet, de création, à la fin du récit, lorsqu'il lit le cahier de Rogatien, dans lequel les détails de l'expérience sur son corps sont consignés. Lorsqu'il « v[eut] remettre sa chaussure [...], force lui [est] de constater qu'il [est] bel et bien *signé*. Sur la plante du pied [est] en effet inscrit, en lettres scarifiées: Rog. L-d'Ailes, avril 1929 » (2002 : 376, c'est l'auteur qui souligne). Signé tel un objet, une vulgaire marchandise, Xavier se transforme en œuvre ratée, reflet de la bêtise humaine. Il apparaît pareil à une marionnette vide qui n'a pas d'identité propre.

Le deuxième invariant du conte de Pinocchio, qui met sur la piste d'une possible réécriture, concerne le mensonge. Bien que présenté comme fondamentalement bon et honnête, Xavier évolue naïvement, tout comme le petit Pinocchio, dans un monde où l'illusoire, l'artifice

et la tromperie dominant. L'apprenti a d'ailleurs une peur bleue des « acteurs, qui sont des appareils à mentir, machines à tromper » (2002 : 243). Même lui doit avouer que la langue, souvent, lui « men[t] toute seule » (2002 : 160) et qu'il est heureux de raconter des histoires qui « commence[nt] par une vérité [et] qui ne [sont] pas entièrement [des] mensonge[s] » (2002 : 30), soulagé de pouvoir « mentir en disant la vérité » (2002 : 31). Voilà pourquoi, inquiet des conséquences physiques que pourraient avoir certaines menteries, il a « le réflexe de se tâter le nez, pour vérifier » (2002 : 44). Il nous reste maintenant à voir ce que peuvent nous apprendre les transformations et les glissements qui se sont opérés relativement au conte collodien original.

L'une des premières épreuves du Pinocchio de Collodi est la faim. Alain Montandon le souligne, « Pinocchio est un bon vivant qui aime bien manger, boire et dormir. Sa gourmandise est notoire et il rêve de cave de sirops et de bibliothèques de nougat. La vie lui apprendra à maîtriser l'irrésistible pulsion orale [...]. Maîtriser sa voracité innée, c'est aussi maîtriser la voracité en général et celle qu'on projette sur les autres » (Montandon 2001 : 80). À l'inverse, Xavier se caractérise plutôt par sa frugalité :

Appuyé du bout des fesses sur son siège, les jambes comme cousues l'une à l'autre, il mangeait sa salade sans huile, sans vinaigre, sans fourchette, sans rien. Un pétale de laitue bien dodue, une branche de céleri avec les feuilles, une demi-carotte, pour la santé des yeux, et un radis tout ce qu'il y a de gorgé.

Soucy 2002 : 18

Non seulement l'apprenti ne mange pratiquement pas, mais il ne dort presque pas. Xavier ne présente pas non plus d'intérêt pour la gente féminine. Présenté comme totalement dissocié de son corps et de ses instincts, il est marqué du sceau de la privation et du manque. Son régime strict et les carences découlant de sa transformation auront raison de lui. Quelques minutes avant de mourir à bout de forces, Xavier se réfugie dans une ruelle où il s'émeut devant des garçons jouant aux billes et un chiot qui jappe et court en tous sens. Témoin de cette scène idyllique, il prend conscience que sa vie est un échec : il n'aura pas su comment vivre dans ce monde.

Si le conte collodien montre l'adaptation de la marionnette Pinocchio au monde des humains et à celui des adultes, force est d'admettre que Xavier, lui, a échoué à s'adapter. Il est constamment rejeté du monde dans lequel il vit. Harcelé, malmené, battu par ses compagnons de travail, Xavier subit l'humiliation dès qu'il pose le pied dehors. Il ne peut pas passer près d'un groupe d'enfants sans devenir aussitôt leur souffredouleur. Ces mêmes gamins sur lesquels Xavier s'attendrissait quelques secondes auparavant deviennent les persécuteurs : « Les enfants formèrent un cercle railleur autour de Xavier. Il arrivait à pic, car on commençait justement à s'ennuyer le bout, à pousser des billes. Se distraire au spectacle d'une déconfiture sur deux pattes, il y avait pire pour tuer le temps [...] » (Soucy 2002 : 386). Prenant conscience de l'égoïsme des gens et de leur méchanceté, Xavier, à bout de forces, abandonne la lutte. Il se rend sur l'un des chantiers de démolition de la ville, celui-là même où la foule s'est rassemblée pour attendre Marie Piquefort, et dégringole une fois de plus au fond d'un ravin : « Que fais-tu là, au juste ? demanda Ariane. J'en finis, se contenta-t-il de répondre. [...] Le ciel d'un bleu immense, agressif et triomphal, sans nuage aucun, brûlait tout grand ouvert. Sa loi faisait mûrir l'instant, exténuait les arbres, poussait chaque être vivant un peu plus près de sa mort » (2002 : 389). Xavier, en quête de bonheur et de beauté, n'aura connu que la souffrance. Le soleil de *Music-Hall!* ne réchauffe pas, il brûle et « regarder le ciel fai[t] mal comme [...] se planter le doigt dans l'œil » (2002 : 379).

## Conclusion

Au terme de cette étude, il importe d'abord de rappeler que même si le lecteur accepte le fonctionnement du merveilleux proposé par l'univers soucien, il ne peut l'éprouver que sur le mode du désenchantement. La nature du surnaturel dans cette œuvre demeure en conséquence ambiguë et les définitions « classiques » des genres ne parviennent à qualifier que partiellement la présence de l'insolite. Nous avons par la suite montré que contrairement à la forêt initiatique « traditionnelle » des contes de fées, personne dans *Music-Hall!* ne ressort transformé positivement de la forêt urbaine. La ville se dresse, monstrueuse, tout comme l'est

Xavier. Ils sont un amalgame inquiétant de nature et de culture et cette hybridité, dont l'origine repose sur une transgression, ne semble pouvoir les mener qu'à leur perte. Nous avons enfin souligné que le recours à la figure de Pinocchio esquisse une vision particulièrement désenchantée du monde, renversant ainsi l'une des interprétations essentielles proposées par le conte original collodien dans lequel le progrès et le monde adulte revêtent des valeurs positives. En raison de ces subversions et de ces renversements, il est possible de conclure que ce sont plutôt les difficultés d'adaptation du personnage gravitant dans un monde instable qui sont mises en avant-plan de même que le sentiment d'étrangeté ressenti relativement à cet environnement hostile qui ne peut que rejeter l'individu.

## Bibliographie

### Ouvrage analysé

Soucy G. (2002): *Music-Hall!* Montréal, Boréal.

### Ouvrages cités

Bessière I. (1974): *Le récit fantastique*. Paris, Librairie Larousse.

Caillois R. (1966): *Anthologie du Fantastique*. Paris, Gallimard.

Castex P.-G. (1951): *Le conte fantastique en France*. Paris, José Corti.

Chassay J.-F. (2008): *Dérives de la fin, Sciences, corps et villes*. Montréal, Le Quartanier.

Durand G. (1984): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.

Montandon A. (2001): *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*. Paris, Imago.

Piéguay-Gros N. (1996): *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.

Propp V. Ja. (1983): *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris, Gallimard.

Rey A. (2006): *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.

Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

ZINEB OULED ALI

Université de Ghardaïa, Algérie

## *L'Olympe des Infortunes, au-delà de la Fable*

ABSTRACT: Yasmina Khadra, the Algerian writer of French expression, plunges us, in his novel, *L'Olympe of misfortunes*, into a universe close to the fable where he offers us puppets, without any social or geographical identification. The vices and virtues, despairs and aspirations of modern man. Living from the waste of the city, in their world of Horr, these characters rejoice in their solitudes, exposing themselves to the sea, and taming the rocks. So many symbols, allusions, myths ... are superimposed in this romantic universe of Yasmina Khadra, drawing from the repertoire of the fable, transmitting a disoriented word with a light tone but concealing a permanent questioning on the legitimacy of the "Act of literary writing as a moment of reflection on the human condition". Reflections that we will try to reveal throughout our analysis of the stakes of the use of the fable in this novel.

KEY WORDS: fable, man, wonderful, fantasy, myth

- Alors dis voir « grotesque ».
- Grotex, essaye Mimosa
- [..]
- Esclave...
- Exclave.
- [..]
- Gigantesque...
- Gigantex
- Abracadabrantisque.
- Non, non, pas çui-là. Il est trop long, et j'ai pas assez de souffle.
- Essaye « fantastique »
- Fantax...

« Grottesque », « esclave », « gigantesque », « fantastique »... des mots difficiles à prononcer par Mimosa, mais qui semblent au centre de la pensée de Yasmina Khadra en écrivant *L'Olympe des Infortunes*, publié en 2010. Un roman peu connu, d'un écrivain algérien primé pour plusieurs de ses romans comme : *L'Attentat*, et *Ce que le jour doit à la nuit*.

Contrairement à ces œuvres de sujets sociaux, politiques, et idéologiques très épineux, *L'Olympe des Infortunes*, est un roman où le lecteur se sent dépaysé (www.youtube.com). Dès son titre, ce roman nous interpelle au monde mythique de l'Olympe, où siégeaient autrefois les dieux puissants de la Grèce, pour délibérer le destin des hommes (Schmidt 2013 : 141). Mais dans l'univers de Yasmina Khadra, l'olympie est peuplé par des clochards, des personnages de grande nullité. Ainsi, ce titre subversif nous mène vers un autre territoire générique, plus ancien et plus imaginaire qu'au roman ; c'est la Fable, qui est :

[...] un récit imaginaire destiné à illustrer une morale. Elle devient alors un « genre » relativement codifié supposant quelques lois : être courte, utiliser des personnages qui peuvent être des anomaux à valeur symbolique, se fonder sur une narration (l'apologue), qui prépare une leçon (la morale), le tout écrit, souvent en vers.

Stalloni 2008 : 76

Elle pourrait prendre la forme de prose ou du poème allégorique (Aguettaz 1998 : 166), réunissant des personnages déshumanisés, symboliques ou mythiques qui agissent au cœur d'un court récit moralisateur. Ce genre narratif favorise une légèreté dans la narration, et une liberté dans l'imagination. Pour ce faire, la Fable fait appel aux mythes, au merveilleux et au fantastique, traduisant la « volonté de se libérer d'une logique exclusive et refoulante » (Monard 1974 : 3). Généralement, elle contient des personnages canoniques comme : le Chien fidèle, le Renard rusé, le Lion cruel, l'Agneau naïf, l'Âne stupide, ou l'Oiseau dupe, etc. Elle est composée de trois phases : « [...] énonciation d'une problématique [...], le récit d'une action et enfin une conclusion soit directement ancrée dans le récit avec une apothéose finale et pertinente [...], soit sous forme de moralité » (*Encarta* 2009).

*L'Olympe des Infortunes* ne porte aucun ancrage spatio-temporel ; le seul indice spatial est la Méditerranée (Khadra 2010 : 16), où vivent plusieurs personnages, dans une « décharge qui se trouve entre la ville et la mer » (Khadra, [www.youtube.com](http://www.youtube.com)), dans leur monde des Horr (mot arabe qui veut dire libre). Ces personnages portent des noms symboliques : Junior, Ach (qui veut dire qui a vécu en arabe), Négus (Roi d’Ethiopie), Clovis (Faisant allusion à Clovis I<sup>er</sup>), Haroun le Sourd (Aaron dans la Bible), Bliss (Diable en arabe), le Pacha (appellation des princes turcs), Pipo (nom porté souvent par les clowns), Mama (mère), Mimosa (une fleur), les frères Zouj (du dialecte algérien désignant le chiffre deux), Dib (qui veut dire loup en dialecte algérien), Aït Cétéra surnommé le Levier (Khadra 2010 : 67), Autres, Einstein (Khadra 2010 : 68), Ben Adam (ou le fils d’Adam) (Khadra, [www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

Chaque personnage porte des traits physiques particuliers, des fois grotesque comme Ach le Borgne (Khadra 2010 : 11), avec sa grosse barbe ; ou encore Junior « un petit bonhomme asséché, avec une trogne de Pierrot crayeuse que des poils follets grignotent sur le bout du menton, et des épaules si étroites que les bras disparaissent presque contre les flancs » (2010 : 12). Le Pacha : « un grand hurluberlu émâcié, encombré d’une gueule édentée à la limite de l’obscénité et un corps asséché recouvert de tatouages cauchemardesques » (2010 : 69). Les frères Zouj qui sont réduits à une chose insignifiante : « ...une paire d’autistes blafards, jumeaux à choper la berlue. Vieillards cacochymes, jalousement tapis dans leurs ombres. Les frères Zouj n’ont pas d’âge et pas d’histoire ». (2010 : 66–67). Parfois ces personnages sont semblables à des objets : Junior est une « girouette » (2010 : 12), dont le visage est un « sismographe » (2010 : 79) ; il est porté par Ach tel : « un objet fétiche, [...] une mascotte, [...] marionnette de ventriloque... » (2010 : 176) ; il est le « miroir » de Ach (2010 : 177). Tandis que Ach est un « guignol » (2010 : 42). Négus est « Maigre et noir comme un clou » (2010 : 38) ; les frères Zouj sont des « momies » (2010 : 67) ; et Dib est « un grand échalas au nez crochu » (2010 : 67). Le Pacha est « une bombe atomique » (2010 : 85), la bande du Pacha est un ensemble des « esses » (2010 : 86) ou des « têtes de pioche » (2010 : 94). Pipo est comparé à un « abcès » (2010 : 100), et Mimosa est traité comme « un produit social non identifiable, sans traçabilité ni mode d’emploi ; un être tombé au rebut, livré à la tyrannie des jours

et à la décomposition éthylique » (2010 : 90). Et tous les habitants du terrain vague sont des « détritivores » (2010 : 156). L'auteur ne manque pas de marquer, également, le caractère animalier de ses personnages : Junior, le Simplet a « une cervelle d'oiseau » (2010 : 13), il est une « taupe » (2010 : 153), et quand il s'entête, il devient une « vraie tête de mule » (2010 : 19). Junior est l'« animal de compagnie » (2010 : 178) et le « chiot » de Ach (2010 : 179) ; et parfois Junior est nuisible comme une « blatte » (2010 : 166). Bliss voit que Junior : « est [plus]vulnérable qu'un chiot lâché dans la nature » (2010 : 214) ; et qu'il ne pouvait pas « s'en tirer qu'un rat dans un fossé à serpents » (2010 : 230). Le Pacha est un « chat-huant » (2010 : 70). Mimosa est la fois un « jules », et un « poulet » (2010 : 90), et un « dada » (2010 : 92). Haroun est un « canasson » (2010 : 112), et un « chacal » (2010 : 114). Dib a les regards d'un « épervier » (2010 : 99). Bliss est un « sanglier » (2010 : 185). Ben Adam est un « moineau » (2010 : 156). Les frères Zouj sont des « louveteaux » (2010 : 145). et les membres de la bande du Pacha sont des « cafards » (2010 : 93).

Si nous comparons la structure de ce récit à celle de la Fable, nous découvrirons que *L'Olympe des Infortunes*, est divisé en trois phases. Premièrement, Khadra relate l'histoire de quelques clodos qui vivent en une grande harmonie dans leur espace propre à eux, comme le décrit Ach :

Ici [le terrain vague]... dans notre patrie. Où pas une bannière ne nous cache l'horizon. Où pas un slogan ne nous met au pas. Où pas un couvre-feu à des heures fixes, D'ailleurs, il n'y a pas des heures chez nous. Il y a le jour, il y a la nuit, et c'est tout.

Khadra 2010 : 20

Cette harmonie est bien apparente à travers Ach et son protégé Junior, sur lesquels s'ouvre le roman ; malgré les rares vagabondages de Junior aux alentours de la ville, cette dernière ne l'a jamais tenté, suivant les instructions de Ach : « La ville, Junior, est un sortilège » (Khadra 2010 : 15). La devise de chaque Horr, est « Il a vécu sans rien posséder / il est mort sans rien laisser » (2010 : 82). Le Horr ne s'intéresse ni au temps (2010 : 49), ni à l'argent (2010 : 45). Il respecte avec indifférence la liberté de son voisin : Négus est rêveur d'une armée dont il est le com-

mandant absolu, accompagné parfois de Clovis qui joue le rôle d'un de ses soldats (2010 : 25–26), ou de quelques chiots (2010 : 38). Haroun le Sourd s'occupe souvent des tâches absurdes sans prêter l'oreille à personne ; et Bliss est méditatif et mélancolique (2010 : 26–28) ; vivant avec ses chiots, dans une énorme indifférence de tout ce qui se passe autour de lui (2010 : 52–53). De son côté, le Pacha réside joyeusement avec son amant Pipo (le bouffon du roi), dans une

[...] vaste guitoune à base de sacs de jute et de bâches que l'on appelle pompeusement le Palais-, le Pacha, qui est le chef parce qu'il gueule plus fort que le tonnerre, est sur le dos, son souffre-douleur Pipo tendrement blotti contre lui.

Khadra 2010 : 36

Dans ce terrain, même l'animal réjouit de sa liberté, la chienne de Bliss : « voudra jamais d'une laisse. Elle a trop de fierté » (Khadra 2010 : 54). Rien ne perturbe les Horr dans leur « Olympe » et dans leur « part d'éternité » (2010 : 47). et même s'ils sont tentés par la ville, ils y reviennent, comme Pipo (2010 : 101–102).

L'évènement perturbateur qui secouera le cours du récit, est l'arrivée de Ben Adam, incitant les clodos à quitter leur patrie et reconstruire leurs vies dans la ville. Il réussit à sensibiliser Junior, et éveiller la conscience de Ach. Ce dernier, conscient de son égoïsme envers Junior, le pousse à tenter sa chance dans la ville (2010 : 195), et lui chercher une femme pour changer sa misérable condition (2010 : 198–200). Junior est parti à la ville, mais il retourne chez lui, désillusionné : « Ach, j'ai regardé dans tous les coins, et pas moindre trace de la femme dont tu me parlais... » (2010 : 221). Junior n'a vu de la ville que le bagne où il a côtoyé des brutes (2010 : 226–227), et où il a perdu son poignet (2010 : 229) ; et est devenu un autre homme :

Quelque chose, dans les propos de Junior, a changé. à croire qu'il réfléchit aux mots qu'il emploie, qu'il parle comme quelqu'un qui sait exactement ce qu'il dit. Avant, Junior ne pensait presque pas. Ses paroles étaient un mélange d'emprunts et de formules courantes, et souvent il s'y perdait...

Khadra 2010 : 223

Humilié par les clodos, Ach (le Musicien) décide de briser son Banjo (un signe de désespoir), et quitter le monde des Horr. Junior, choqué par les atrocités des citadins, choisit de rester dans le terrain vague, et ne jamais penser à reconstruire sa vie (Khadra 2010 : 232).

La littérature fantastique et merveilleuse est souvent liée au récit qui répond à un schéma canonique : « Or qu'est-ce qu'un récit ? « Un mouvement entre deux équilibres semblables mais non identiques » » (Monard 1974 : 5). Le fantastique ou le merveilleux s'installe entre ces deux équilibres; et dans *L'Olympe des Infortunes*, l'élément l'apparition de Ben Adam est marquée comme perturbatrice; son entrée est annoncée par un extrait de l'Évangile de Jean : « Il était dans le monde et le monde fut par lui et le monde ne l'a pas connu. Il est venu chez lui [...] et les siens de l'ont pas reçu » (Khadra 2010 : 109). Ainsi, le merveilleux chrétien colorera le reste du récit, à travers le « Grand Rocher » où le Pacha et sa bande ont l'habitude de « sombrer dans un coma éthylique » (2010 : 135). Soudainement, et dans le même endroit : « surgi d'on ne sait où, une espèce de Moïse » (2010 : 139); une sorte d'un « colosse de lumière, propre comme c'est pas possible, qui semble descendre droit du soleil », c'est un « Homme éternel » (2010 : 141), il tenait un discours animé par des figures mythiques et merveilleuses, surnaturelles, et légendaires : *Olympe, nirvana, troglodyte, juif errant, pygmée, pharaon, diseur de bonne aventure, sorcier, titans, tapis volant, licorne, Crésus, Job, Christ ...* de leur côté, chacun des habitants lui attribuent une description merveilleuse : Junior le croyait un ange : « il se demande s'il ne s'agit pas du type sorti de l'étoile filante, la nuit où Haroun est mort... » (2010 : 140); aux du yeux simplet c'est un « être fabuleux » (2010 : 155) dont le « regard est de braise, et sa bouche crache du feu » (2010 : 154). Le Pacha le traite de « Blanche-Neige » (2010 : 146) de « corpulence herculéenne » (2010 : 149). Alors que Bliss se moque de lui est le considère comme un menteur en se croyant à « la résurrection du Christ » (2010 : 164). D'autres part, le merveilleux chrétien apparaît même dans les noms de quelques personnages comme : Bliss dont le nom est lié au diable, est qui a été, au début, un personnage indifférent, mais après l'apparition de Ben Adam, Bliss commence à réagir, rappelant la mission tentatrice de Satan voulant prendre Junior et l'élever comme son chien (2010 : 203) pour le retenir dans le terrain vague ; il « s'énerve » et « s'insurge », et devient « jaloux »

(2010 : 204). Haroun le Sourd, dont le nom est rattaché à un prophète biblique, marche sur l'eau, lors de son agonie (2010 : 114–119). D'autres scènes bibliques sont réactualisées, dans des différents chapitres de ce roman, nous retrouvons l'histoire du prophète Loth (2010 : 14) ; l'épisode du Déluge : « Il [Haroun] a rêvé que Noé et sa clique ont échoué par ici, après le Déluge » (2010 : 84). Finalement, nous repérons quelques évocations du merveilleux populaire à travers l'usage des mots comme : « Djinn » (2010 : 99), « ogresse » (2010 : 186), « Baguette magique » (2010 : 216).

Quant au fantastique et le surnaturel ; ils sont aussi récurrents, avec l'évocation du personnage les Autres décrits telle qu'« une grappe de fantômes » (2010 : 68). Aït Cétéra et son « bras-fantômes » (2010 : 71). D'autres signes de la présence du fantastique et du surnaturel se trouvent dans la scène de l'agonie de Haroun à laquelle assiste Junior (2010 : 114–119). et au long de tout le roman, l'auteur ne cesse pas de faire appel aux mythes : d'abord dans le titre de l'œuvre, puis par le biais de l'ensemble des personnages qui réactualisent tous (à l'exception de Ben Adam), le mythe de bon Sauvage qui vit dans l'état primitif :

[...] des Horr- c'est-à-dire des hommes authentiques, qui vivent en marge de la société, des vaccins et des recensements, qui ne reçoivent ni courrier et qui n'entendent parler ni d'impôts, ni de redevances, ni d'autres saloperies.

Khadra 2010 : 194

Outre, Yasmina Khadra réactualise quelques figures mythiques telles que : « Sisyphe » (pour décrire Haroun) (Khadra 2010 : 27), ou la « boîte de Pandore » (2010 : 59), « bagarres homériques » (2010 : 70).

Ce roman au ton léger et aux personnages fantaisistes et absurdes, véhicule une valeur morale (la troisième phase de la Fable), car à travers le choix de telle écriture, l'auteur marque un retour au monde des marginalisés ; ceux qui interprètent son vrai univers (Khadra, [www.youtube.com](http://www.youtube.com)). Immortalisant la quête d'une liberté perdue de ses personnages qui se croient libres, à vrai dire, leur liberté n'est pas totalement acquise ; ils se sont enfuis de la ville, et enfermés dans leurs désespoirs, gardant les mêmes vices de la société civilisée : un roi vénéré comme

un dieu (Khadra 2010 : 135–136), aspirant à être un empereur (2010 : 137). Un militaire déchu, rêvant des violences de la guerre (2010 : 139). Un esclavagisme délibéré des personnages : les clodos sont les esclaves du Pacha (2010 : 91–95); le Pacha est prisonnier dans son amour pour Pipo (2010 : 101); Junior est l'esclave de Ach ; les frères Zouj sont cloîtrés dans leur autisme (2010 : 66–67), Aït Cétéra est paralysé par son bras (2010 : 89); Mimosa dépend de Mama (2010 : 90); Einstein est épris de la science (2010 : 68).

Ainsi, Yasmina Khadra souffle, dans son roman, un discours humaniste contre la guerre : « la guerre n'a jamais apporté quelque chose de bon, [...] Elle n'a qu'une seule vocation ; nous dépeupler » (2010 : 141); et les excès du pouvoir tyrannique : « Être roi, Junior, c'est beaucoup de trahison, et beaucoup de cruauté. Mais le plus effrayant des pouvoirs que j'ai détenus est celui de juge » (2010 : 160), prêchant le vrai sens de la liberté qui est un hymne à l'amour, l'espoir et la persévérance :

Aucun homme n'a le droit de tourner le dos au monde. Son devoir est de faire face à l'adversité, de lui survivre car le sacrifice suprême n'est pas d'offrir sa vie, mais de l'aimer malgré tout.

Khadra 2010 : 149

À travers cette liberté que nous pourrions récupérer les marginalisés et les simplets.

## Bibliographie

- Aguettaz F. (1998) : *La Littérature française de A à Z*. Paris, Hatier.  
 Khadra Y. (2010) : *L'Olympe des Infortunes*. Algérie, Média-Plus.  
 Monard J. (1974) : *Le Merveilleux et le Fantastique*. Paris, Delagrave.  
 Schmidt J. (2013) : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, Larousse.  
 Stalloni Y. (2008) : *Les Genres littéraires*. Paris, Armand Colin.

### Source Internet

Khadra Y., <[https://www.youtube.com/watch?v=rCGoYDs\\_iZc](https://www.youtube.com/watch?v=rCGoYDs_iZc)> [date de consultation : 20/01/2017].

FRANCESCO CORIGLIANO  
University of Calabria

## The Supernatural and Folklore in the Short Tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini

**ABSTRACT:** The essay focuses on the presence of the supernatural in Italian literature, and specifically in a trend linked to the folklore. The first part is about the literary production of Giovanni Magherini-Graziani (1852–1924), a writer from Tuscany who was the only Italian author published by the famous magazine *Weird Tales*. The tales of the supernatural written by Magherini-Graziani take much from the Tuscan folklore, imitating the folktale not only in the themes but also in the particular storytelling's modes. The second part of the essay focuses on the tales by Eraldo Baldini (1952–), a contemporary writer from Emilia-Romagna, who uses the folklore in a way similar to Magherini-Graziani. Even if set nowadays, the stories written by Baldini develop around the possibility of a real existence of beings present in legends and folktales.

The works of Magherini-Graziani and Baldini are selected as examples of a literary tendency present in Italy but overshadowed by the more traditional fantastic tale derived from gothic and romantic experiences, which is different for many reasons. This folkloric line is still close to the “orthodox” fantastic, and meanwhile has unique characteristics. Similarities consist in the narrative attitude and the presence of narrator-characters in the story: in the works by Magherini-Graziani, the tales are often told by many narrators, building an atmosphere of uncertainty and vagueness perfectly linked to the impossibility of the supernatural itself. In the works by Baldini, the story often focuses on a single narrator, or on a character whose responsibility it is to narrate, and who is involved personally in supernatural situations; the contemporary context influences the storytelling's nature. Differences from the traditional fantastic tale consist in the collective imagination. If in the fantastic there is often an inversion of the general natural order (what is believed verisimilar in all the world), in the tales by Magherini-Graziani and Baldini, the imaginary is local and peculiar of the Italian province; the supernatural consists in the materialization of a legend or a folktale, and

the reality's inversion happens mainly in the close field of the beliefs typical of the regions narrated in the stories. The goal of the essay is then to highlight this part of the fantastic Italian production that draws fully not from the literary precedents but from the provincial substrate, moving the narrative mechanism of the oral tales in a written form with characteristics recurring in the time which maintain the actualization and representation of ancient beliefs.

KEY WORDS: fantastic literature, Italian literature, contemporary Italian literature, folklore, literary criticism, Giovanni Magherini-Graziani, Eraldo Baldini, Lucio Lugnani, Remo Ceserani

The supernatural in Italian literature – in the forms of impossible figures, characters, and contexts – at first present in medieval and Renaissance literatures, becomes less and less important during the seventeenth and eighteenth centuries, and finally almost absent during the Romanticism – a peculiar process if compared to the other literatures of Europe, where the situation is reversed (Melani 2009a: 34–36). Some short tales are written in the nineteenth century, taking as an example the English *ghost stories* and the French narrative, but the supernatural is still something “imported” from other literatures (Melani 2009b: 40–41). In this essay, we will consider two examples of Italian supernatural tales that are not deeply linked to the foreign examples, but instead are based on the local folklore. This literary trend owes much to the traditional fantastic tale, but it is influenced by different traits and is still alive in the contemporary production.

The first thing to do is to specify what we should consider fantastic literature and how it is distinguished from the other supernatural fiction. The specific nature of the fantastic tale is surely one of the most challenging questions in the literary criticism; this difficulty is due to many reasons, such as the tendency to underestimate the importance of the historical contextualization and the difficulty to gather and categorize texts very different from one another, with different types of ending, narration, and relevance attributed to the supernatural itself.

Lugnani and Ceserani, Italian critics, wrote about the fantastic tale, proposing interesting ideas. Lugnani pointed out that the fantastic tale focused on the deviation from the paradigm of reality: in the tale of the supernatural, the narration stages the concretization of something

*believed* impossible (Lugnani 1983: 54) – such as the return of the dead or the life of non-animated objects – something that manifests itself as different from what can normally be the case, according to a precise system of interpretation of the world. This system is the paradigm of reality itself, and it has a precise organization for various elements of life, marking them as possible or impossible. This feature is important to understand the development of the fantastic tale in the nineteenth century, because in those years, literature became a space where to represent the beliefs and convictions attacked by the Illuminist thought.

Ceserani highlighted the importance of thinking of the fantastic as a literary mode, and not as a genre (Ceserani 1996: 68). A literary mode is characterized by recurring forms and themes, and it can be maintained in a certain part of a text, and then changed, switching to another mode. Specifically, the fantastic mode focuses on the impossibility to determine the reality or unreality of an event, and describes through the narration the deviation from the paradigm of reality that we mentioned above.<sup>1</sup> The fantastic is the act of breaking the vision of the world, and so has to be represented in a correspondingly dynamic way, as an interpretation of a (destructive) movement.

With this kind of critical approach, it is not important how the text develops the supernatural, resulting eventually in a natural resolution (the “strange” for Todorov) or in a non-natural one (the “marvelous”); provided that in a relevant part of the text the fantastic mode was used, it is possible to classify the text as fantastic – or *also* fantastic, aside other kinds of literary modes.<sup>2</sup>

It is necessary to add a marginal note before proceeding further. First of all, the nature of the fantastic has to be related to the social and cultural context, but also to the literary one: the fantastic has strong roots

---

<sup>1</sup> Ceserani proposes a list of the thematic systems often used in the fantastic tale, for example, the life of the dead, the doppelganger, or madness (Ceserani 1996: 85–95). His particular approach is deductive, arriving at a general theory starting from specific cases – cases that are *a priori* defined as “fantastic tales.” Despite this, the study conducted by Ceserani is very convincing and useful.

<sup>2</sup> In this essay, we will rely mostly on the theories proposed by Lugnani and Ceserani, and treat the fantastic as a literary mode. Despite this, we will occasionally refer to Todorov, because of the relevance and utility of some of his statements.

in the Gothic novel, which shaped the collective imaginary wherever it appeared and spread (a good part of Europe, mainly England, France, and Germany). The relevance, for example, of the “strange place” where the supernatural events happen – so typical of the fantastic tale – is due to the recurrence of abandoned castles and ruins in the Gothic novel, believed apt to host supernatural and strange events because of the culture of that time that connected the past to the barbarian, the terrible, and the mysterious (Punter 1997: 8–9). The abandoned house of the fantastic stories is derived directly from the ruined castle of *The Castle of Otranto* (1764) and the ones that followed in other novels (like *The Mysteries of Udolpho*, 1794). Clearly, an idea of “ghost” already existed before the novel written by Walpole, but it assumes a new form thanks to the novel itself: books and culture intersect to create a common substrate. In this way, the collective imaginary marked these elements as “supernatural” that were so shaped by the literature. But what if this kind of literature is absent or not so prominent as, for example, in England?

This kind of situation was present in Italy. Surely, in Italian literature, there were many examples of inspiration taken from English, German, or French literature, and especially the movement of Scapigliatura<sup>3</sup> borrowed themes and forms from typical fantastic and macabre tales. Reading a short tale by the Boito brothers or by Tarchetti, it is impossible not to think of Poe, Hoffmann, or Hugo (Melani 2009b: 44–46) – and these references would not be understandable without a general imagery comprehensible to different cultures, like the French and the Italian one, an imagery with a more or less precise idea of “ghost,” of “haunted house,” and many others. But there were different examples, in which the substrate was constituted by the local folklore – something that added more rules to break, making the deviation from the paradigm of reality even

---

<sup>3</sup> The Italian cultural environment suffered a delay if compared to other European countries (Melani 2009a: 33). Despite the fact that the first imitations of Radcliffe and Walpole appeared in Italy around the first half of the nineteenth century (Melani 2009b: 41–42), only the Scapigliatura produced high quality fantastic literature, around the 60s and 80s of the same century – while abroad the fantastic tale was already fully developed and on its way to become something else, as testified by the late tales by Maupassant, the short tales by Meyrink, and, in the USA, by the short tales written by Bierce.

more complex. The short tales by Giovanni Magherini-Graziani and Eraldo Baldini are a perfect example of this “rural fantastic” (Arrigoni 2016: 10, 22).<sup>4</sup>

Magherini-Graziani wrote stories linked to the local culture of Tuscany and to the life in this province. The supernatural is always related to a precise paradigm of reality derived from this environment; it is a system to see and read the world, which accounts for the presence of legends and myths. This does not mean that the people in Tuscany at the beginning of the twentieth century believed in ghosts and monsters, but simply that in the web of social and cultural references, there were – as in every rural society – well-known elements of the folkloric supernatural. So, the paradigm depicted by Magherini-Graziani admits such motifs as the rumor of a haunted house, or a story about a cursed book.

This paradigm is heavily influenced by the Catholic religion and based on the idea that some types of strange events *should not* happen – and if they do, it is because of the Devil (Arrigoni 2016: 16–19). The Devil is always endangering the most evil and immoral characters created by Magherini-Graziani, and if he is not directly acting on the scene, he is still doing that through haunted objects that reflect his cruel nature.

Now, the fact that wicked people should encounter a terrible fate is an idea typical of the paradigm of reality of the fantastic tales between the nineteenth and twentieth centuries in Europe.<sup>5</sup> However, the difference in the case of Magherini-Graziani resides in the absolute predominance of the Devil as cause, and in the deep connection between the dynamic of the supernatural event and the popular beliefs. The folkloric paradigm predominates then over the “normal” one; the breaking of the normal rules of the world is motivated by the reality of an old legend.

Furthermore, in Magherini-Graziani, the importance of the Devil works like an addendum to the general law regarding the supernatural and its *wrongness*. In the traditional fantastic tale, the supernatural breaks

---

<sup>4</sup> We will use as reference the anthology edited by Danilo Arrigoni and published by Edizioni Hypnos. The translations in English of the short tales are done by me.

<sup>5</sup> This moral idea is typical of the literature of the supernatural. It is often present in the Gothic novel – for example, in *The Monk* (1796) by Lewis, and even earlier, in fables and legends.

the rules of the normal existence, but it is not necessarily immoral;<sup>6</sup> it is wrong on a physical basis, but it may not be wrong by ethical standards. The short stories by Magherini-Graziani depict a thought system based on the existence of the Catholic God, which makes every supernatural event automatically immoral and attributable to bad behavior, at the same time presenting an alternative system to explain the world.

The impossible has in this way a newly assigned space, a sort of allocation built upon the religion and upon what is said to be true in the village and in the province. The deviation from the paradigm of reality is then different than in the normal fantastic tale: here there is a shift from the main paradigm *because of* the folkloric paradigm. The future can be predicted *because* this can be done through an old popular method that has something to do with the Devil. The house is infested by ghosts *because* it is said that it has been in this way for years – as a result of a diabolical ceremony performed by the owners, who were wicked people.

Even in the most interesting tale *Fioraccio* (1886), which appeared in the magazine *Weird Tales*,<sup>7</sup> the supernatural event – the material impossibility to bury the corpse – is due to Fioraccio's immoral behavior during lifetime. Fioraccio was a shopkeeper, unbeliever, and swearer, who did not want to have any contacts with religion, Gods, and saints. Always surrounded by food, goods, and material objects, he refused to have the anointing of the sick and died without sacraments. Because of this, the Devil does not want Fioraccio to be buried in sacred ground, claiming him as his own property, and the only way to avoid the dirt literally vomiting out the rotten corpse is to throw it in the river. Fioraccio, or probably the Devil through his voice, answers the questions of

<sup>6</sup> This can depend on the specific context. Usually in stories about ghosts, there might occur a moral judgment about the reasons for the presence of the ghost itself – for example, in the short tale *The Judge's House* (1891) by Stoker, in which the apparition can be classified as immoral because the dead individual was once an immoral person (and his evilness can be the cause of the presence of the phantasm). By contrast, in the case of *The Apparition of Mrs. Veal* (1706) by Defoe, there is no moral judgment. However, the theme of the ghost implies many different moral discourses that are more likely to be absent in stories without ghosts.

<sup>7</sup> Probably thanks to H. Cochin and G. W. Curtis, as explained by Danilo Arrigoni (Magherini-Graziani 2016: 109).

the characters that are trying to bury the body, claiming that he will be damned forever – highlighting the unavailability of his fate.

The folklore marks the places and the modalities in which the supernatural is described. The reflection about narration is important in the fantastic tale (Ceserani 1996: 76), and in the short tales by Magherini-Graziani, we often find events reported by the narrator to the public, and rarely actually shown on the pages. The narrative filter is always present, and sometimes we find different layers of narration, with the narrator describing characters that tell stories on their own. The tale *Il diavolo* (1886) is divided in two parts: the first one is a story about the farmer Chirola and his encounter with the Devil, told directly by a character after a short dialogue that works as an introduction. In this section, numerous voices participate to report facts about Chirola, like in a choral narrative, and the narrator is almost absent, or functions only as a spectator. In the second part, the narrator appears as a character that accompanies the farmer, who tells him the story of Mora's haunted rooms. Even here, other stories and other voices intersect, with a continuous exchange of comments.

These dialogues are meant to represent the tradition of the *veglia* (Arrigoni 2016: 27–28), a wake typical in Tuscany and Emilia-Romagna (Arrigoni 2016: 11–12), where people used to gather and tell each other stories, often scary or supernatural ones, and Magherini-Graziani uses them as *incipit in medias res* because they were part of his own culture (Arrigoni 2016: 13–15). The substrate of beliefs that is broken by the supernatural event is constructed by the people who, in various *veglie*, keep telling the stories, making them become part of the landscape – through the mention of landmarks – and of the local history.

Furthermore, this narrative style is marked by a continuous reference to contemporary times. For example, to define a place, Magherini-Graziani often makes an explicit reference to the present moment: in *Fioraccio*, to explain where a shop was located, he writes that it was in the same place where the shop with salt and tobacco is “now” situated (Magherini-Graziani 2016: 111); in *Il libro del comando* (1886), we learn that a character was a landowner, “as most people in these places are even now,” and that he lived in a particular house: “you can see that roof coming out from the chestnut trees” (Magherini-Graziani 2016:

65). There are other types of interventions on the diachronic level: in *San Cerbone* (1910), the character of the guardian of the house, who is actually telling the story, keeps stopping the narration to do something else or to calm down the interlocutor: “Be patient for a while! At least wait for me to close this door” (Magherini-Graziani 2016: 141). The use of chronological passages from the past to the present and the use of deictics are stylistic tools to enhance the importance of the folkloric paradigm of reality.

This sophisticated type of narration is an important literary mechanism of the atmosphere and of the context described. It is a thematic and formal aspect at the same time, useful to keep the story more verisimilar and realistic and, consequently, to increase the effect of the fantastic.

As in many fantastic tales, even in some of these stories, it is still impossible to determine the effective reality of the supernatural event.<sup>8</sup> For example, in *La Strega* (1886), many strange events are narrated and attributed to Cecchina, an old woman rumored to be a witch. At the end of the story, we find Cecchina, now poor and despised, avoided by everyone. If she were a witch, says one of the characters, she would be able to escape the poverty; but she does not do anything a witch could do, and despite this, people avoid her, as if she were really a supernatural being. Keeping calling her a witch, they turned her into a real one, at least from the social point of view.<sup>9</sup> By contrast, in *Leonzio* (1910), the apparition of a dead man during a feast is depicted as real and terrible, maybe because the narrator, a grandfather, wants to scare his public of grandchildren.

However, this kind of folkloric approach to the fantastic tale was not developed only by Magherini-Graziani. There are examples of a similar kind of mechanism in Italian literature, like the fantastic tales about the Sicilian local folklore by G. Verga and L. Capuana,<sup>10</sup> or the “black” tales

<sup>8</sup> It is known that Todorov classified as pure fantastic tales only these texts that were able to preserve this ambiguity till the end.

<sup>9</sup> “Witch here, witch there... and now they actually believe her a witch, and nobody wants to see her around his home” (Magherini-Graziani 2016: 106).

<sup>10</sup> *Le storie del castello di Trezza* (1875) by Verga, and *Un vampiro* (1907) by Capuana.

by S. Di Giacomo.<sup>11</sup> Late examples can be found in some of the stories by D. Buzzati and T. Landolfi, and in the horror literature published by the publishers ERP and Ponzoni in the 1960s and 1970s (Lippi 2013), reaching present times with several authors, such as Baldini and D. Arona.

Surely, abroad too, there were fantastic tales linked to the local folklore. But it is important to point out that Magherini-Graziani's stories are not simply a reintroduction of the European model; neither do they use the folklore only as a theme; they represent a deeper attempt to translate the pattern into the popular culture, using a popular point of view and making it predominant. These texts would not be so interesting without the strong connection between the normal paradigm of reality and the folkloric one, and because of this, they are very different from a story like, for example, *Dracula*, where the myth of the vampire comes from the popular culture but is analyzed from a bourgeois point of view.

In Italy today, the works of Eraldo Baldini are perhaps the most tightly connected to the folkloric approach and to the tales of Magherini-Graziani, probably because Emilia-Romagna, Baldini's region of origin, has an important folkloric background, similar to the one present in Tuscany with regard to legends and the supernatural.<sup>12</sup>

In the short tales and novels written by Baldini, the supernatural may not be present. There are some examples of stories that could still be classified as horror,<sup>13</sup> with the folklore acting as a frame or as a cause for the cruel events (Gerace 2012: 83–85). For example, in *Il grande secco* (2000), the people of a village kill the priest because of an ancient tradition, believing that this will stop the drought; in *Re di Carnevale* (2000), the inhabitants of Carsano hunt and capture a journalist who wants to document their strange Carnival feast; in *Nebbia grigia e galline nere* (2003), innocent persons are kidnapped and sacrificed to accomplish an old and awful tradition regarding chickens. In these and similar stories,

---

<sup>11</sup> *La fine di Barth* (1889).

<sup>12</sup> Baldini is a scholar in this field and published several studies about the uses and customs of the rural communities, such as, recently, *Misteri e curiosità della Bassa Romagna* (2017) and *Fantasmì e luoghi stregati di Romagna* (2017).

<sup>13</sup> By horror we mean fiction with a focus on effects of surprise, disgust, and apprehension, in which the supernatural element can be present but is not strictly necessary.

nothing of the supernatural happens, and even if we find the presence of a folkloric paradigm of reality (what the brutal peasants believe true), it has no actual influence on the normal paradigm, and the usual rules of the possible are not broken.<sup>14</sup>

However, when the supernatural is present, its function in the dynamic of the story is similar to the one previously highlighted in Magherini-Graziani. The tradition functions as the substrate, and the deviation from the paradigm of reality occurs on two levels: the physical one and the folkloric one, with the latter overcoming the former (Gerace 2012: 85–86). For example, in *Urla nel grano* (2000), some farmers pay to an idol a tribute of animal's blood, screaming during the harvest to keep the Spirit of Wheat away. A guest of the farmers, not believing the legend true, goes in the fields and meets a terrible fate because of the spirit.

In *La befana vien di notte* (2004), a group of people do not respect the tradition of giving some goods to begging musicians, the “Pasquaroli,” who wander from house to house. To scorn them beckons danger, and indeed, the protagonists are surrounded and then attacked by mysterious shadows.

There are some major differences between Magherini-Graziani and Baldini. In Baldini, there is a different approach to the supernatural tale; the focus on the ambiguity about the fracture in the reality is not so important and often is even canceled, giving space to a clearer and more unequivocal manifestation of the supernatural in narration. Usually this confirmation coincides with the fate of the protagonists, who are doomed because they did not believe the *reality* of the traditional legends. Their point of view is less rooted in the folkloric paradigm of reality and can be compared to one of an external witness.

Because of this, the folkloric substrate works in a different way. In both Magherini-Graziani and Baldini, it manifests an overwhelming nature, invading the normal reality. However, in Baldini, there is a new effect, constituted by the idea of oldness of the traditions and legends; this distance in the time with respect to what is believed true gives a new

<sup>14</sup> One can argue that at least in *Il grande secco*, there is something of the supernatural, because after the killing of the priest, the rain actually comes again to irrigate the fields of the town – but the implications are not so clear and the finale can be just an ironic conclusion, rather than a fantastic one.

connotation to the irruption of the supernatural, with the ancient years and beliefs coming back as revenants. In Magherini-Graziani, there is a different approach to the folklore, represented in a way which is closer to the culture of the province and more commonly believed in general; in Baldini, rarely do all the characters believe in the reality of different legends, and this skepticism enhances the power of the narration, making it more powerful for contemporary readers.

In *Nella nebbia* (2000), the protagonist, a school teacher, attempts to explain to the students that the Borda, a legendary spirit that wanders in the swamps strangling the children with a rope, is not real and that it is only a folkloric figure (Baldini 2012: 171). Despite this, at the end of the story, a child is actually found dead in the marshes, with a cord around the neck.

In *Foto ricordo* (2003), the ghost of a cannibal old woman – Nonna Clara, a character who became part of the collective imaginary in the town – comes back to haunt and kill a victim that escaped her several years before. The people investigating on the case say that they would prefer not to believe in ghosts, but the evidence forces them to believe the spirits a true part of reality (Baldini 2012: 54).

Another important difference is that in Baldini, there is no relevant moral judgment about the supernatural. The legendary beings may be evil, but their victims are usually innocent children or blameless people. Their only fault may be curiosity or skepticism about the old traditions, which stands in a sharp contrast to Magherini-Graziani's tales, where the supernatural is always related to the Devil – a force necessarily immoral.<sup>15</sup>

Finally, in Baldini, the past tradition may convert into something ominous in itself, without any more particular – “folkloristic,” one may say – characteristics seen in the tales.

In *Il Gorgo Nero* (2000), a painter moves along a valley, trying to find the source of a mysterious sound that haunts the landscape, foreboding disgrace; the origin of the noise is defined every time in a different

---

<sup>15</sup> In Magherini-Graziani, there is at least one case, in *Il libro del comando*, where the potential victims of the supernatural are innocent. Despite this, there is a clear moral connotation in the fantastic tales of this author.

way – a pit, a well, a rift – and cannot be found or located. It is in some other place, “elsewhere” (Baldini 2012: 141), but it actually announces the arrival of cholera in the valley.

In *La croce del drago* (2003), the daughter of a farmer attempts to convince him not to remove an old cross from the place where it has stayed for centuries without a specific reason. The people of a near town always did their best to leave the cross in its place. Despite this, the farmer removes the object, and something – maybe the inhabitants of the village, or maybe a more powerful agent – appears on the scene in the finale.

In both the cases, the tradition and the past are synthesized as a pure structural function, and they act simply as something that *is*, and that should be left alone, without comments or elaborations about the form (be it a ghost, a monster, or a ritual). This is not the author’s polemic statement against progress, but only a representation of the folklore as a warning against itself, a warning about its own actualization.<sup>16</sup>

In Magherini-Graziani and Baldini, the link between normal and folkloric paradigm of reality is deep, and we see the latter becoming stronger than the former. The fantastic makes the folklore overcome the usual interpretation of the world. In both the authors, we see the importance of legends and myths, used not only as pretexts but as mechanisms for the narration.

The “rural fantastic” or, to borrow a phrase from the title of Baldini’s anthology, the “rural Gothic,” could be apt terms to describe – leaving aside the more direct references to the Gothic novel – this particular trend of fantastic literature.

---

<sup>16</sup> However, it should be noted that a reflection about the progress and the loss of archaic lifestyles is important in Baldini’s works (Gerace 2012: 87–89).

## Bibliography

- Arrigoni D. (2016): "Storie di un 'folaio' toscano." In: G. Magherini-Graziani: *All'ombra dell'antico nemico*. Ed. D. Arrigoni. Milano, Hypnos, pp. 7–29.
- Baldini E. (2003): *Bambini, ragni e altri predatori*. Milano, Einaudi.
- Baldini E. (2012): *Gotico rurale*. Milano, Einaudi.
- Ceserani R. (1996): *Il fantastico*. Bologna, Il Mulino.
- Gerace A. F. (2012): "Storie gotiche contemporanee: Eraldo Baldini." In: *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*. Eds. L. Giuliani, G. Lo Castro. Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 81–94.
- Lippi G. (2013): "Per una storia della 'provincia gotica'. Orrore e fantastico nell'esperienza editoriale italiana." Available at: <http://www.storiaestorici.it/2013/06/14/per-una-storia-della-provincia-gotica-/248-26-6> [accessed: 10/11/2017].
- Lugnani L. (1983): "Per una delimitazione del 'genere'." In: *La narrazione fantastica*. Eds. R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano. Pisa, Nistri-Lischi, pp. 37–74.
- Magherini-Graziani G. (2016): *All'ombra dell'antico nemico*. Ed. D. Arrigoni. Milano, Hypnos.
- Melani C. (2009a): "Nel regno di Dracula e Alice." In: *Il fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*. Ed. C. Melani. Milano, Rizzoli, pp. 5–37.
- Melani C. (2009b): "Il risarcimento della bohème italiana." In: *Il fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*. Ed. C. Melani. Milano, Rizzoli, pp. 39–54.
- Punter D. (1997): *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Edwardian Age*. Trans. O. Fatica, G. Granato. *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- Todorov T. (2000): *Introduction à la littérature fantastique*. Trans. E. Klersy Imberciadori. Milano, Garzanti libri.

VÂNIA REGO

Escola Superior de Línguas e Tradução  
Instituto Politécnico de Macau

## Des univers et des créatures étranges : le surnaturel chez José Luís Peixoto

ABSTRACT: Portuguese contemporary novelist José Luís Peixoto, mostly known for his reflexive and intimate writing, goes beyond the field of self-writing by adding features of a supernatural universe drawn from Portuguese traditional tales and folklore.

In his novels, the supernatural shows as a result of a mixed literary heritage – fantasy and *realismo mágico*, in particular – and the writing of the self proves to be a fertile ground for the construction of strange universes with an undeniable link to the *fantastique* genre and the presence of ethereal realms.

Through the supernatural, Peixoto allows himself to express a crisis of values, since the metaphysical search for man and God might be understood as an allegory for the anxieties in contemporary societies. The use of elements of fantasy, in the works of an author coming from the Alentejo, a Portuguese rural region, might also represent the apprehension for the loss of his childhood world, including its inhabitants, oral traditions and legends.

KEY WORDS: supernatural, fantasy, *realismo mágico*, José Luís Peixoto

Romancier contemporain portugais, connu pour une écriture à caractère réflexif et intimiste, José Luís Peixoto va plus loin dans les domaines de l'écriture de soi en y ajoutant des traits de l'univers fantastique qu'il puise dans l'univers de l'oralité et du conte traditionnel portugais.

Dès la sortie du roman *Sans un regard* (2000) nous avons été frappée par l'insertion d'éléments fantastiques dans la trame narrative. Rappelons que *Sans un regard* conte l'histoire d'un groupe de villageois que

l'on imagine se passer dans l'Alentejo, région natale de l'auteur. Ce roman parle de la répétition des comportements de génération en génération, de la filiation, de la durée temporelle dans un présent cyclique qui ne finira pas tant que le monde vivra et, donc montre que toute action, toute histoire est la répétition d'une histoire ou d'une action qui a déjà eu lieu.

Mais le monde de *Sans un regard* est peuplé d'évènements inexplicables. Le lecteur ne saura pas, par exemple, jusqu'à la fin de l'histoire, de quelle nature est la voix que José entend ou s'il s'agit du berger qui s'exprime sur l'humanité et les épreuves de l'existence. Cette « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Steinmetz 2008 : 11) sera un des moyens utilisés par Peixoto pour captiver son lecteur et brouiller les pistes concernant l'appartenance catégorielle du texte. La richesse du fantastique souvent liée aux contes et légendes populaires (Malrieu 1992 : 19) nous permettra, peut-être, de mieux comprendre les choix de l'écrivain lorsqu'il décide de se raconter et de définir son statut d'écrivain dans la fiction.

La raison pour laquelle nous nous interrogeons sur la possibilité de considérer cette histoire comme un récit fantastique vient de la définition de la notion même de fantastique, telle qu'elle a été élaborée par quelques critiques, notamment par Todorov qui, après avoir essayé de préciser les contours de cette catégorie littéraire, définit le fantastique comme un phénomène inexplicé qui arrive « [d]ans un monde qui est bien le nôtre [...] » et où « se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier » (Todorov 1970 : 29).

Or si nous pensons à l'histoire élaborée par Peixoto, qui raconte la vie de ce village imaginaire, perdu dans le temps et dans l'espace, nous pouvons identifier à la fois des aspects conformes à la réalité du monde du travail agricole comme la pauvreté des villageois, les habitudes sociales qui sont celles du monde rural et de la société tels que nous les connaissons, et des moments de subversion de cet univers ou des points de fuite qui n'appartiennent pas à notre « monde familier » et que nous pouvons ici nommer « surnaturels ». Parmi les matériaux utilisés par le romancier, nous retrouvons la présence de figures traditionnelles des récits dit fantastiques, géant, diable ou voix mystérieuses utilisés pour élaborer ce monde merveilleux et hors du commun, un univers où « les grandes

lignes vont être remodelées au gré de l'écrivain qui en use » pour qu'il puisse se forger « un fantastique à sa mesure » (Steinmetz, 2008 : 25).

Par ailleurs, si nous essayons de faire l'inventaire d'événements qui n'entrent pas dans le monde que nous reconnaissons comme « réel », nous pouvons évoquer la présence du diable dans la taverne de « judas » au milieu des hommes du village, la présence du géant dans cette même taverne, le mariage de José, réalisé par le diable, la voix qui défie José et le tente, ou encore l'existence d'un vieux presque bicentenaire, aussi que d'une femme de plus de soixante-dix ans qui accouche d'une fille de 11 kg, mais aussi d'un écrivain qui écrit sans relâche dans une chambre sans fenêtres. Cela va de même pour l'invraisemblance de toute survie possible après les mutilations subies par les personnages d'*Une maison dans les ténèbres* (2002), fait observé par les personnages, mais jamais expliqué par le narrateur. Le fantastique est une catégorie littéraire qui est née dans une époque de crise de valeurs, une époque où les certitudes métaphysiques sur l'homme et sur Dieu étaient remises en question et sa réapparition dans la littérature du XX<sup>e</sup> et avec Peixoto au début du XXI<sup>e</sup> siècle montrent à nouveau son utilité dans les moments de crise sociale ou intellectuelle. Ces éléments étranges servent à confronter et l'écrivain et le lecteur à ses peurs et c'est en affrontant les inquiétudes qui le traversent que l'auteur pourra mettre en scène sa difficile construction de soi, car :

Le monstre gît dans l'homme lui-même et dans chaque lecteur en particulier. Il suffit de penser qu'un jour il peut se réveiller. C'est ce qui explique que la littérature fantastique ne puisse être en aucune façon orale. Elle est le fruit d'écrivains héritiers de grandes traditions littéraires et tentés par une perversion des systèmes dont ils ont hérité. Le principal est d'inquiéter le lecteur, de lui faire se poser des questions et douter des réponses.

Tritter 2008 : 12

Le monde de *Sans un regard* est un monde en lente mutation, dans ce petit village nous retrouvons tous les problèmes propres à la société moderne, qu'elle soit portugaise ou non, c'est-à-dire, les problèmes liés à la solitude, à l'isolement des populations rurales. Pour Peixoto, qui a grandi dans le milieu rural de l'Alentejo, écrire sur ces villageois, c'est

freiner à sa manière la disparition du village de son enfance, de ce lieu mythique peuplé de personnes comme le vieux Gabriel, qui enferment en eux-mêmes la connaissance du monde ou d'un monde en ruines et à ce niveau-là, le fantastique peut jouer un rôle très intéressant notamment en mettant en scène la confrontation entre l'homme et ses angoisses, cette fin d'un monde qui ne peut être racontée et vécue sans peur.

À noter aussi une certaine prédilection par les espaces où la misère se fait sentir, ainsi, la campagne avec la dureté de ses conditions de vie et l'exploitation des travailleurs agricoles et des bergers est-elle favorable à l'apparition d'éléments fantastiques qui viennent combler un univers imprégné de violence, qu'elle soit sociale ou familiale. Il semble en effet que la mise en scène d'espaces ruraux, clos sur eux-mêmes, permette à l'auteur de traiter de questions comme la misère ou ailleurs la barbarie humaines sans choquer le lecteur et même en suscitant en lui des occasions de réflexion, notamment en se servant de la polyphonie de voix narratives et des points de vue alternés entre la 3<sup>ème</sup> et la 1<sup>ère</sup> personnes, ce qui induit une vision plus nuancée des problèmes rencontrés mais en même temps provoque une sorte de tremblement du « réel » représenté.

Écrire sur ce village mythique, c'est donc indirectement écrire sur soi, sur toutes les personnes qui ont bercé une enfance, notamment, les deux parrains que l'auteur mentionne dans tous les entretiens portant sur *Sans un regard*. Ce monde qui s'écroule est un monde connu de Peixoto, un monde de traditions, notamment celles liées à l'oralité, un monde de légendes qui souffre du bouleversement social qu'impose l'époque contemporaine avec la désertification des régions de l'intérieur du Portugal, la disparition progressive des personnes qui ont peuplé l'enfance de l'auteur, les voisins, la famille – notamment le père – jusqu'à l'installation de l'écrivain à Lisbonne. Le fantastique vient combler ce besoin de reconstruire une identité dans le manque de ce monde disparu et les éléments étranges fonctionnent comme des miroirs de la réalité, dans une logique spéculaire.

L'effet de fantastique (Todorov 1970 : 30) renvoie à ce doute que nous éprouvons lors de la lecture d'épisodes comme le mariage de José et de sa femme, dans lesquels, par exemple, la chapelle n'évoque pas une chapelle catholique, mais un lieu de culte alternatif, lié au diable et à une civilisation perdue.

Nous savons que la société portugaise reste profondément catholique. Et pourtant, les deux premiers romans de Peixoto *Sans un regard* et *Une maison dans les ténèbres* sont dépourvus de la présence de Dieu. Les villageois sont seuls face à eux-mêmes et à leurs pensées, comme au début du monde ou, comme nous le savons dans le cas de ces deux romans, à la fin des temps. Cette condition areligieuse s'accorde au fantastique qui « suppose un monde sans Dieu, où l'homme est seul, et où les éléments susceptibles de remettre en cause son système de pensée ne viennent pas nécessairement de l'extérieur, mais peuvent également provenir de lui-même » (Malrieu 1992 : 88). Le fantastique se déployant dans un type de récit où l'individu ne découvre pas la divinité et ne se découvre pas dans la religion, mais plutôt sa place individuelle dans le monde, révèle une quête profondément humaniste.

En plus de l'effet de fantastique, la confrontation avec les différents phénomènes aura des conséquences marquantes pour les personnages : dans le cas de la femme de José et de la voix dans le coffre, cette présence sonore sera responsable de l'isolement social du personnage qui restera comme aimantée pendant des heures et des journées entières par cet objet, absorbée dans une activité d'écoute. À cette présence vient s'ajouter celle du géant, responsable de la perte d'identité de la figure féminine, victime passive et muette, qui s'efface dans la douleur d'être mise à l'écart du groupe.

Le cas de José n'est pas moins douloureux. Consumé par le soupçon suscité par la voix du diable, José s'efface progressivement et s'isole aussi bien socialement qu'affectivement des autres et de sa femme et même le mariage, élément souvent régénérateur dans les contes, ne peut ici combler le vide de leur existence conjugale. On ne peut que remarquer que le parcours de José s'achève par le choix du suicide. Le suicide comme acte ultime du personnage relève d'un monde de violence, mais il est aussi symbole d'espoir, car à la fin du Livre I, il signifie un choix du personnage, une affirmation de soi face à l'intrusion du surnaturel que représentent ici les interventions du géant et du diable ; il devient un acte extrême de connaissance et de maîtrise de soi :

Le suicide n'est pas seulement un moyen d'échapper au phénomène [...] : il est aussi affirmation de soi contre le phénomène. [...] Car ce

personnage, médiocre au départ, une fois confronté à l'indicible expérience du phénomène, totalement écrasé par lui, y puise en même temps des ressources d'énergie insoupçonnées et parvient, au dernier instant, à une connaissance de lui-même et du monde qu'il n'aurait jamais pu simplement imaginer.

Todorov 1970 : 72

En se suicidant, José entraînera la fin du géant, car à partir du moment où il n'y a plus de Moi, il n'y a plus d'Autre, et donc le monstre qui est en nous est réduit à l'impuissance.

En dépit d'une orientation fantastique appuyée, il y a dans tout récit de Peixoto beaucoup d'éléments dits poétiques que nous devons considérer comme touchant aux représentations du temps, de la mort, ou aux rapports entre les personnages et les symboles les plus récurrents. On ne peut nier, par ailleurs, que l'auteur manie à sa manière des éléments allégoriques tels que la plaine illimitée de *Sans un regard* ou l'espace de la maison face à la montagne d'*Une maison dans les ténèbres*, allégories de deux civilisations qui s'approchent de leur fin, l'une représentant la tradition et la mémoire d'un monde rural dont le mode de vie est en voie de disparition, et l'autre représentant l'anéantissement et la destruction d'une civilisation par la guerre et la barbarie modernes infligées par des peuples plus puissants sur un plan militaire au nom de raisons idéologiques et/ou religieuses.

Même si les effets allégoriques et poétiques peuvent, d'après Todorov, être rejetés par le lecteur dans le cadre d'un récit fantastique, nous ne pouvons donc pas exclure ces faits allégoriques et poétiques d'une certaine vision du fantastique chez Peixoto qui reposent sur la conjugaison de procédés récupérés d'horizons génériques divers, reçus d'héritages variés et travaillés dans le sens d'une mise en scène d'univers où le Je se construit et se forme.

Todorov exploite la présence du narrateur à la première personne en partant du principe que le narrateur n'est pas l'un des personnages, mais quelqu'un qui a observé un fait surnaturel arrivant à quelqu'un d'autre ou a entendu parler d'un fait qu'il va raconter au lecteur. Cette présence du Je suscite chez le lecteur une interrogation sur la vraisemblance des faits racontés et la proximité de ce Je avec les autres personnages. Au

contraire, pour des critiques comme Malrieu (1992 : 136), le Je apparaît comme un élément majeur dans le fantastique contemporain, car il permet de deviner la présence de l'auteur dans le texte et de capter une identité qui se construit au fil de l'écriture.

L'écriture de soi s'avère être dans le cadre des romans analysés un terrain favorable à la construction d'univers étranges où règne l'onirique et où la pente fantastique est indéniable. Il s'avère que le terrain de l'écriture à la première personne, notamment l'autofiction, est un espace de liberté, car l'alliance entre l'écriture de la mémoire et l'imagination permet la naissance de récits comme ceux de Peixoto, et nous ne sommes pas très éloignés d'une sorte d'autofiction fantastique, comme le suggère Vincent Colonna (2004 : 30–31).

L'usage de la première personne apporte une donnée essentielle aux textes de Peixoto, car elle est responsable de la mise en scène du rapport entre le Je et le personnage qui lui permettra la mise en scène de soi et, en même temps, de l'Autre, point fondamental pour l'expression du doute par rapport à la capacité à se connaître et, par conséquent, à se dire et à donner un aperçu du monde où le Je s'insère.

Cette voix à la première personne n'est pas seulement, selon les théoriciens du fantastique, celle qui éveille chez le lecteur des doutes par rapport aux faits racontés, ou par rapport à l'espace spatio-temporel dans lequel on se situe, c'est aussi celle qui choisit le type de registre du récit, en faisant usage du discours figuré pour faire comprendre au lecteur l'enjeu de l'histoire :

Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l'a vu, la forme la plus pure de la littéralité.

Todorov, 1970 : 87

Cet usage du discours figuré est aussi une des caractéristiques du fantastique, qui s'appuie sur des catégories du langage et des mots utilisés

pour créer l'illusion d'une certaine réalité. Dans *Sans un regard*, si nous considérons que les géants n'existent pas, puisque, dans notre réalité, ils ne sont que des figures surnaturelles représentant la force et la brutalité, nous pouvons penser que le géant désigne simplement un homme d'une force et d'une influence insurmontable pour les autres personnages.

En fait, ce phénomène hors norme de l'apparition d'un géant dans un village de l'Alentejo, n'est rien d'autre sans doute qu'une représentation de celui qui parle à la première personne, sa face cachée... Le phénomène serait la part de soi que le personnage ne veut pas accepter et la rencontre avec lui pourrait déclencher la soudaine prise de conscience de cette force obscure intérieure. Dans ces cas-là, c'est le personnage qui déclenche le phénomène : le géant n'existe que pour représenter l'innomable, c'est-à-dire toutes les peurs et angoisses de José et de sa femme.

Sans le géant et son regard, sans cet autre Je, le couple de José et sa femme n'existerait peut-être pas dans le roman et leur existence n'aurait pu trouver sens, car en dépit de leurs faiblesses, ils semblent se construire dans la douleur, celle-ci constituant probablement l'étape nécessaire à une évolution, à un effort tenté sur soi-même. On remarquera que c'est grâce au géant que José retrouve la force de poursuivre son chemin.

Tout comme le géant, le diable est censé éveiller non seulement le doute mais un effort de réflexion chez le personnage de José et aussi de Salomão, une vision critique de la société traditionnelle et d'eux-mêmes, une conscience également de l'aliénation de l'être humain dans une société qui finit par écraser les plus faibles. Cette conscience advient parce que les personnages savent qu'ils sont proches de la fin de leur monde et le diable « est associé à l'attente de la fin du monde, et la férocité hallucinante du Diable s'explique par la proximité de la catastrophe finale » (Nogueira 1986 : 75, ma traduction).

L'éveil de cette prise de conscience aura des conséquences douloureuses : la lucidité qui traversera les personnages les condamnera à la solitude et à une volonté d'autodestruction donc à une disparition : le suicide pour José et la fin du monde pour Salomão ou les personnages du Livre II :

Il y a chez le personnage fantastique une sorte de volonté d'autodestruction dont le phénomène est l'instrument. [...]. Sans le savoir,

le personnage reste maître de son propre destin. [...], ce ne sont pas des forces occultes qui sont responsables de la perte du personnage, c'est lui-même.

Malrieu, 1992 : 105

Si nous considérons que le surnaturel naît du discours, nous pouvons aussi affirmer que le recours au surnaturel permet ici de dire des choses que d'autres formes de représentation ne pourraient porter ou qui sont presque de l'ordre de l'indicible, comme par exemple, les viols successifs subis pendant des années par le personnage féminin ; ces violences ne semblent explicables que si on les attribue à un personnage invincible qui domine tous les autres par sa force.

Toutes ces transgressions, les viols, les actes maléfiques, ainsi que la subversion de certaines lois religieuses sont justifiées par le surnaturel qui intervient dans la vie sociale du village, et se traduit littérairement par toutes les figures métaphoriques et allégoriques sur lesquelles joue le romancier. Entre elles, la thématique spéculaire, notamment la métaphore du miroir est souvent utilisée, dans le cadre de ce récit, pour désigner l'image qu'un personnage a d'un autre, comme c'est le cas du fils de José qui se projette dans les yeux de sa mère. Par ailleurs, la présence des personnages et le poids de leurs regards sont fréquemment associés à des fenêtres ou à leurs composants, volets et rideaux. Les fenêtres ne signifient pas ici vision claire et connaissance, mais soupçon et menace :

La fenêtre de la chambre. À un peu moins de six pas, la fenêtre de la chambre. Le bois, vieux mais bien ajusté. Les vitres, vieilles mais propres. [...] Il se pencha. Les volets étaient entrouverts, les rideaux aussi. Et sa femme était sous le géant.

SR, 144

Il va de soi que le récit que nous étudions introduit cette thématique du regard – même sous une forme négative – dès le titre, *Sans un regard*, et profite du regard individuel que chaque personnage porte sur les événements survenant autour de lui pour introduire des aspects étranges dans cette société rurale comme l'existence d'êtres étranges ou menaçants. Le regard apparaît ainsi dans ce texte comme langage non seulement capable de traduire les silences et les mots impossibles à dire

mais aussi comme instrument de focalisation de l'attention du narrateur et par extension du lecteur suspendu au regard des protagonistes, marque aussi de leur positionnement dans l'univers du récit :

Il regarda sa femme, qui, maintenant, le regardait en face. Et son regard était de peine sincère, de souffrance. Tel aussi le regard de José. Le deuil. Le noir. Mourir. Ils se regardèrent – et se connurent, alors.  
SR, 145

*Sans un regard* présente aussi une configuration surprenante de l'espace créé, et en particulier l'évocation, tout au long du roman, de lieux lugubres, isolés, sans nom, sans référence géographique précise, qui conduisent le lecteur à imaginer un non-lieu étrange, un espace où tout est possible, notamment les interventions du surnaturel :

Avec un sourire fixe, le démon allait et venait autour de l'autel pour tout préparer, sous nos yeux à tous, car la chapelle n'a pas de sacristie. [...] Du reste, personne ne se signait face au tabernacle, non seulement parce que personne ne savait faire un signe de croix, mais parce que la chapelle n'avait pas de tabernacle. [...] Les murs de la chapelle étaient rêches malgré les couches de chaux qui en lissaient les rugosités. Deux saints se dressaient de part et d'autre, qu'on tenait pour des saints seulement parce qu'ils étaient là, non parce que c'étaient vraiment des saints, car personne ne savait qui ils étaient en réalité. [...] vestiges décrépits de civilisations passées, emprisonnés dans leurs tuniques mitées par des épingles de nourrice.

SR, 54-59

Il est à remarquer aussi que les espaces où circulent les figures de l'action restent inchangés du début à la fin de l'histoire, que ce soit la taverne de Judas, le chemin pour traverser la ville, la maison des riches ou même la maison de José, espaces de vie qui imposent leur présence au fil du texte, inchangés depuis la nuit des temps. Le seul espace qui se transforme dans cette histoire est la menuiserie de maître Rafael, car c'est un lieu de création – le seul d'ailleurs – et qui, paradoxale transgression à cette règle de l'immutabilité de l'espace, finira par disparaître avant même la fin de cette civilisation, preuve de l'inexorabilité des destins humains contés.

*Sans un regard* manifeste également son appartenance au monde du fantastique dans le domaine de la temporalité. En analysant de près les temps de la narration dans ce récit, nous pouvons conclure que la temporalité présentée est très subjective, elle repose sur la perception qu'en ont les personnages, sur leurs expériences intérieures et leur vécu chaotique ; les balises habituelles du temps des horloges et des jours semblent comme abolies : « Je pense : un jour peut être mille ans. Je pense : nul ne sait avec certitude si un an a passé, ou mille ans, ou une heure brève, dans un jour qui finit » (SR, 237).

Le temps est en quelque sorte un temps mythique, car l'auteur veut emprisonner le lecteur dans ce monde où tout s'est arrêté avant même la fin du monde et où la répétition est un signe de la durée, de l'héritage des générations, de la transmission de connaissances, un signe également de sécurité, car lorsque les personnages âgés comme les jumeaux siamois ou le vieux Gabriel meurent, l'on sent que c'est un monde qui s'écroule :

[...] le fantastique joue entièrement sur un équilibre entre le temps mythique et le temps historique, l'espace mythique et l'espace géographique. Il apparaît alors que le lieu du personnage, lorsqu'il est étrange, ne l'est que parce qu'il est ancien [...]. Dans la littérature fantastique, en effet, le temps se trouve toujours lié à la dégénérescence et à la décomposition.

Malrieu, 1992 : 118

Le temps est rendu sensible à travers le discours des personnages narrants une scène déjà connue du lecteur, d'un point de vue qui leur est personnel. Ces jeux de récurrence temporelle (Genette 1972) se traduisent par des paroles ou des pensées rapportées à plusieurs reprises. Il y a une temporalité psychique propre à chaque figure du roman et les analepses permettent d'accentuer cet effet de circularité. Ainsi, lors du mariage de José, Moisés tombe amoureux de la cuisinière et cet épisode est raconté successivement par lui, son frère Elias et le vieux Gabriel. Pour que le lecteur puisse saisir la circularité du texte et le changement des points de vue, Peixoto va faire revenir la même construction phrasique sur un mode quasi litannique :

Moisés pensait au mariage de José et à la cuisinière, qu'il avait connu ce jour-là ; [...]. Elias pensait au mariage de José et à son frère tombé amoureux fou de la cuisinière ce jour-là. [...]. Le vieux Gabriel pensait au mariage de José et à Moisés qui avait tiré son frère par le petit doigt, au risque de le lui arracher, pour se rapprocher de la cuisinière devant l'autel.

SR, 50-58

Être retenu dans un temps psychologique, dans un présent continu et éternel, voilà la cause de l'aliénation de ces personnages. Ne pas pouvoir avancer vers le futur à cause de ce présent qui ne finit jamais et qui suspend la chronologie linéaire est un des drames des villageois qui sont enfermés dans une espèce de non-temps où les jours, les mois et les années cessent d'exister et où c'est l'éternité qui leur semble ouverte.

Le temps, l'impression d'éternité, donnés par la loi de circularité temporelle sont la preuve de la fragilité humaine : « le père de José était un mort fixé dans l'éternité ; et dans l'éternité, qui n'a ni commencement ni fin, une seconde est éternelle et le temps qui passe est une succession d'éternités » (SR, 96). Le vieillissement du corps et la mort de tout espoir sont des marques de ce temps pesant qui rapproche les divers protagonistes de leur fin et plus encore qui les rapprochent de la fin du monde plus ou moins annoncée : « Et le monde finit. Inexplicablement, ou dans explication qui se pût dire et entendre » (SR, 287).

L'ordre chronologique est donné par la mémoire des personnages puisque c'est à travers leurs récits et leurs souvenirs que l'on reconstitue ce qui s'est passé avant le début de l'histoire et de la lutte qui oppose José et le géant. Paradoxalement, ce temps de la mémoire va se révéler aussi un temps futur, puisque l'histoire va se répéter pour quelques-uns des personnages de la génération suivante et cette circularité temporelle, cette répétition est elle aussi caractéristique du genre fantastique : « L'arrêt ou la répétition du temps : à des minutes ou à des siècles d'intervalle, les mêmes faits se reproduisent dans le même ordre ; une chronique ancienne relate avec exactitude un événement en train de se produire » (Caillois 2001 : 304). Le croisement temporel entre passé-présent-futur est bien visible dans les romans de Peixoto dans le mélange de voix du passé avec celles du présent.

Cette temporalité en boucle du roman de Peixoto, marquée par la reprise des mêmes faits, accentuée par le discours des personnages qui racontent sans cesse les mêmes épisodes, crée un présent intemporel qui emprisonne les personnages jusqu'au moment fatal : « Le monde finit, et le temps même s'arrêta de couler. Les minutes ne passèrent plus, car elles avaient cessé d'exister, comme les moments ou les regards » (SR, 288).

En égard à ces aspects du roman, nous pouvons donc affirmer que le fantastique joue un rôle très important dans ce premier ouvrage de Peixoto (ainsi que dans ses chroniques ou dans son livre de contes *Antídoto*), car il est utilisé pour exprimer un changement de civilisation : une société en pleine mutation, un Portugal qui se développe, pressé de rejoindre le monde industrialisé, mais en même temps un Portugal qui vieillit et ne sait pas comment conjuguer tradition et modernité et encore moins quelle place réserver à ses générations anciennes, nées dans une autre époque, avec d'autres croyances et un imaginaire populaire riche de traditions et légendes.

La métamorphose dont nous parle le texte, cette fin annoncée d'une civilisation est aussi un changement dû à l'accélération du monde passé trop rapidement de la transmission orale à l'information écrite, puis de celle-ci à celle du web très rapide et qui pourrait entraîner la mort d'une tradition millénaire, celle des cultures rurales avec leurs valeurs spécifiques. Un tel problème, qui n'est pas seulement un problème portugais, restera probablement dans les années qui viennent un des plus grands défis des sociétés modernes : comment valoriser les générations anciennes et apprendre à les intégrer dans les sociétés contemporaines ? Dans le combat mené en *Sans un regard*, le monde rural, traditionnel et mythique est présenté comme perdant.

## Bibliographie

- Caillois R. (2001) : « Fantastique ». In : *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Ed. F. Nourissier, P.-M. Biasi. Paris, Albin Michel.
- Colonna V. (2004) : *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Mayenne, Tristram.
- Genette G. (1972) : *Figures III*. Paris, Seuil.
- Malrieu J. (1992) : *Le Fantastique*. Paris, Hachette.
- Nogueira C. (1986) : *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo, Ática.
- Peixoto J. L. (2004) : *Sans un regard*. Paris, Grasset.
- Peixoto J.L. (2006) : *Une maison dans les ténèbres*. Paris, Grasset.
- Steinmetz J.-L. (2008) : *La Littérature fantastique*. Paris, PUF.
- Todorov T. (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Tritter J.-L. (2008) : *Le Conte philosophique*. Paris, Ellipses.

JESSICA TINDIRA  
Indiana University

“*Cette nature fragile:*”  
Conflict and the Fantastic  
in the Novels of Maryse Condé

ABSTRACT: Unlike in magical realism, in fantastic literature, as Tzvetan Todorov explains, the reader and the character hesitate: rational and magical explanations for the phenomenon remain in conflict. In Maryse Condé’s *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Tituba’s persistent state of conflict with European, Christian characters stems from such possibilities. For example, the first-person narration prevents the reader from arriving at a tenable conclusion about whether Tituba has true supernatural abilities or simply believes herself to have them, eliciting questions from the reader regarding Tituba’s agency. To further destabilize the reader, the novel manipulates the plot and characters of Nathaniel Hawthorne’s well-known novel *The Scarlet Letter* and blends historical fact and fiction. These unsettling stylistic elements complement the hesitation evoked by the fantastic nature of the narrative itself. On a narrative level, if Tituba does perform magic, having been raised to believe she has a natural gift, she cannot attribute her power to the devil as the Puritans conceive him with any certainty, even if constant accusations that Tituba is evil punctuate the novel. The conflicting explanations for Tituba’s power invite the reader to question her innocence of charges of witchcraft and thus, the novel’s foundation. Ultimately, this paper concludes that by attributing the conflict between Tituba and her community to the hesitation inherent in a fantastic narrative, the novel recognizes that the unknown, whether spiritual or cultural, isolates Tituba more thoroughly than her supernatural abilities.

KEY WORDS: fantastic literature, historical fiction, witchcraft

## Introduction

Like many of Maryse Condé’s novels, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, features a narrator who reinvents herself as the novel follows her from one place to another. Tituba travels extensively during the novel: after spending her childhood and young adulthood in Barbados where she learns about magic, she travels to Massachusetts and New York, before returning to the Caribbean where she participates in revolts. Also in keeping with Condé’s oeuvre, others’ rush to judgment complicates Tituba’s already difficult life, especially during Tituba’s time in Salem, Massachusetts. As a servant of indeterminate race in the Parris household, where two of the afflicted girls lived, Tituba fell under suspicion in the early days of the hysteria that gripped Salem and confessed to having participated, albeit reluctantly, in some of the witchcraft that harmed the girls. In the centuries since Tituba’s confession, history’s understanding of her has changed drastically: during the nineteenth century, most assumed that she had introduced Betsey Parris, her cousin Abigail Williams and their friends to folk magic that opened a metaphorical door to the darker forces that came to work in Salem; conversely, twentieth and twenty-first century historians sympathize with Tituba, a racial Other in a town looking for a scapegoat, whom they maintain fell victim to prosecution by Puritan fanatics.

By fictionalizing a well-known historical figure, Condé already destabilizes her reader. Indeed, Condé’s Tituba falls somewhere between these two extremes: she exercises supernatural power for morally ambiguous purposes, and because her abilities make it impossible for her to conform with a Christian worldview, she is ostracized by the Puritans. Furthermore, the novel’s structure evokes uncertainty. Although Condé does not label *Moi, Tituba sorcière* a *roman fantastique*, as she would do with 2000’s *Célanire, cou-coupé*, *Moi, Tituba, sorcière*’s resistance to classification as a work of historical fiction or magical realism lands it squarely in the realm of the fantastic, a genre notorious for keeping secrets from the reader. Because the supernatural poses a real, constant threat to Salem within the world of the novel, Tituba’s magic contrasts with the supernatural in the works of magical realism wherein magic represents the customs and folklore of a colonized people and

supplants the mundane worldview of the colonizer. Rather, in Condé's novel, the supernatural constantly reminds the Puritans that they have limited control over their world. The unanswered question of who or what controls the world, be it a divine force or nature itself, destabilizes the reader by making it impossible to identify the moral framework in which the novel is set. As someone potentially existing beyond the boundaries either of the reader's world or of the prevalent worldview in the novel, the protagonist may also exist beyond the reader's understanding of right and wrong: different morals may govern a world where magic exists than those with which the reader is familiar. Thus, during the reader's hesitation, the narrative protects Tituba from the reader's moral judgment. This paper focuses on the part of the novel set in Massachusetts, especially Condé's fantastical blend of historical fiction and fact regarding Tituba's role during the 1692 Salem Witch Trials to argue that the novel's plot, as told by an unreliable narrator, and the novel's structure, firmly rooted in the fantastic, keep the reader so unsettled that she cannot effectively judge whether Tituba is a *good* or *bad* character.

### The Fantastic, The Historic, and The Classic: Destabilizing the Novel's Structure

Conflating a character, especially a first-person narrator, and the novel's author often leads readers to pass moral judgments against characters and against the real women readers imagine they represent. Maryse Condé nevertheless populates her novels with flawed protagonists whose crimes include simple premarital sexual relationships, incest, and murder with hints of witchcraft, earning her literary reputation as an author who resists categorization of her work as *historical fiction* or *feminist literature*. Clear categorization of Condé's work, especially as historical fiction, has been proven difficult because the "circular" (Ortega 2014: 124) nature of historical fiction, identified as such because the contemporary reader knows the end of the character's story at the beginning of the book, also describes Condé's narratives in more contemporary settings wherein several characters recount the same events. Also, since

many of her narrators lead lives that contradict accepted social norms of behavior, especially for women in the novels' conservative settings, Condé's purely fictional work invites questions similar to those evoked by works of autofiction such as whether readers are ever authorized to judge literary characters and how readers should gather the information they need to reach such conclusions. The novel's fantastic structure invites hesitation regarding the source of Tituba's power which, if known, would illuminate her morality. Furthermore, since Tituba was a real, central figure in the historical Salem Witch Trials, the reader approaches the novel with expectations about its plot which are not all fulfilled, and similarly, integrating Hester Prynne only to rewrite her story unsettles any preconceived notions with which the reader approaches the text. Because the novel's structure resists any conclusions, passing judgment for or against Tituba becomes impossible.

Of the techniques used to unsettle the reader, the hesitation of the fantastic pervades the novel the most markedly. As Tzvetan Todorov explains:

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.

Todorov 1975: 25

In other words, a fantastic narrative unsettles a reader by forcing her to ask whether she can use her reality as a touchstone when trying to understand the narrative. Shortly after positing this definition of the fantastic, Todorov enumerates three criteria for recognizing the fantastic: this hesitation must occur for the reader; it may occur for one or more characters; and the potentially supernatural event must really be happening and not remain a metaphor or allegory (Todorov 1975: 31). For as long the reader or the character are torn between a logical and a supernatural explanation, the work exists between two genres: realism and fantasy. Because *Moi, Tituba, sorcière* is a work of historical fiction as well as a work of fantasy, there is no question of the magic being allegorical: in the minds of all the characters, witches exist. Even the

characters championing the “logical” reasons for supernatural phenomena are arguing for the Devil’s active presence in their community. In the world of the novel, as in historical Salem, the explanation for the phenomenon supplied by the hegemonic discourse, Puritan Christianity, must be read as logical because, like the scientific reasoning that would explain away a fantastic occurrence in most novels set in the twenty-first century, the religious understanding of witchcraft would be that accepted by the majority. Indeed, so many people believed in witchcraft in the seventeenth century that English law outlined steps for prosecuting and sentencing witches. This paper calls the generally held explanation *witchcraft*, because Tituba and others who allegedly affect nature are legally accused of colluding with or serving the Devil. Conversely, this paper refers to the supernatural explanation, which does not attribute Tituba’s abilities to any malevolent force but simply to a sense of communion with nature and her ancestors, as *magic*. Under this understanding of the phenomena, Tituba’s powers demonstrate a positive link between her and her ancestors and mentors, not a harmful union between her and the devil. Reading the novel as a “true” account of the Salem Witch Trials from the Puritans’ point of view would cast Tituba as the novel’s villain; reading it as a story of magic in conflict with North American Puritanism would invite reading of Tituba as victim.

The novel’s structure unsettles the reader further by integrating translations of the transcripts of Tituba’s interrogation during the Trials and by introducing Hester Prynne, the protagonist of Nathaniel Hawthorne’s nineteenth-century American classic about a woman who was shunned for having a baby with a man other than her husband, *The Scarlet Letter*, as Tituba’s confidant while in prison. The blend of real historical documents and historical fiction disorients the reader in the same way that the disparate explanations for the supernatural phenomena do because it presents reality and fiction as equally plausible. Putting reality and fiction in obvious dialogue elicits doubt that what the reader knows about the Salem Witch Trials, colonial America, or canonical American literature will help her to decode Tituba. The reader’s hesitation reaches a critical mass when Hester, who survives *The Scarlet Letter* and takes pride in discomfiting her judgmental neighbors every day, commits suicide. Upon learning of her friend’s death,

Tituba mourns: “Je défonçai mon poing rageur et désespéré la poche de ses eaux [...] Je voulus m’y noyer. Pendue? Hester, Hester, pourquoi ne m’as-tu pas attendue ?” (Condé 1986: 174). Tituba’s visceral reaction to Hester’s death, an attempt to interact with the last piece of her friend’s body available to her, the bodily fluids apparently lost when Hester died, and Tituba’s wish to join Hester in death causes the reader to hesitate yet again because the jailer has just reminded Tituba that, according to Puritans, suicides, like witches, are damned to hell. Tituba’s willingness to brave hell to reunite with Hester serves as a reminder that she does not conform to the Puritan worldview, albeit without providing insight about whether she is indifferent to hell as a non-Christian or eager to be damned as a practicing witch. Furthermore, on a narrative level, Hester’s death breaks any confidence that the reader may have had that her knowledge of canonical literature will help her to navigate the plot: if Hester’s plot can diverge so drastically from what is known, if *Moi, Tituba, sorcière* can rewrite the ending of a text as enshrined in canon as *The Scarlet Letter*, then none of the touchstones that the reader might have used to make a decision regarding Tituba’s guilt or innocence can be relied upon.

The novel has already drawn attention to the conflict Hester’s presence creates between real and fictional when Hester and Tituba discussed Tituba’s impending testimony before the judges in Salem. When Tituba hesitates to accuse other women of witchcraft, even though doing so would likely save her life, Hester advises her:

Dénoncer, dénoncer! Si tu le fais, tu risques de devenir pareille à eux dont le cœur n’est qu’ordures! Si certains t’ont fait nommément du mal, venge-toi si cela peut te faire plaisir. Sinon, laisse planer un nuage de doute auquel, crois-moi, ils sauront donner forme...

Condé 1986: 158

Hester proposes that Tituba can manipulate the court to her advantage. According to Hester, by judiciously choosing the women she accuses of witchcraft from among those who have wronged her, Tituba can avoid becoming soiled by the corruption of the Salem Witch Trials by turning her persecutors against each other. Hester also predicts that Tituba’s

confession will spread doubt among the judges and those accusing her. The novel's most unsettling character evokes the power that hesitation can provoke and encourages Tituba to use it to her advantage. Most importantly, though, Hester's persuasion blurs the lines between real and imagined by implying that an imaginary character had just as much as, if not more, influence on historical events than characters based on historical figures and thus evokes the same hesitation in the reader as Tituba does in the other characters. Thus, although the structure of *Moi, Tituba, sorcière...* primarily cultivates uncertainty through the fantastic, the fantastic hesitation is further complicated by the blurring of lines between the real past as portrayed by historical documents and characters based on historical figures and by the centrality of Hester Prynne, a fictional character from nineteenth century American literature. Not only does the reader hesitate between calling Tituba a witch or a practitioner of magic, but she must also hesitate between conflicting natural explanations: that of the actual history of Salem and the history reinvented and reimagined within the world of the novel. All of the possibilities force the reader to suspend her judgment of Tituba because, without a clear time and set of rules by which to judge, she lacks sufficient information.

### The Witch or the Wise Woman: The Unreliable Narrator

To deepen the reader's confusion, Tituba the narrator admits what Tituba the character hides, and these different iterations of the same character unsettle the reader so as to make it impossible to judge Tituba's actions. Early in her story, Tituba has positive experiences with the supernatural. For example, after Tituba's mother's execution, Man Yaya fosters Tituba and gradually initiates her into practices that value respect for all living things until Tituba, seemingly prepared by what she has learned from Man Yaya, receives a visit from her late mother. Man Yaya responds to this visit by teaching Tituba: "Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs [...] Quelques mots suffisent à les ramener, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles" (Condé 1986: 23). Tituba thus learns that she can call on

the dead to support her in times of trouble. Her ability to call upon her mother's spirit, among others, gives her confidence at crucial moments throughout the novel. She acknowledges drawing inspiration, if not power, from real conversations with her dead loved ones, an obviously otherworldly skill, but identifying her power as supernatural does not settle the reader's hesitation *Moi, Tituba, sorcière...* because, despite acknowledging that her power brings comfort to her and can be used to the benefit of those she chooses to help, Tituba does not confidently identify the power as either good or bad with respect to any of the societies in which she spends time. Even though Tituba clearly enacts real supernatural phenomena, she fails to define or even to interrogate the source of her power, and so ignores the problem of its source.

Throughout the rest of the novel, Tituba's duplicity and secrecy continue to veil her motivations. Even the decisions that culminate in her travel to Massachusetts have morally ambiguous reasons. For example, Tituba tricks Susanna Endicott into believing that she has converted to Christianity. Susanna wins in the end by selling Tituba's husband John to Samuel Parris and forcing Tituba to relocate to Boston if she wants to keep her family intact. She subsequently antagonizes Reverend Parris until he hits her, and then hits his wife Elizabeth for defending Tituba. Realizing that Parris will not respect either of them, Tituba explains that she, Elizabeth, and Betsey “inventâmes milles ruses pour nous retrouver en l'absence de ce demon qu'était le révérend Parris” (Condé 1986: 69). In both cases, Tituba hides her true feelings in order to turn a situation to her advantage. She protects her marriage by dissimulating a conversion to Christianity, and then she protects herself physically by distancing herself from Reverend Parris whenever possible. Early on the path that will lead Tituba to the Salem Witch Trials, Tituba has already mastered the art of secrecy. She identifies the people in a position of authority, not surprisingly also those who adhere to the severe Puritan moral principles, and negotiates the information available to them to make herself appear in the best possible light to characters such as Elizabeth and Betsey Parris. From her first encounter with them on the ship to Massachusetts, Tituba has an awareness that her worldview contradicts theirs, and that theirs represents the prevalent discourse of her community.

She does her best to manipulate others to keep her difference a secret from those in power and align herself with potential allies. As a narrator, Tituba comments on her status as an outsider in the Puritan community: “Nous n’appartenions pas au même monde, maîtresse Parris, Betsey et moi, et toute l’affection que j’éprouvais pour elles, ne pouvait changer ce fait-là” (Condé 1986: 101). Although Tituba continues to protect the Parris women, even using her magic to try to heal Betsey, their relationship changes when Tituba recognizes that they are from different worlds. Tituba’s realization works on two levels. Politically, as a woman of color, she occupies a lower social status in Salem than the minister’s wife and daughter. Also, Tituba practices different spiritual beliefs. She has, after all, just used herbal remedies to provoke her miscarriage and used magic to see Barbados reflected in a dish of water, and she will shortly give Betsey a bath to heal her magically. Tituba’s complete otherness, on social and spiritual levels, strikes her clearly at this moment. For Tituba, Samuel Parris is the devil; for Elizabeth and Betsey, his extreme tactics offer protection from the devil and his witches. The narrator’s assessment of the character’s behavior casts doubt on it rather than clarifying and facilitating judgment of it. Far from upsetting Tituba, her realization that she owes nothing to these women who are so wholly unlike herself frees her from a sense of duty to them. Indeed, she interprets the healing bath she gives Betsey as cleansing for the little girl as well as for herself since she had just magically induced the abortion of her and her husband’s baby. With the narrator’s insight into Tituba’s seemingly selfless act, the reader knows not to trust even what Tituba tells Elizabeth and Betsey, women to whom she admits having no enduring connection.

Furthermore, the novel includes Condé’s translation of the transcript of Tituba’s interrogation during the early days of the panic in Salem. The novel introduces the transcript as a real historical document, merging the historical and fictional Tituba so that the transcript becomes proof that Tituba knows how to play the Puritans’ game. Walking a fine line between self-preservation and complicity, she confirms that those women already arrested are witches but refuses to name any others. The chapter concludes with a fictional exchange between Tituba and Parris that evacuates Tituba’s confession of any meaning:

Après mon interrogatoire, Samuel Parris vint me trouver :  
– Bien parlé, Tituba! Tu as compris ce que nous attendions de toi.  
Je me hais comme je le hais.

Condé 1986: 167

This imagined dialogue invites the reader to cast aside any knowledge that she has of the historical Salem Witch Trials: the fictional world overshadows the historical realm and unsettles the historically savvy reader's interpretation of Tituba as only a victim. Indeed, it has been proposed that the “recontextualiz[ing] of her trial and the text of her deposition” (Dukats 1995: 53) by adding Tituba's own dialogue actually serves to replace the historical Tituba's voice with that of the novel speaking for her (Gottin 2006: 105). Thus, ultimately, the reader has to engage with three iterations of Tituba: the historical victim, the compliant character, and the manipulative narrator before determining whether Tituba is meant to be read as a *good* or *bad* character. The plurality of options presented by the narrative provoke hesitation on the part of the reader as she weighs her options and analyzes what she already knows about history with the adaptation presented in the novel. This fictional Tituba feigns compliance with the Puritan justice system while keeping the magic that she has performed and her motivations for doing so secret. Moreover, the uncertainty underscores the sustained conflict between Tituba and the Puritan society where she lives and puts the reader on guard against judging Tituba's actions based on the standards of such a society. With its overabundance of insight presented regarding Tituba's motivations and actions, the novel uses hesitation to protect Tituba from the reader's judgment, even while portraying her as literally on trial for her life.

The question of Tituba's guilt or innocence becomes more complicated when she leaves prison after the hysteria surrounding the Salem Witch Trials lessens, in the custody of Benjamin Cohen d'Azevedo, a widowed Jew of Portuguese descent who purchased Tituba to care for his nine motherless children. An outsider on religious and linguistic grounds, Benjamin has none of the prejudices against Tituba that overshadowed her relationships with other people in Massachusetts and is more willing than most other characters to base his relationship with Tituba on

his own experience and observations, not on her race or reputation. Tituba repays his kindness by using her powers to summon the ghost of his dead wife, and later, Tituba and Benjamin begin an affair, during the course of which Benjamin tries to convince Tituba to convert to Judaism, insisting that God will accept her despite her race. Tituba retorts, “Ton Dieu accepte même les sorcières?” (Condé 1986: 204). Her ability to summon ghosts has already demonstrated to Benjamin that Tituba has magical abilities, but by demonstrating that which she kept secret during the interrogation and giving it the Puritans’ term, *witch*, Tituba takes control of their term and obscures its meaning. For the Puritans, obviously, a witch has a pact with the devil to use her powers for evil, but for Tituba, who has just used her powers to console a grieving widower, the term does not seem to have the same dangerous connotations, especially since Benjamin makes light of Tituba calling herself a witch, insisting that she is his “sorcière bien-aimée” (Condé 1986: 204). By conjuring Benjamin’s late wife, Tituba improves her status in his household, so her actions indicate her self-interest rather than a generosity of spirit. The discrepancy between the positive effects of Tituba’s spell on Benjamin’s state of mind and Tituba’s self-identification as a witch settles the character in a morally ambiguous gray area. Just as she has done during the rest of her time living in Massachusetts, Tituba manipulates the European colonists’ expectations of her as a witch by alternately appearing to accept or reject the title of *witch* and the worldview it implies, appearing to help others while actually focused on her own situation, and keeping her real motivation secret from those around her. Tituba’s ambiguous motivation and the uncertainty cultivated by the narrative structure push Tituba still further from the reader’s grasp and insulate the character from her judgment.

## Conclusion

Uncertainty cultivated at a narrative level and within the plot of *Moi, Tituba, sorcière...* protects Tituba from the reader’s judgment. Since large passages of the novel take place in Massachusetts, a colony governed by the precepts of Puritan Christianity, neither characters nor the reader

question that supernatural phenomena occur. Rather, the novel makes use of the fantastic to evoke hesitation between the explanation that magic simply exists and that Tituba, as the most recent in a line of gifted women, can wield it and the Puritan claim that the devil as the Puritans conceive of him intervenes at Tituba's request and on Tituba's behalf. Having drawn the reader's attention to this question, the novel declines to answer it. Rather, the juxtaposition of the historical Tituba's recorded testimony during the Salem Witch Trials and the fictional Tituba's commentary on her testimony and the appearance and uncanonical suicide of Hester Prynne further destabilizes the reader by indicating that she cannot use what she already knows about the historical Tituba or literary representations of seventeenth-century North America as reference points for discerning the fictional Tituba's character. Indeed, Condé's Tituba behaves in a way which makes her impossible to understand: while claiming to act in her own best interests, she frequently uses her magic to improve other people's lives. Inundated with possible explanations for Tituba's behavior, and unsettled by the hesitation created at a structural level, the reader fails to assign clear motivation to the character.

Unable to identify Tituba's motivation or, indeed, the source of her power, the reader fails to judge Tituba because the fantastic structure of the novel makes the reader unsure of the set of criteria by which she should be judged. A twenty-first century reader can easily disregard the Puritans' explanation for Tituba's powers and see her as a victim, but in fact, the structure of the novel also prohibits a clear-cut reading in that direction. The historical outlook and the canonical literature that has rehabilitated Tituba since the nineteenth century has no authority within the pages of Condé's novel, wherein the character shows herself to be self-serving and manipulative. Ultimately, *Moi, Tituba, sorcière...* presents a protagonist that may be either good or bad, but is not definitely either. By protecting from the reader's judgment through cultivating the hesitation of the fantastic, the novel gives Tituba the right to a private life, even in Puritan-controlled Massachusetts, and thus frees the character, at least temporarily, from the condemnation that haunted her historical counterpart. Ultimately, by refusing to assign a clear motive to the character Tituba or to identify the source of her power, *Moi,*

*Tituba, sorcière... Noire de Salem* represents Tituba not as a witch or as a victim of religious persecution, but as an ordinary person with the right to keep her secrets from those who would continue to judge her.

## Bibliography

- Breslaw E. (2000): *Witches of the Atlantic World: A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York, New York University Press.
- Condé M. (1986): *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Paris, Mercure de France.
- Condé M. (2000): *Célanire, cou coupé*. Paris, Robert Laffont.
- Dukats M. (1995): "The Hybrid Terrain of Literary Imagination: Maryse Condé's Black Witch of Salem, Nathaniel Hawthorne's Hester Prynne, and Aimé Césaire's Heroic Poetic Voice." *College Literature* [online], 22(1), pp. 51–61. Available at: <http://www.jstor.org.proxyiub.uits.iu.edu/stable/25112163>.
- Gottin K. (2006): "La Voix 'à Venir' Du Sujet Féminin Dans Le Nouveau Monde: Conversation Et énonciation Dans *Moi, Tituba Sorcière... Noire De Salem*." *Nouvelles Études Francophones*, 21(1), pp. 95–108. Available at : <http://www.jstor.org/stable/25701948>.
- Hawthorne N. (1850): *The Scarlet Letter*. Project Gutenberg. Available at: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/33/pg33.html>. [accessed: 8/12/2016].
- Ortega G. (2014): "The Art of Hybridity: Maryse Condé's Tituba." *Journal of the Midwest Modern Language Association*, 47(2), pp. 113–136. Available at: <https://doi.org/10.1353/mml.2014.0006>.
- Todorov T. (1975): *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. R. Howard. Ithaca, Cornell University Press.

FÉTIGUÉ COULIBALY

École Normale Supérieure d'Abidjan,  
Côte d'Ivoire

## Le pouvoir surnaturel dans la dramaturgie postcoloniale L'exemple de *La Tignasse* et *La Termitière*

ABSTRACT: The many African religious beliefs can be summed up as animism, which is ancestral religion. This ancestral religion contains great secrets also called supernatural powers which are energies, occult forces, immeasurable powers. In Africa, the holders of these mystical powers are referred to by various names, including Devins, Healers, Wizards, Seers, Marabouts, Witches. They are, in African societies, the object of great covetousness by their capacity of intervention in all spheres of social life, including politics and theater.

KEY WORDS: African religion, traditional beliefs, African cosmogony, initiation trail, occult forces, supernatural dimension

### Introduction

Le concept surnaturel désigne a priori le mystérieux, le surhumain, le miracle, le sacré, le spirituel et le divin. *Le Petit Robert* le définit comme ce qui relève d'un ordre supérieur à celui de la nature, ce qui n'est pas réductible aux lois de la nature, aux explications rationnelles ou encore ce qui vient de Dieu. Le pouvoir surnaturel devient alors une puissance, une force, une énergie dont la cause échappe totalement aux lois de la nature et à la raison humaine. Il s'agit de connaissances, de pratiques hors du commun, de forces occultes ou de phénomènes

inexplicables qu'Olympe Bhêly Quenum nomme « secrets de nos pères » (Quenum 1979 : 201–202) et qui font partie intégrante de la vie sociale africaine. En Afrique, les détenteurs de ce type de pouvoir, désignés sous les appellations de Devins, Guérisseurs, Sorciers, Voyants, Marabouts, Féticheurs, sont connus pour leur capacité à communier avec le monde de l'invisible et d'infléchir la courbe du destin de l'être humain. Le théâtre négro-africain moderne qui plonge ses racines dans les arcanes du patrimoine culturel ancestral, devient la transposition de l'ensemble des manifestations de la vie sociale, « un miroir de la vie » et « une communion avec la nature cosmique » (Traoré 1971 : 55). Il rend parfaitement compte du pouvoir surnaturel. La présente étude se propose de cerner les éléments de ce pouvoir dans *La Tignasse* et *La Termitière*, deux pièces théâtrales du dramaturge ivoirien, Bottey Zadi Zaourou. Il s'agit d'analyser à travers ce corpus le fonctionnement du pouvoir surnaturel en rapport avec les données dramaturgiques.

### L'Afrique, sanctuaire du surnaturel

La religion africaine est l'animisme, entendu comme « une religion de terroir » où « chaque terroir, chaque peuple, chaque clan, voire chaque village, possède son propre animisme, basé sur une tradition spécifique, originale, possédant des analogies avec les cultes voisins, mais bien différents dans leur élaboration » (Bon 1998 : 19). Fondée sur les croyances traditionnelles et occupant, des origines à nos jours, une place tout particulière, l'animisme renferme une diversité de systèmes religieux, variant selon l'ethnie ou la tribu d'appartenance. Il repose fondamentalement sur la croyance en l'existence de deux mondes, le visible et l'invisible, qui fonctionnent dans une certaine harmonie dynamique, faisant de l'Afrique un univers particulier.

Partant, le monde africain croit fermement en l'existence d'une Force Vitale ou d'une énergie dans laquelle baignent tout l'univers, tout le cosmos et tout ce qui existe, notamment les objets, les choses matériels comme immatériels, les êtres visibles comme invisibles et les vivants comme les morts. Il conçoit que tout objet autant que tout être possède une âme gouvernée par une puissance surnaturelle et que tous

les éléments de la nature participent de la manifestation d'une union cosmique, comprenant les êtres humains, aussi bien que les puissances invisibles. Autrement dit, la dimension religieuse africaine se fonde absolument sur une connexion qui existe entre l'homme et la nature, entre le monde physique et le monde surnaturel, entre le monde des vivants et celui des morts. Dans cette perspective, la religion traditionnelle africaine est une religion dans laquelle

Existent une cohérence, une union totale et une intercommunicabilité entre le monde physique et le monde surnaturel. [...] La nature, constituée par les astres, le vent, l'eau, les arbres, les serpents, les oiseaux, les animaux, etc., sert d'intermédiaire entre ces deux mondes. Autrement dit, Dieu, les génies et les revenants se manifestent à l'homme à travers la nature.

Lévy-Bruhl 1931 : 80

L'Africain est originellement religieux, c'est-à-dire l'être humain qui, « depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et même au-delà, baigne, pour ainsi dire, dans le surnaturel » (Lévy-Bruhl 1931 : 8). Amadou Hampaté Bâ, justifiant la dimension religieuse originelle de l'Africain, écrit :

L'homme noir africain est un croyant né. Il n'a pas attendu les Livres révélés pour acquérir la conviction de l'existence d'une Force, Puissance-Source des existences et motrice des actions et mouvements des êtres. Seulement, pour lui, cette Force n'est pas en dehors des créatures. Elle est en chaque être.

Hampaté Bâ 1972 : 119

La religion africaine ancestrale tire ses origines profondes de la tradition, définie comme l'héritage ancestral de connaissances, de savoirs transmis de génération en génération, ou encore comme « l'ensemble des acquisitions que les générations successives ont accumulées depuis l'aube des temps, dans les domaines de l'esprit et de la vie pratique [...] la somme de la sagesse détenue par une société à un moment donné de son existence » (Zahan 1980 : 80) ou tout simplement « la "parole" des ancêtres » (Bon 1998 : 38). Le respect absolu de la tradition ne marque pas seulement le destin de la communauté, mais il influence aussi les conditions de son existence.

Dans ce sens, tout individu qui porte atteinte à la tradition expose la communauté entière au danger car il « rompt le pacte avec les puissances invisibles, et par conséquent met en péril l'existence même du groupe social » (Lévy-Bruhl 1931 : 23). Le respect de la tradition est gage de cohésion de la communauté, de l'harmonie entre le monde des Vivants et celui des Ancêtres à travers certaines pratiques ritualisées. La tradition, parole des ancêtres, est une sorte de cordon ombilical entre le visible et l'invisible qui participent d'une union cosmique, permettant l'intervention de forces surnaturelles dans la réalité. Il y a donc une coexistence, une perméabilité réciproque des échanges entre les deux mondes, voire une perpétuelle osmose entre eux qui consacre l'immanence du divin dans le monde des vivants car :

L'univers animiste est un monde divin. Au sens que toute chose, tout acte est empreint de divin. Derrière ce divin, il y a les esprits, les génies, les êtres surnaturels invisibles – et la divinité suprême, Dieu lui-même –, bien présents, actifs [...]. Les esprits, les forces divines, les êtres surnaturels sont autonomes, ils ont des pouvoirs, sans que l'Être suprême n'intervienne dans leurs actions. En règle générale, les peuples animistes plaçant le dieu suprême au-delà du monde humain n'y reviennent plus. Leur souci se porte plutôt sur les êtres dit « secondaires », c'est-à-dire les esprits ou les génies, ou tout être surnaturel, ainsi que les ancêtres.

Bon 1998 : 29

Cette dimension de la transcendance transparaît dans les compositions dramatiques africaines, d'où la nécessité de les « inscrire dans leur contexte culturel et social pour leur donner leur pleine signification et définir les stratégies d'écritures de leur auteur qui ne peuvent s'appréhender que dans un contexte tout à fait particulier » (Albert 2007 : 226).

En effet, le lecteur non africain d'une pièce théâtrale africaine ou qui n'accepte pas l'existence d'une autre conception du monde, court le risque de ne pouvoir accéder au contenu de cette pièce car, il faut le dire, « [le dramaturge] n'écrit pas ses [pièces] tout seul. Certaines forces occultes interviennent souvent dans son œuvre. Et ceci est normal, puisque nous sommes dans un univers africain » (Umezina 1978 : 130). Jacques Bourgeacq, dans l'introduction à son étude sur Camara

Laye, invite alors le lecteur ou le critique occidental à taire quelquefois sa propre vision du monde au profit de celle des autres, notamment celle des auteurs africains :

Je suis certes persuadé que seul un Ouest-Africain peut tirer de cette œuvre une lecture affectivement « africaine », de par sa propre expérience vécue. Je n'en reste pas moins convaincu que l'imagination du lecteur occidental peut parvenir à concevoir cette expérience, à condition qu'il sache se dépayser, se détacher suffisamment de son cercle culturel et, pour ainsi dire, « s'initier » à une autre façon de sentir. [...] Il faut savoir lâcher l'amarre de la terre natale pour saisir celle du nouveau port.

Bourgeacq 1984 : 8

Toutefois, l'influence du contexte de référence culturelle, loin de toute forme de restriction et d'exclusion, loin de toute fixité identitaire et d'authenticité aprioristique, ne constitue essentiellement que l'un des multiples versants du théâtre négro-africain.

## Le pouvoir surnaturel dans l'univers théâtral zadien

Dans *La Tignasse* et *La Termitière*, le pouvoir surnaturel intervient dans la réalité contingente tant en Mal qu'en Bien. En effet, il est utilisé, d'une part, pour avilir l'homme, le détruire et, d'autre part, pour l'ennobler, le sauver. Il importe d'analyser les moyens de la quête de ce type de pouvoir et ses diverses manifestations.

### La quête initiatique du pouvoir surnaturel

Il existe plusieurs modes d'acquisition du pouvoir surnaturel. En effet, dans *La Tignasse*, cette « science de l'invisible » (Hampaté Bâ 1972 : 26) est acquise par le personnage de guérisseur, Gondo Tia, dans l'ouest montagneux de la Côte d'Ivoire, en plein rêve. Expliquant le mode d'acquisition de son pouvoir, il dit :

[...] j'étais assis au bord de ce même marigot, adossé à un arbre et dormant, lorsque m'est apparu en rêve l'ombre de mon père mort.

Et l'ombre m'a initié à cette médecine de chez nous que je pratique depuis et que je pratiquerai jusqu'à la fin de mes jours.

Zadi Zaourou 1984 : 17-18

Ce marigot, auprès duquel a eu lieu son initiation, revêt désormais, pour Gondo Tia, une valeur emblématique indéniable et il l'exprime ouvertement : « Mon ombre vit dans cette eau qui coule. Je suis ce marigot et ce marigot c'est moi-même » (Zadi Zaourou 1984 : 16). Depuis son initiation, aucune maladie n'a de secret pour lui car il est rompu aux arcanes de la médecine traditionnelle.

Avec sa science, il accomplit l'impensable, l'impossible, donc le miracle, jugulant même avec aisance et efficacité des maladies devant lesquelles la médecine moderne est réduite à s'arrêter. Dans *La Termitière*, aucune information ne précise le mode d'acquisition du pouvoir des deux redoutables esprits, Ouga-la-main-de-fer et Woudigô le dévoreur de cerveaux. Quant au personnage de Néophyte, adversaire des deux esprits, son parcours est développé dans les moindres détails. Comme dans toute initiation, il est tenu de triompher, de l'effroi, de la souffrance, voire de l'épreuve. La toute première étape de son initiation commence avec son envahissement par un essaim d'abeilles qui le rouent de piqûres de toutes parts, l'obligeant à s'écrouler, à se rouler à terre, implorant aide et renseignements. Dans sa débandade, il découvre une mystérieuse vieille femme toute couverte de plaies profondes qu'elle gratte sans arrêt et qui demande au Néophyte de l'aider à les gratter. Commence alors la deuxième étape. Il cède à la requête de la vieille femme.

Mais, lorsque ses doigts touchent une plaie, il est foudroyé par une terrible douleur. Puisqu'il ne doit, sous aucun prétexte, renoncer, il s'exécute, supportant la douleur atroce qui traverse tout son corps. Il est presque incapable de se servir de ses mains, lorsqu'elle l'envoie cueillir une plante. La petite vieille mâche ladite plante et crache le suc sur les mains du Néophyte. Comme par enchantement, la douleur disparaît aussitôt et il retrouve toute sa vigueur. Il la remercie en s'agenouillant. À sa grande surprise, elle lui remet un miroir. Pendant qu'il est tout captivé par ce miroir où il se regarde passionnément, la mystérieuse vieille femme s'est métamorphosée en une jeune fille d'une beauté extraordinaire. Ainsi, débute la troisième étape. À peine a-t-il désorienté son

regard qu'il découvre soudain cette fée qui l'assaille de questions mystérieuses auxquelles il répond avec brio. L'irrésistible envie de la toucher le pousse à esquisser un pas en avant. Mais, elle le menaça d'un cri si fort qu'il fit un bond en arrière et sa vue se brouilla aussitôt. Dès lors, la merveilleuse jeune fille se transforme en une termitière immense mystérieuse et invisible. Nous sommes ici au cœur de la quatrième étape. Il erre ça et là dans la brousse avec sa vue complètement brouillée lorsqu'il rencontre soudain un masque. Commence alors la cinquième et dernière étape initiatique. Le masque l'accable de questions, entre autres, la cause de sa plongée dans la brousse avec tous les périls qui l'habitent. Il réplique être à la recherche de moyens pour offrir au peuple assujetti la liberté, « la graine du salut » ou « l'arbre de la liberté » (Zadi Zaourou 1984 : 102).

Émerveillé par le discours du Néophyte, le masque consent à l'aider avant de disparaître. Il lui offre une canne sacrée dont il ne doit jamais s'en éloigner et instille dans ses yeux la sève d'une feuille. Le Néophyte recouvre miraculeusement la vue et découvre la merveilleuse Termitière qui lui parle :

Longue est ta route  
 Au lever du regard que t'offrent mes bourreaux, Enfant !  
 Regarde et vois.  
 Et que t'émerveille l'équilibre de mon corps taillé sur mesure.  
 Renaîtra pour ma ruine le pas si mesuré du Katréka<sup>1</sup>.  
 Le miroir que tu tiens,  
 C'est moi ! [...]  
 Qu'il te révèle tes laideurs secrètes  
 Et t'enseigne la grande beauté du savoir  
 Et la force de l'idéal indomptable au destin de la déraison.  
 La canne, toute en rainures  
 C'est encore moi  
 Elle symbolise le pouvoir  
 Le pouvoir ne dévore que ceux qui s'en servent pour dévorer l'homme. [...]

<sup>1</sup> Ce mot désigne, selon le dramaturge, une danse très ancienne de Côte d'Ivoire qui, aujourd'hui, a disparu.

Prends donc cette toile rouge et la tunique que voici.

Va !

Va !!

Vaaa !

Zadi Zaourou 2001 : 105–106

Alors, le Néophyte abandonne son page, porte la tunique teinte d'encre végétale et plaquée d'amulettes de cuir, de la toile rouge qu'il a trouvée au pied de ladite Termitière, brandit sa canne sacrée et crie de joie. Ainsi, s'achève son long parcours initiatique. Il est devenu un Initié doté de sagesse, de pouvoir surnaturel. Ainsi, s'incline-t-il devant la mystérieuse Termitière.

#### L'utilisation du pouvoir surnaturel

L'Afrique, rappelons-le, est toute dominée par des croyances religieuses essentiellement fondée sur la perméabilité entre le visible et l'invisible si bien que :

L'Africain se considère comme un élément dans le vaste ensemble qu'est l'univers. Il est fervent croyant de l'interdépendance des forces ; chaque changement dans la structure de ces forces est censé avoir des répercussions sur l'être. Toute l'existence de l'individu est définie par l'enchaînement de cause à effet, c'est-à-dire le caractère inéluctable et logique des correspondances entre l'existence et les forces telluriques et cosmiques. Cependant, l'individu croit que l'intervention positive du féticheur peut rompre cette "inévitabilité" dans la chaîne et favoriser le sort du consultant. Consulter le féticheur devient un simple geste qui coïncide avec les croyances profondes de l'individu – la trajectoire linéaire de la vie, les interventions incessantes des forces extérieures et surnaturelles sur notre propre trajectoire, et surtout la vision manichéenne du monde : la lutte entre le Bien et le Mal.

Echenim 1978 : 17

Conformément à cette croyance religieuse, les détenteurs des connaissances traditionnelles ou ces « gestionnaires du sacré » (Matateyou 1996 : 34) sont présentés comme des bienfaiteurs, des sauveurs, des « intercesseur[s] auprès des forces naturelles et surnaturelles » (Echenim

1978 : 13). Leur action consiste à sauvegarder l'harmonie entre le naturel et le surnaturel, à neutraliser, contrecarrer ou édulcorer l'intervention des forces maléfiques. Ils ont la possibilité de recourir à « des procédés exceptionnels relevant de l'intervention immédiate du surnaturel » (1978 : 13) dans le but d'aider les êtres humains à dépasser leurs incertitudes existentielles, à travers une réconciliation du corps à l'âme et de l'individu au monde.

Ils sont des sages. Mais, un sage qui a affaire à « tout ce qui sort de l'ordinaire, aux interactions permanentes entre le monde des humains et le monde des génies, des esprits, des ancêtres » (1978 : 13) et qui

Est à la fois homme de science et de religion. Il [est] porteur des semences que la vie et les anciens ont fécondées. Les Dieux l'ont choisi pour interprète. Il traduit leurs volontés et prévient leurs désirs. Il est investi de pouvoirs surnaturels. C'est un élu. Ce qu'il dit vient des Dieux. Il voit avec leurs yeux, agit avec leurs bras. C'est un prophète. Pour le commun des Occidentaux, c'est un « charlatan », un « sorcier », un point c'est tout.

Badian 1977 : 67-69

Ces sages sont des agents de l'intercession entre l'humain et le spirituel et, par leur intervention, les incommensurables forces mystiques qui peuplent le monde invisible deviennent porteuses d'une intention soit bienfaisante soit malfaisante. Chez certains de ces faiseurs de miracles, le Mal l'emporte souvent sur le Bien. En effet, dans *La Tignasse*, le marabout ne vit que pour faire le mal, jetant les mauvais sorts aux autres, notamment le jeune médecin, Esmel. Dans *La Termitière*, le monarque, Ouga-la-main-de-fer et Woudigô le dévoreur de cerveaux ne savent que donner la mort. Leur nom en dit long sur leur capacité de destruction. Par contre, nombreux sont ceux qui ne font que le Bien. En effet, dans *La Tignasse*, Gondo Tia ne sait que semer le Bien autour de lui, en guérissant toutes sortes de maladies. Il en est de même pour l'Initié qui, dans *La Termitière*, a acquis la connaissance qui lui a permis de libérer le peuple du règne sanguinaire du monarque et de ses deux compagnons diaboliques, Ouga et Woudigô.

Une chose est d'acquérir le pouvoir surnaturel, une autre est d'en faire bon usage car, comme le dit si bien François Rabelais, « science sans

conscience n'est que ruine de l'homme » (Rabelais 1964 : 137). Le pouvoir surnaturel est d'autant plus dangereux qu'il faut éviter d'en faire un instrument pour le Mal. Avant même d'en faire usage, il faut surtout être un esprit éclairé par Dieu, faire preuve de foi, c'est-à-dire être guidé par une morale, une éthique, une conscience, être un « forgeron du plaisir d'autrui » (Zadi Zaourou 2001 : 104) pour ne pas sombrer dans « la ruine de l'homme ». Il faut, par conséquent agir comme Gondo Tia et l'Initié, ignorer et mépriser le mal au profit du Bien et respecter la vie, même celle qui semble en apparence la plus dérisoire. Le pouvoir de l'Initié s'est manifesté dans une logique de contre-pouvoir, c'est-à-dire les forces du Bien contre celles du Mal. Les forces du Bien ont triomphé, libérant ainsi le peuple de la terreur du monarque.

### Le surnaturel et la structuration de la fable dramatique

La dramaturgie de Bernard Zadi Zaourou, rappelons-le, est en totale rupture avec la dramaturgie occidentale car elle tire ses origines profondes du patrimoine culturel africain et, par conséquent, en porte les marques indélébiles. Le surnaturel y transparait absolument. En effet, *La Termitière* est « un mode de questionnement aussi bien pour l'acteur qui l'interprète que pour le public qui la découvre » et un « théâtre à vocation initiatique » (Zadi Zaourou 2001 : 7) où « la spiritualité animiste est restituée dans toute sa vérité, dans tout son réalisme cru » (Makouta-Mboukou 1983 : 95). Ce qui en fait un « Didiga »<sup>2</sup> défini ainsi :

Il y a deux niveaux de définitions que je peux proposer. Le premier est un niveau purement linguistique. Sur ce plan, le Didiga apparaît comme la forme achevée, le degré supérieur d'un art quel qu'il soit : l'art de rendre la justice, l'art de chanter, l'art de dire des contes, l'art de maîtriser la parole en général. C'est donc l'idéal le plus élevé possible de l'art en tant que création de l'homme. À partir de ce moment là, on peut dire que pour nous autres qui sommes des

<sup>2</sup> Le Didiga est un concept que Zadi Zaourou a pris à la tradition orale qui renvoie à un art particulier pratiqué par les chasseurs Bété dans le Sud-ouest de la Côte d'Ivoire.

créateurs, quand nous disons que nous faisons du Didiga, c'est davantage un pari, c'est comme Baudelaire écrivant le poème Beauté pour exprimer à quel point l'artiste s'use dans son effort perpétuel d'atteindre l'art dans sa perfection. Deuxième définition possible de Didiga : le mot admet une dimension qui a un rapport à la vision du monde, pas seulement des Bétés, mais de tous les Africains, noirs en tout cas.

Koui 1990 : 24

En effet, la principale intrigue de *La Termitière* est toute tissée autour du parcours initiatique du Néophyte en quête du secret de la désintégration d'Ouga pétrifié en termitière. Il en est de même pour *La Tignasse* dont la principale intrigue, relative au pouvoir de guérison de Gondo Tia, relève de la dimension surnaturelle.

## Conclusion

En définitive, il ressort, de notre analyse sur le pouvoir surnaturel, deux facteurs fondamentaux. Le premier est relatif à la prépondérance des croyances traditionnelles en Afrique qui sont essentiellement fondées sur la perméabilité entre le monde visible et invisible. Ce qui favorise la quête, l'acquisition et la manifestation effective de pouvoirs surnaturels qui font partie intégrante de la vie sociale et interviennent à tous les niveaux sociaux. Le second est, quant à lui, relatif à l'envahissement de l'écriture dramatique africaine par le surnaturel au point d'entacher la compréhension du lecteur non africain ou rejetant tout autre culture. Zadi Zaourou est l'un des illustres dramaturges de ce versant de la dramaturgie africaine postcoloniale. Il consacre toute sa dramaturgie à la réhabilitation du patrimoine culturel africain et en révèle avec pertinence et perspicacité la dimension surnaturelle. Sa dramaturgie traduit la vision traditionnelle du monde selon laquelle les êtres, les choses et les phénomènes vivent une double vie dont l'une concrète et perceptible par nos sens, notre raison et l'autre, transcendant la première, la fonde et lui donne une âme. Ainsi, son théâtre est-il idéaliste et mystique.

## Bibliographie

- Albert C. (2007) : « L'enseignement des littératures africaines hors de leur contexte de production ». In : Musanji Ngalasso-Mwatha (dir.) : *Littérature, savoirs et enseignements, actes du colloque international organisé par le CELFA et l'APELA (Bordeaux, septembre 2004)*. Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- Badian S. (1977) : *Noces sacrées*. Paris, Présence africaine.
- Bon D. (1998) : *L'animisme. L'âme du monde et le culte des esprits*. Paris, De Vecchi.
- Bourgeacq J. (1984) : « L'Enfant noir » de Camara Laye : sous le signe de l'éternel retour. Sherbrooke, Québec, Naaman.
- Echenim K. (1978) : « Le féticheur dans le roman africain ». *Présence Francophone*, n° 17, automne.
- Hampaté Bâ A. (1972) : *Aspects de la civilisation africaine : personne, culture, religion*. Paris, Présence Africaine.
- Koui T. (1990) : « Le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire ». Entretien avec Bottey Zadi Zaourou. *Notre Librairie*, n° 102.
- Levy-Bruhl L. (1931) : *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. Paris, Alcan.
- Makouta-Mboukou J.-P. (1983) : *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaine (de l'oralité à l'écriture)*. Abidjan, NEA.
- Matateyou E. (1996) : « Culture et spiritualité africaines aux sources de la créativité littéraire : les cas de *L'homme-dieu* de Bisso, *Le tombeau du soleil* et Pondah ». In : Immaculada Linares (dir.) : *Littératures Francophones*. Universitat de Valencia.
- Quenum B.O. (1979) : *L'initié*. Paris, Présence africaine.
- Rabelais F. (1964) : *Pantagruel*. Chap. VIII : « Comment Pantagruel, estant à Paris, receult lettres de son père Gargantua, et la copie d'icelles ». Paris, Éditions Gallimard.
- Traoré B. (1971) : « Le théâtre africain : réalités et perspectives ». In : *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain (Abidjan, École des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril 1970)*. Paris, Présence Africaine.
- Umezina W.A. (1978) : « La Religion dans la littérature africaine ». In : *Étude sur Mongo Beti, Benjamin Matip et Ferdinand Oyono*. Kinshasa, Presses Universitaires du Zaïre.
- Zadi Zaourou B. (1984) : *La Tignasse*. Abidjan, CEDA.
- Zadi Zaourou B. (2001) : « La Guerre des femmes » suivie de « La Termitière ». Abidjan, NEI.
- Zahan D. (1980) : *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris, Payot.

ANNA SWOBODA  
Université de Silésie, Katowice

## Le personnage face au surnaturel dans *La Folie et la Mort* et *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul

ABSTRACT: When analyzing African fantastic literature, one needs to be aware of the specific context of its emergence. Unlike in Western fantastic literature, the supernatural is rooted in everyday life and often does not evoke any fear nor surprise. This article aims to analyze the heroines' reaction to the supernatural in two novels by a Senegalese writer Ken Bugul: *De l'autre côté du regard* and *La Folie et la Mort*. The hesitation between belief and disbelief of the supernatural, as defined by Todorov, is possible when the protagonist has an ambivalent relationship with the African tradition and is influenced by the Western thought. However, if the protagonist is not at all surprised or afraid of the supernatural, we are dealing with a neighboring genre: the marvelous. In my study, I will refer to the Western, as well as the African theories of fantastic literature.

KEY WORDS: Ken Bugul, Senegal, fantastic literature, marvelous, supernatural

La présence du surnaturel est ancrée avant tout dans la tradition et la vie quotidienne de l'Afrique noire. Pour parler de la littérature fantastique et des éléments surnaturels dans les romans africains, il est nécessaire de prendre en compte la spécificité de cette écriture et le contexte culturel de son émergence, bien différent du cadre occidental.

Le but de notre article consistera à examiner la réaction du personnage face au surnaturel dans *La Folie et la Mort* et *De l'autre côté du regard* de l'auteure sénégalaise Ken Bugul. Même si l'action de ces deux

œuvres se passe en Afrique, l'écrivaine est située entre deux mondes – l'Afrique et l'Occident – à cause de son parcours personnel. Cette dualité sera visible dans la nature de l'hésitation de ses personnages face au surnaturel : soit ils restent indécis devant une interprétation rationnelle et irrationnelle des événements, soit le surnaturel ne provoque chez eux aucune surprise ni aucune peur, il est perçu comme un élément ordinaire du monde. Pour analyser cette réaction complexe des personnages buguliens devant le surnaturel, nous adapterons donc aussi bien les théories occidentales « classiques » de la littérature fantastique que le contexte socioculturel de l'écriture africaine.

### Ken Bugul et le surnaturel

Ken Bugul, dont le vrai nom est Mariétou Mbaye Biléoma, est une écrivaine sénégalaise d'expression française. Son pseudonyme, signifiant en wolof « celle, dont personne ne veut », illustre bien le caractère autobiographique de ses trois premiers romans : l'auteure aborde souvent des sujets comme l'immigration, la crise d'identité, la quête de soi et les problèmes sociaux en Afrique moderne. En premier lieu, Ken Bugul décrit surtout ses propres expériences – l'enfance et l'école coloniale française, l'immigration en Belgique et en France, enfin le retour au village natal – pour se réinventer et renaître. Sa trilogie autobiographique : *Le Baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) et *Riwan ou le chemin de sable* (1999) a déjà été sujette à plusieurs études critiques.

Les deux romans suivants, notamment *La Folie et la Mort* et *De l'autre côte du regard*, ouvrent de nouvelles pistes d'analyse. La première œuvre, publiée en 2000, n'a pas de caractère autobiographique : elle décrit le voyage initiatique de la protagoniste Mom Dioum, qui est à la fois son itinéraire psychologique et l'allégorie de la quête de soi de l'Afrique (Azodo, 2009 : 224). Dans le deuxième roman, publié en 2002, l'auteure reprend des motifs autobiographiques, en les mélangeant cependant avec des éléments surnaturels. En analysant ses deux ouvrages, nous verrons que le monde surnaturel bugulien n'est pas peuplé de loups-garous et de vampires : les phénomènes fantastiques sont inspirés de la tradition orale africaine. *La Folie et la Mort* et *De l'autre côte du regard* nous in-

troduisent dans un univers mystérieux, où des éléments surnaturels ne provoquent toujours pas de sentiment de peur.

### La littérature fantastique africaine : approche critique

Pour parler de la littérature fantastique africaine, il est primordial de définir sa spécificité, ses similarités et différences par rapport à la littérature fantastique occidentale. Comme le reconnaît Farida Boualit, il existe deux thèses sur la conception du fantastique francophone africain. Selon la première, ce fantastique serait « modélisé » par la littérature occidentale ; d'après la seconde, il présenterait une spécificité qui s'inscrit dans le cadre du renouvellement esthétique des formes traditionnelles en réponse à un contexte de « violence » et de « crise » (Boualit 2012 : 3-4). Les sociétés africaines n'ont pas connu de crise profonde des valeurs comme l'Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui aurait pu susciter l'émergence de la littérature fantastique. Pourtant, d'après Roger Bozzetto qui étudie les textes latino-américains et chinois, c'est la colonisation et la violence occidentale qui apparaît aux civilisations non-occidentales comme « incompréhensible, indéchiffrable, engendre des effets tragiques et nourrit des récits qui manifestent un trouble et une horreur fantastique » (cité par Aboosolo, 2015 : 47). Dans ce cas, nous pouvons parler de « rupture » ou « déchirure » des valeurs traditionnelles dans les sociétés africaines pendant la colonisation et après les Indépendances dans les années 60. Cela est visible dans le cas de Mom Dioum, la protagoniste de *La Folie et la Mort*. N'ayant pas trouvé d'emploi après ses études dans la capitale, elle décide de subir un tatouage des lèvres, un rite d'initiation extrêmement douloureux, pour être réintégrée dans son village natal. En ce qui concerne *De l'autre côté du regard*, nous y retrouverons peu de références au colonialisme, contrairement à trois premiers romans autobiographiques de Ken Bugul. Selon Jeanne De Larquier, « cette absence du conflit colonial indique que Bugul est allée à un autre stade de son propre développement psychologique »<sup>1</sup> (2009 : 127). Pourtant, la narratrice-protagoniste, Marie, oscille toujours entre l'explication rationnelle

<sup>1</sup> C'est nous qui traduisons.

et irrationnelle des phénomènes qui se passent autour d'elle. Cela nous ramène vers un autre trait de la littérature fantastique africaine, à savoir la relation entre le réel et le surnaturel.

Selon les théories occidentales, comme chez Jacques Derrida, le monde occidental est structuré par des oppositions binaires (1981 : 41–43). L'opposition entre le réel et le surnaturel est semblable à celle entre la raison et la folie, le logique et l'illogique, l'explicable et l'inexplicable. Tzvetan Todorov explique que « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons sans diables, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier » (1970 : 29). Roger Caillois ajoute que « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (1965 : 61). Cependant, selon Pierre Martial Abossolo, le surnaturel est tellement enraciné dans la culture et tradition africaine qu'il ne peut pas être séparé du réel. Il explique ainsi la coprésence du visible et de l'invisible :

Les morts considérés comme esprits ont le don d'ubiquité et s'impliquent dans les activités des vivants. La réalité laisse voir qu'il n'y a pas, à proprement parler, la possibilité d'opérer une distinction entre la partie visible et sa partie invisible. En Afrique, le groupe social comprend les vivants et les morts, avec des échanges constants de services entre les uns et les autres. [...] Cette coexistence prend des formes aussi variées que les rêves, l'intervention des devins, l'édification des sanctuaires et les rites.

Abossolo 2015 : 25

En Afrique le schéma dualiste occidental entre l'esprit et la matière n'est pas applicable. Comme les êtres invisibles et les esprits font partie de la vie quotidienne, leur apparition dans une œuvre littéraire ne provoque pas de peur. Cela peut être comparée à la notion de la « suspension nécessaire de l'incrédulité » dans le science-fiction selon Moskowitz (1966 : 7). À cela s'ajoute la mentalité sorcière, expliquée ainsi par Abossolo :

Le recours aux marabouts, la conjuration, la sollicitation des services des sorciers, l'attribution des décès à la sorcellerie sont si communs et courants qu'il est difficile d'imaginer qu'ils peuvent créer chez

les personnages comme chez le lecteur une « intrusion » ou une « hésitation » considérables.

2015 : 31

Par conséquent, la définition du fantastique de Todorov comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970 : 22) doit être ajustée à la réalité africaine. Cependant, comme nous le verrons dans le cas de la protagoniste du roman *De l'autre côté du regard*, elle hésite toujours entre l'explication rationnelle et irrationnelle, en adoptant l'attitude que Farida Boualit appelle « je sais bien mais quand même » (2012 : 8). Or, quand la protagoniste de *La Folie et la Mort* accepte les apparences surnaturelles sans les questionner et sans hésiter, nous nous retrouvons dans le genre voisin au fantastique : le merveilleux. Montrons ces deux attitudes de plus près.

### Le personnage bugulien hésitant face au surnaturel

Marie, la narratrice-protagoniste du roman *De l'autre côté du regard*, retourne à son village natal pour combler le vide affectif qui marque sa vie depuis l'enfance. Ken Bugul revient encore au leitmotiv de son œuvre autobiographique : le départ de sa mère, l'abandon, la rupture des liens émotionnels. Ayant vécu à l'Occident, Marie revient au Sénégal sans mari ni enfants, à l'âge de plus de trente ans. Elle est instruite et consciente des différences culturelles entre les deux mondes. Cependant, elle veut surtout retrouver sa mère, donc elle se soumet volontairement à la réalité sénégalaise. Quand, un jour, Marie commence à tousser, elle se laisse guérir par un homme sage, Alpha Sow, qui pense qu'elle est victime des « mangeurs d'âmes ». D'après certains critiques, c'est une sorte de vampires énergétiques. Comme l'explique Abdoulaye Bara Diop, ce sont des sorciers, « des êtres humains ayant des dons surnaturels qui, après avoir tué leurs proies en s'emparant de leur âme, consomment leur chair » (cité par Abossolo, 2015 : 30). La réaction de Marie traduit son ambivalence, mais également son choix conscient de ne pas questionner l'ordre traditionnel :

Alpha Sow ne prescrivait rien, ne conseillait rien, sans faire d'abord une vision. [...]. Je ne refusais rien, je ne remettais rien en cause. Je ne demandais pas d'explications. Je ne posais pas de questions. [...] Moi, ce que je voulais, c'était ma mère. Je voulais que ma mère fasse attention à moi. Je voulais que ma mère s'occupât de moi. [...] Quand je retournais à la ville, ma mère m'avait remis une poudre. C'était une poudre que je devais faire brûler comme de l'encens. Sa fumée était la chose la plus répugnante pour les mangeurs d'âmes. Quand on brûlait cette poudre, ils s'éloignaient. Quelques jours plus tard, je ne toussais plus. Que fallait-il comprendre ? Je me disais que je ne devais pas avoir ce genre de réflexion. L'essentiel était que j'étais guérie.

Bugul, 2000 : 38–40

Marie accepte le surnaturel sans essayer de l'interpréter. Comme le résume Farida Boualit,

Le fait qu'elle dise refuser explicitement de « comprendre » et de ne pas recourir au mot « marabout » pourtant approprié mais surchargé sémantiquement, permet d'accréditer la double thèse du « je sais bien mais quand même » (« j'étais guérie » quand même).

2012 : 8

La narratrice-protagoniste réagit de la même façon aux autres éléments surnaturels dans son entourage. Elle « croit un peu » aux êtres invisibles, compagnons-djinn, qui sont en contact avec son père, un homme religieux respecté par toute la société locale :

Mon père était aussi bien respecté des hommes que des djinns. Il connaissait le langage des djinns et parlait aux djinns. Il réglait les litiges entre les djinns et les humains. Un de ses meilleurs amis au village était un djinn avec qui il discutait souvent. Quand, tout seul, mon père parlait et riait, il était avec son ami invisible.

Bugul, 2000 : 75–76

Les djinns et les êtres invisibles font partie intégrale de la société traditionnelle. L'attitude de Marie devant ces phénomènes reste réservée, elle oscille tout le temps entre le rationnel et l'irrationnel. Cela peut être expliqué par le fait qu'en retournant chez sa mère, Marie veut re-

devenir enfant. Jeanne De Larquier remarque cette voix enfantine dans la narration, par exemple l'emploi du mot « méchante » à la place du mot « arrogante » ou « infecte », qui seraient ses équivalents adultes (2009 : 128). L'hésitation de Marie est visible surtout quand sa mère morte commence à lui parler à travers de la pluie. La narratrice-protagoniste commence par décrire la première saison de pluie sans sa mère. Puis, elle avoue : « Le souvenir de ma mère me hantait avec force » (Bugul, 2000 : 129), ce qui peut être rationnellement expliqué. Selon Todorov, le surnaturel peut apparaître quand le sens figuré d'une expression devient propre : le lecteur est « conditionné » par les expressions figurées qui précèdent l'événement (1970 : 83–84). Quand Marie entend la voix de sa mère, nous remarquons la technique de gradation dans la narration :

Une nuit, au cours d'une de ces pluies, j'eus l'impression d'entendre une voix. C'était comme la voix de ma mère. L'impression devint réalité et la réalité fit place à la panique. C'était vraiment la voix de ma mère que j'entendais. [...] Après la panique, je continuai à trembler. Bien que je me sentis rassurée et un peu contente. Moi qui avais toujours rêvé de parler avec les invisibles ! Là, j'étais comblée ! Je pouvais donc parler avec ma mère qui était morte. Non, elle n'était pas morte, m'avait-elle-dit. [...] J'avais un peu peur. [...] Comment pouvait-elle me parler ? N'était-elle pas morte et enterrée ? Était-elle réellement enterrée ?

Bugul, 2000 : 129, 131, 132

Marie se retrouve dans l'ambivalence : tout en acceptant l'existence des êtres invisibles, elle essaie de trouver l'explication rationnelle de l'apparition de sa mère, qui est passée à « l'autre côté du regard », donc dans le monde des morts. La première réaction de Marie est la peur, même la panique. Elle commence à se poser des questions qui pourraient justifier le phénomène : comme elle n'a pas vu la tombe de sa mère, elle se demande si celle-ci avait vraiment été enterrée. L'explication rationnelle de l'apparition de la mère – une hallucination auditive – est très probable du point de vue du lecteur, puisque Marie est « très affectée par le double “abandon” par sa mère (quand elle était enfant et à sa mort) » (Boualit, 2012 : 9). La mère morte lui parle comme à un enfant : elle apparaît toujours en chantant une berceuse en wolof. Marie demande un

signe : elle veut toucher sa mère et la voir. Pourtant, la mère lui répond : « Tu n'as pas besoin de tout ça, je suis avec toi. Si je te touchais, tu serais désintégré » (Bugul, 2000 : 139). La mère disparaît et revient : elle est une voix qui ne parle que dans l'eau de la pluie. Marie se demande si son apparition n'était qu'un rêve. Cet onirisme serait caractéristique du fantastique occidental. À la fin du roman, elle opte pour l'explication surnaturelle : la voix de la mère devient sa propre voix, elle se met à parler à sa place (Bugul, 2000 : 267). Cependant, comme le résume Farida Boualit, « tous les indices du “je sais bien mais quand même”, semés en amont, vont continuer à “suspendre toutes les certitudes” qu'elles soient en faveur du réel/rationnel ou faveur du surnaturel/irréel » (2012 : 9).

### Le personnage bugulien acceptant le surnaturel

En ce qui concerne les éléments surnaturels qui ne provoquent ni peur, ni étonnement chez les personnages, il est nécessaire de s'appuyer sur la notion du merveilleux. Dans la critique occidentale, pour glisser dans le merveilleux, il faut faire le choix d'« admettre l'existence du surnaturel et donc apporter une modification à l'ensemble des représentations qui soient son image du monde » (Todorov, 1970 : 78). D'après Aboosolo, cette distinction entre le merveilleux et le fantastique (qui ne dure que le temps d'hésitation) peut être difficile à appliquer aux textes africains, car « si dans les textes occidentaux [elle – A.S.] s'explique par la rupture entre deux étapes de la civilisation, une étape où on croyait au surnaturel et une autre où on ne croit plus au surnaturel, en Afrique, rien n'amène à formuler cette différence » (2015 : 39). Dans *La Folie et la Mort* de Ken Bugul, nous retrouverons des éléments merveilleux conformément à la définition d'Abdourahman Ismaël Abdourahman : « le merveilleux correspond à l'état des mentalités qui laisse croire en l'existence du surnaturel au quotidien » (cité par Aboosolo, 2015 : 51). Contrairement à Marie dans *De l'autre côté du regard*, Mom Dioum est enracinée dans la tradition : elle revient dans le village pour renaître et redevenir l'une de siens. Le prénom de la protagoniste de *La Folie et la Mort* signifie en wolof « elle » ou « il ». C'est un prénom générique : Mom Dioum est « une métaphore de tout le monde » et « symboliquement, elle

représente aussi le continent africain avec toutes ces maladies, injustices et inégalités sociales, économiques et politiques» (Azodo, 2009 : 244).

Nous rencontrons Mom Dioum quand elle part pour se faire un tatouage des lèvres : une épreuve extrêmement douloureuse, grâce à laquelle elle pourrait « mourir pour renaître ». L'action du roman se déroule dans un pays africain dirigé par le Grand Timonier qui promulgue un décret suivant : « tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur toute l'étendue du territoire national » (Bugul, 2000 : 12). Le lecteur est donc introduit à un monde anxiogène et mystérieux. Ce n'est qu'à la fin du roman que nous apprenons que ce décret a été prononcé pour tuer Mom Dioum, qui avait découvert les secrets du système du Grand Timonier. Comme l'explique Yvette Balana :

Elle jouait à la stripteaseuse pour une des tentacules du commandement, ce qui lui a permis d'être au courant de faits horribles. Dès cet instant où elle a eu accès à une vérité qui devrait restée à l'intérieur du système, elle n'avait plus de choix. Qu'elle opte pour la folie ou la mort, sa perte était inéluctable. Même la courageuse décision de faire un tatouage extrêmement douloureux, ce qu'elle appelle « mourir pour renaître », ne l'a conduite qu'à prendre tour à tour l'apparence d'une folle, d'un monstre, pour finalement mourir dans un hôpital psychiatrique.

2012 : 7

Le roman peut être classifié comme fantastique, puisqu'il décrit des événements qui provoquent un sentiment de peur et d'anxiété chez le lecteur. À la fin, nous apprenons que les fous sont les victimes du système impitoyable : nous trouvons ainsi une explication rationnelle du surnaturel. D'après Balana, l'ambiance d'épouvante est créée tout au long du texte avec la duplication des adverbes :

Il fait nuit.

Une nuit noire.

Une nuit terriblement noire.

Une nuit étrangement noire.

Une nuit affreusement noire.

Une nuit horriblement noire.

2012 : 6-7

Cependant, *La Folie et la Mort* contient également des éléments merveilleux, qui sont acceptés par le personnage comme naturels.

L'épreuve du tatouage s'avère trop douloureuse pour Mom Dioum qui finit par s'enfuir dans une forêt : un décor typique pour les contes de fées. Balana appelle ce micro-récit – la fuite de la protagoniste – « un clin d'œil du conte oral merveilleux » (2012 : 9). Ada Uzoamaka Azodo, quant à elle, utilise le terme « l'entrée de l'héroïne dans le ventre de la baleine »<sup>2</sup> (2009 : 240).

Dans la forêt, Mom Dioum s'évanouit à cause de la douleur. Elle se réveille dans une case d'un homme beau et affable, qui s'occupe d'elle et désire l'épouser, malgré ses lèvres déformées. Étonnée et émue, elle devient sa femme sans se poser de questions (Bugul, 2000 : 121). Comme son tatouage des lèvres est inachevé, elle ne pourra jamais retourner au sein de sa société :

[...] la protagoniste doit mourir, puisque le concept d'initiation implique à la fois un début qui sera suivi par une fin et une mort qui sera suivie par une renaissance, et une renaissance qui sera accompagnée du retour de la néophyte à son peuple à la fin de sa transformation<sup>3</sup>.

Azodo, 2009 : 232

Mom Dioum est déjà condamnée : elle est alors encore plus reconnaissante à l'homme de la forêt pour l'avoir protégée. Cela dure jusqu'au jour où une vieille dame lui rend visite pour l'avertir :

– Écoute-moi, je ne te veux que du bien, l'homme qui t'as épousée n'est pas un être humain. C'est une bête sauvage qui se déguise en être humain. [...] Un jour, il va piquer une crise et il va te manger. Je le connais, moi non plus je ne suis pas un être humain. J'habite dans ce tamarinier sous lequel tu es assise et je sais qu'aujourd'hui il va te manger. Donc il faut fuir vite. Je vais t'aider.

Bugul, 2000 : 124

La vieille femme ressemble donc à une fée dans les contes occidentaux. Elle remplit la fonction de Donateur, comme défini par Vladimir

<sup>2</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>3</sup> C'est nous qui traduisons.

Propp (1970 : 86), car elle remet des cailloux magiques à Mom Dioum et donne son nom à trois feuilles du tamarinier, pour qu'elles répondent à sa place. La protagoniste se met à courir, en sachant qu'elle est transportée par la vieille invisible. Cependant, cela ne la surprend pas : elle constate seulement que « d'elle-même elle ne pourrait jamais courir ainsi » (Bugul, 2000 : 127). La narration est construite d'une façon répétitive qui rappelle aussi les contes de fées et les contes orales africaines :

Elle courait, courait, courait...

Droit devant elle.

Elle ne se retourna pas une seule fois.

Elle courait, courait, courait. [...]

Pendant ce temps son mari, l'homme beau et affable, était rentré. [...]

Il avait commencé à appeler Mom Dioum :

- Mom ? Mom Dioum ?

- Oui, répondit une feuille de tamarinier.

- Mom Dioum ?

- Oui, répondit une autre feuille.

- Mom Dioum ?

- Oui, répondit une autre feuille.

Bugul, 2000 : 125

Outre les répétitions, le récit est souvent hyperbolique : le deuxième caillou jeté par Mom Dioum se transforme en « un océan qui dépassait les océans que Dieu Avait déjà Créés pour nous sur cette planète » et qui « s'étala du coucher au lever du soleil » (Bugul, 2000 : 128). Pendant toute la fuite, Mom Dioum ne s'étonne de rien : ni de sa propre vitesse, ni des trois cailloux se transformant en feu, en océan, enfin en cheval blanc. C'est ainsi que la protagoniste est sauvée : le cheval blanc la ramène au village dont le totem est Ninki Nanka, un serpent à trois têtes et le pire ennemi du monstre. Le cheval est anthropomorphisé et ne provoque, lui non plus, aucune surprise chez Mom Dioum : elle veut lui « dire ou faire quelque chose », mais celui-ci disparaît (Bugul, 2000 : 129). Ce micro-récit merveilleux fait partie du symbolisme dans *La Folie et la Mort* : l'errance de Mom Dioum est une allégorie de la situation présente du continent africain, qui a aussi besoin de « mourir pour renaître » (Azodo, 2009 : 249).

## Conclusions

Les réactions des personnages buguliens face au surnaturel peuvent être analysées à l'aide des théories occidentales, qui doivent, quand même, être adaptées à la spécificité de la littérature africaine. L'hésitation fantastique, qui dure le temps de choisir entre une explication rationnelle et irrationnelle, est possible dans le cas de Marie, qui reste un peu réservée devant le surnaturel et fait un choix conscient de ne pas questionner l'ordre traditionnel. En ce qui concerne Mom Dioum, le micro-récit décrivant sa fuite après le rite d'initiation inachevé appartient au genre du merveilleux : le surnaturel ne provoque aucune surprise ni aucune peur chez le personnage. Contrairement à Marie, Mom Dioum ne se demande pas d'où viennent les monstres, les êtres invisibles et les objets magiques. Elle suit tout simplement son destin, sans se poser des questions. Marie, quant à elle, désire surtout de reconnecter avec sa mère : morte ou vivante. En rentrant dans son village natal et en parlant avec sa mère sous l'eau de la pluie, elle retrouve ses racines. D'après Abossolo, le rapport du personnage au surnaturel ne peut se vérifier que dans les textes où les personnages connaissent les réalités de la tradition. Selon lui, « dans les textes africains, on retrouve aussi bien des personnages traditionalistes et connaisseurs des réalités cachées de l'univers que des personnages ignorant la tradition et qui, pour la plupart des cas, sont influencés par la vision du monde occidentale » (2015 : 68).

L'attitude réservée de Marie devant le surnaturel, appelée par Fari-da Boualit « je sais bien mais quand même », résulte de son lien avec la culture occidentale. En ce qui concerne Mom Dioum, son retour à la tradition exige l'acceptation absolue du surnaturel : pour être réintégrée dans son village natal, elle doit « mourir pour renaître ». En conséquence, les réactions des personnages face au surnaturel varient en fonction de leur rapport avec la tradition. Mom Dioum reste dans le merveilleux, Marie choisit l'explication irrationnelle de l'apparition de sa mère. Ces romans de Ken Bugul ouvrent des nouvelles pistes d'analyse et introduisent le lecteur dans un univers plein de mystère, où le surnaturel et le réel coexistent, parfois sans aucune tension.

## Bibliographie

- Abossolo P.M. (2015) : *Fantastique et littérature africaine contemporaine. Entre rupture et soumission aux schémas occidentaux*. Paris, Honoré Champion.
- Azodo A.U. (2009): "Ken Bugul and the African Imaginary: Symbolism, Initiation and Allegory in *La Folie et la Mort*". In: *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*. Ed. A.U. Azodo, J.-S. De Larquier. Trenton, Africa World Press, Inc.
- Balana Y. (2012): « Les voix féminines africaines et l'écriture fantastique. Le cas de *La Folie et la Mort* de Ken Bugul ». *Interfrancophonies*, n° 5.
- Boualit F. (2012): « L'écriture fantastique africaine francophone: imitation ou création à travers *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul ». *Interfrancophonies*, n° 5.
- Bugul K. (2000) : *La Folie et la Mort*. Paris, Présence Africaine.
- Bugul K. (2002) : *De l'autre côté du regard*. Paris, Le Serpent à Plumes.
- Caillois R. (1965): *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- De Larquier J.-S. (2009): "From Fanon's Alienating Masks to Sartre's Retour en Afrique: From *Le baobab fou* to *De l'autre côté du regard*". In: *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*. Ed. A.U. Azodo, J.-S. De Larquier. Trenton, Africa World Press, Inc.
- Derrida J. (1981): *Positions*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Moskowitz S. (1966): *Seekers of tomorrow*. New York, The World Publishing Company.
- Propp V. (1970) : *Morphologie du conte*. Trad. M. Derrida. Paris, Seuil.
- Todorov T. (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

JOSEPH AHIMANN PREIRA  
Laboratoire de Littérature Comparée,  
Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal

## Mystique et mysticisme dans *Le Soleil, la folle et le taureau* de Mamadou Samb

ABSTRACT: In its evolution, Senegalese literature presents the beliefs and lifestyles of the Senegalese people. Thus, after works like *Ô pays mon beau peuple* of Ousmane Sembene, *Aliin Sitooye Jaata ou la dame de Kabrus* of Marouba Fall, the novel *Le Soleil, la folle et le taureau*, published in 2003 and written by the Senegalese Mamadou Samb, plunges us in the middle of traditional diola. The cultural realism of the work leads the reader to a village in the department of Oussouye, in the heart of Casamance, in southern Senegal where a woman is the victim of two ruthless curses that leave no escape. Indeed, to the curse of the territorial spirits is added the curse of the fetish of the village. Nene, heroine of the novel is oppressed by mystical forces that also attack all those who approach her. Observing the type of the territorial and ancestral curse that falls on Nene, the animistic practices related to magical religious beliefs, mysteries and fantasy are updated. It is then a whole set of mysteries related to mystic and diola mysticism that is discovered by the reader through the work.

KEY WORDS: mystic, mysticism, curse, fetish, animism, worship

### Introduction

La subdivision classique du roman africain francophone distingue trois grandes périodes d'évolution. Depuis la seconde période du roman, des écrivains africains de toutes les nations se sont servis du genre pour mettre en valeur les cultures et les réalités propres à l'Afrique dans

le but de mieux affirmer la personnalité africaine. La littérature devient ainsi la voie par la quelle des peuples et des cultures encore inconnus sont présentés au grand public révélant ainsi la grande diversité africaine dans l'unité de la race. Au Sénégal, beaucoup de réalités, quant aux différentes cultures, ont été portées au public par des romanciers de la trame d'Aminata Sow Fall, Abdoulaye Sadjji, Ousmane Sembène, Mamadou Samb. Ces derniers placent l'univers sénégalais au centre de leurs écrits. Leurs écrits ne s'intéressent pas seulement à faire une simple peinture des réalités mais pénètrent l'âme africaine sénégalaise en faisant référence à certaines croyances et pratiques culturelles. Dans *Le Soleil, la folle et le taureau*<sup>1</sup>, Mamadou Samb suit les traces d'Ousmane Sembène en s'intéressant à la société diola (Sembène 1977). Il plonge ainsi le lecteur dans l'univers mystique de cette société à travers l'histoire de Néné. Cette dernière est victime d'une malédiction ancestrale qui la poursuit depuis sa jeune enfance et qui s'est manifestée dans son foyer à travers la mort de ses enfants et de son mari. Elle va tenter par tous les moyens de s'opposer au destin fatal que ses ancêtres ont dressé pour elle. L'analyse de ce roman nous conduit à étudier la Mystique et le mysticisme tel qu'ils apparaissent dans l'œuvre. Nous étudierons tour à tour la mystique dans l'œuvre et les pratiques animistes.

## La mystique dans l'œuvre

La mystique, selon Lamine Ndiaye, est « l'imperceptible percevable qui nous tient et nous retient chaque jour » (Ndiaye 2013). Parler de mystique reviendrait à parler de l'apport et de l'action du surnaturel dans l'œuvre de Samb. La relation entre les hommes et les esprits permet au lecteur d'entrer et de découvrir une mystique qui est à l'œuvre par le biais d'une série de malédiction.

### La malédiction des esprits territoriaux

Le terme « malédiction » peut être scindé en deux : « mal » qui renvoie à ce qui est mauvais et « diction » qui renvoie aux propos. D'un point

<sup>1</sup> Désormais l'œuvre sera désignée sous le sigle *LSFT*.

de vue générique, le terme « malédiction » peut signifier mauvaise parole. La malédiction peut avoir plusieurs sources. Elle peut provenir des propos de quelqu'un qui vont avoir un impact sur le monde spirituel et se matérialiser dans le monde physique. Elle peut aussi être d'ordre spirituel lorsqu'une ou des personnes enfreignent des lois préalablement établis par les ancêtres auxquelles des sanctions divines sont rattachées.

Dans le langage spirituel, on peut considérer un esprit de territorial lorsqu'on parle de l'entité spirituelle qui régit un territoire bien déterminé. Les cultures africaines païennes attribuent à chaque espace l'administration d'un esprit particulier. La culture diola est riche en interdit et chacun de ces interdits est protégé par une sanction à l'endroit de tout contrevenant. Par exemple certains mariages avec certaines ethnies ou groupes sociaux sont proscrits sous peine de sanctions graves dans la vie du couple. Ces interdits sont en outre des codes de vies destinés à maintenir la cohésion sociale et/ou à préserver l'ethnie.

Dans l'œuvre, Néné va être victime de son innocence juvénile. En effet, elle prenait du plaisir à apporter un peu de réconfort à la vieille dame mise en quarantaine par le village. Ainsi c'est sans calculer qu'elle alla à l'encontre des actes des villageois et que, par une journée de froid, elle voulut apporter à la vieille de quoi se réchauffer et finit par mettre le feu à la brousse. Le roman précise : « Chez elle, elle prit deux tisons pour les apporter chez la vieille. Le vent attisait les deux bâtonnets en ignition et faisait voler des étincelles dans toutes les directions » (*LSFT*, 106).

C'est ce geste innocent qui sera à l'origine de tous les problèmes de Néné car il occasionne l'incendie de la forêt sacré et la mort de la vieille dame. Ce double sacrilège dans cette société païenne va entraîner une double punition sur Néné : la perte de ses jumeaux et la perte de son mari ; d'où l'intérêt d'étudier les relents de la mort mystique.

#### La mort mystique

La mort a toujours été un thème littéraire spécifique. Elle est de même considérée comme une réalité assez mystérieuse.

La mort hante le récit car elle est présente sous plusieurs formes. Trois scènes de morts ne manquent cependant pas d'attirer l'attention du lecteur. La première se trouve être la scène de la mort des jumeaux. La ma-

ladié de la jumelle était venue rappeler à Gueudjine que la sentence de mort jadis proclamée sur la descendance de Néné était toujours active. Cette maladie d'ordre mystique était l'œuvre de divinités supérieures aux hommes. C'est ainsi qu'Ambou, voulant ramener Gueudjine à la raison lui fit comprendre que le combat été loin d'être simple : « Gueudjine, tu es très fort physiquement mais il ne s'agit pas d'un conflit entre hommes... Fais ce que tu as à faire, mais avec sagesse » (*LSFT*, 56).

Contre toute évidence, la mort de leur fille apparaît comme une évidence. Ce couple était conscient de la mort spirituelle qui planait sur lui à cause de la malédiction jetée sur Néné. La loi des esprits étant, la malédiction ne pouvait être rompue mais seulement différée en échange d'un sacrifice agréé par les esprits. Le roman ne stipule pas qu'un sacrifice de réparation ait été fait mais le lecteur découvre que Néné a eu des jumeaux. Cela pourrait la issuer croire que la sanction avait été ôtée. Cependant, avec la maladie de leur fille, le couple prend conscience de la cruauté des esprits. Dans un dernier espoir, Néné supplia ainsi son mari :

Je veux que tu ailles voir tout de suite les fétiches, ils ne peuvent pas, ils ne doivent pas nous prendre cette fille qui en réalité, nous appartient. Cette fille que j'ai portée sur mon dos, que j'ai nourrie, que j'ai vu grandir sous le soleil joyeux de notre maison. Non, ils ne peuvent pas nous la retirer. Va les voir, et dis-leur que nous sommes prêts à tout sacrifier pour qu'elle vive.

*LSFT*, 43

La prédominance de la négation ainsi que du pronom relatif « que » amplifient l'état émotionnel et le désespoir de Néné qui pressent la mort qui plane autour de sa progéniture. La mort revêt ici un caractère mystique car le processus de mort est accéléré lorsque le couple prend la résolution de chercher un secours humain pour régler ce supplice spirituel. C'est ce qui apparaît derrière les propos de la grand-mère Clara qui, à la demande de l'infirmier qui demandait à voir la fille, rétorqua : « C'est trop tard [...] elle a cessé de vivre aussitôt après votre départ » (*LSFT*, 76).

Le caractère mystérieux de cette mort réside aussi dans le fait que les jumeaux sont morts presque en même temps alors que rien ne laissait

prévaloir ce cas. Dans ce dialogue entre l'infirmier et la grand-mère Clara, le lecteur prend conscience du tragique de la situation :

– Mais au fait, le mort dont vous parlez c'est un garçon ou une fille ?

– Monsieur vous n'allez pas me dire que vous ne reconnaissez pas une fille d'un garçon?... Celui qui est dans la salle, c'est le jumeau, il ne fait que dormir, le corps de la fille se trouve dans la chambre.

– Si tel est le cas, répondit l'infirmier, j'ai peur que tous les deux ne soient alors morts, car le garçon qui se trouve dans la salle, ne vit plus.

*LSFT, 77*

Ces deux morts en série, inexplicables selon l'entendement humain, sont certainement un signe des esprits pour montrer leur colère face au manque de confiance de Néné et de son mari qui, dans leur désespoir, ont préféré un secours humain à celui du divin.

La seconde scène de mort qu'il est difficile d'expliquer est celui du vieux féticheur. La vie de ce dernier est comme liée à la stabilité et à la position du fétiche. L'enchaînement des actions ayant conduit à la mort du féticheur revêt un caractère à la fois absurde et mystique. En effet, après la mort de ses jumeaux et de son mari, Néné, dans un dernier accès de colère, s'en prend au fétiche et à son gardien. La violence avec la quelle elle attaqua le fétiche provoqua la mort instantanée du vieux féticheur :

Néné détourna le regard, avança la main et déterra le fétiche avec tellement de décision et de conviction, avec tellement de hargne et de fermeté qu'elle roula à terre avec. Alors, se déroula devant elle une scène à laquelle elle ne s'attendait pas du tout : le vieillard qui était à genoux tomba sur le sol et se prit la gorge, comme si quelque chose l'étouffait. Il ruait comme un animal agonisant, la langue pendante. On se demandait si quelque chose d'invisible l'étouffait [...] le vieillard venait de mourir, comme s'il existait un lien entre le fétiche déraciné et le souffle de sa vie.

*LSFT, 137-138*

Cette scène lugubre amplifie le caractère de la mort. Le lugubre se manifeste dans la gestuelle de Néné en ce sens où Michel Guimar sou-

tient que : « Le lugubre nous projette avec violence dans un avenir imprécis [...] Un pas dans le lugubre aggrave les phénomènes extérieurs et les événements incontrôlables qui conduisent à la Mort » (Guiomar 1967 : 245). Son attitude insaisissable conduit tout aussi à la mort insaisissable du gardien du fétiche.

Ainsi, il est important de remarquer que la mort hante l'univers romanesque de l'œuvre de Samb. Ce caractère mystique de la mort, avec le lot de désolation qu'elle entraîne, sera aussi à l'origine d'un autre phénomène tout aussi mystérieux : la folie.

### La folie mystique

Le terme « folie » peut renvoyer à plusieurs notions : dans le sens général, il peut désigner un dérangement de l'esprit alors que dans le langage médical, la folie peut être considérée comme le résultat d'une lésion plus ou moins complète des facultés intellectuelles et affectives. Au début de l'œuvre, cette notion apparaît comme ambiguë et relative à travers le dialogue entre Kouyack et le narrateur. Kouyack considère que le terme « folle » n'est pas approprié pour l'état de Néné : « elle est tout simplement malade » (*LSFT*, 12) rétorqua-t-il. Ce dernier va jusqu'à relativiser la notion de fou en déclarant au narrateur :

Les fous, mon cher monsieur, se trouvent parmi ceux qui décident et orientent notre vie de tous les jours. Les fous sont ceux qui fabriquent des bombes pour tuer leurs frères ; ceux qui, de leurs bureaux, poussent leurs peuples à la guerre ; ceux qui, par une simple signature, exécutent des milliers de gens parce qu'ils n'ont pas la même opinion.

*LSFT*, 16

Dans le roman, certains personnages sont pris de soudains changements de comportements. Cela les conduit à vivre en marge de la société. Gueudjine, saisi par une folie soudaine se dirige d'un pas suicidaire d'abord vers l'intouchable que représente le gardien du fétiche et son fétiche. Tout dans le comportement de Gueudjine laisse entrevoir un état second de folie :

Gueudjine, qui s'était transformé en véritable bête furieuse, se jette sur lui. Le vieillard esquiva l'attaque et prit ses distances rapidement,

le visage horrifié, en criant les mains en l'air : – Mais c'est de la folie ! tu es devenu fou, Gueudjine, qu'est-ce que tu veux faire ? [...] Gueudjine vociférait : /– Ce que je veux faire, tu ne vois pas ce que je fais ? je te tue ! je te tue !

*LSFT*, 87

Le jeu des répétitions dans les propos de Gueudjine traduit un manque de contrôle total de ses gestes. Cette folie sera à son comble dans la suite des gestes du personnage qui, après avoir profané le fétiche, se dirige vers le fleuve et met fin à sa vie. Le lecteur peut cependant constater la différence des degrés de folie entre Gueudjine et sa femme. En effet, Gueudjine est comme à moitié fou et à moitié lucide. Ses propos face aux villageois qui voulaient l'empêcher de se jeter dans le fleuve montrent d'ailleurs que cette folie est à l'origine de nombreuses souffrances accumulées et du ras le bol à l'égard d'une tradition contraignante :

Voilà ce que vous êtes, rien que des pleutres, seulement des couards. [...] Moi votre frère, j'ai osé parler, refuser, j'ai fait ce que vous, vous aimeriez, mais vous n'osez pas faire, parce que vous êtes timorés. Vous êtes timorés, et ce n'est nullement respect ou reconnaissance que vous manifestez envers les forces qui vous traquent toute votre vie, mais crainte, uniquement de la crainte. [...] – Maintenant la vie n'a plus de sens pour moi, laissez-moi seul refuser le destin qu'on me réserve.

*LSFT*, 92–92

La folie de Gueudjine est différente de celle de Néné car le lecteur ne décèle aucune trace de lucidité dans les propos et les actes de la femme. Cependant, le point commun entre son état et celui de son mari c'est que la situation de folie est la même. Aussi, le processus de déplacement spatial qui conduit au stade de folie est le même pour le couple (maison fétiche ; fétiche rivière). En effet, comme Gueudjine qui, dans un excès de colère et de folie partit de sa maison vers le repère du féticheur, la folie de Néné qui prit naissance dans sa maison la conduisit d'abord chez le féticheur puis vers le fleuve. Ce parcours initie un cycle de folie meurtrière ou une certaine fatalité dans le récit de Samb.

Tous les actes posés par le couple dans leur état de folie conduisent inéluctablement à la mort. Néné tue successivement le féticheur puis

Ambou avant de faire un saut dans le monde des esprits. Dans un état de délire total, elle renoue avec ses morts, les voit et les entend. Dans son état de folie, la situation extérieure ne compte plus. Néné vit désormais dans son monde à elle. L'univers nécromantique dans lequel elle plonge ne s'ajoute pas au réel et lui porte atteinte. Cette partie qui instaure le registre fantastique fait entrer le lecteur dans un monde supranaturel :

Néné, tout d'un coup, avait vu les couleurs changer autour d'elle. Tout était devenu très beau. À la place où était tombé le fétiche, elle vit surgir Gueudjine, aussi fort, aussi beau qu'elle l'avait connu avant leur mariage [...] Néné resta longtemps dans l'eau à côté de son mari et de ses enfants que personne en dehors d'elle ne voyait.

*LSFT*, 142

Néné voit en effet le spectre de ceux à qui étaient sa raison de vivre : son mari et ses enfants. L'introduction de ce registre marque un saut dans la diégèse. Le Fantastique se joint au pathétique et accentue l'idée de folie de Néné.

De plus, l'introduction du fantastique à travers l'intrusion des esprits fait entrer le lecteur dans un monde profondément animiste.

## Les pratiques animistes

Elles sont de deux ordres : le culte des idoles et celui des morts.

### Le culte des idoles

Dans un monde animiste, l'idole est la représentation visible d'une ou de plusieurs entités spirituelles. Installées dans une maison ou un territoire, ces idoles sont l'objet d'un culte particulier et on leur voue un grand respect. Le gardien du fétiche ne manque pas l'occasion pour parler de la mystique loi qui recouvre l'existence du peuple et inspire la crainte au jeune Kouyack qui se plaignait de l'injustice qui s'abattait sur Néné. En effet, pour montrer l'impuissance de l'humain face au divin, le féticheur parla en ces termes à Kouyack :

Il existe un devoir plus grand, plus noble que celui d'aimer un individu, fût-il notre parent. Mon fils, c'est ce devoir qui arme la main du juge, qui arme la main du responsable du chef ... dans cette enceinte, on vient pour se soumettre. Tu devras comprendre que tu n'es pas libre de dire et de faire ce que tu veux, car ton bonheur ne réside pas dans la liberté mais dans l'acceptation de l'héritage que tes ancêtres ont accumulé.

*LSFT*, 127

Le culte des idoles impose une relation de soumission de l'homme face au divin. Les hommes se doivent de pourvoir aux besoins des mânes quitte à s'oublier. Dans l'œuvre précédemment citée, c'est le gardien du fétiche qui joue le rôle d'interprète entre les deux mondes. D'ailleurs le chapitre intitulé « L'héritage » (*LSFT*, 123–128), est l'occasion pour le narrateur de livrer en plénitude des éléments liés à ce culte des idoles à travers le regard de Kouyack. Entre autres éléments de ce culte, on distingue les libations qui sont des sacrifices faits par un individu pour apaiser les esprits et montrer sa soumission. Ces sacrifices doivent être accompagnés d'un rituel précis et rigoureux. Ainsi à travers le personnage de Kouyack, le lecteur découvre la gestuelle du vieux féticheur, Kouyack fit remarquer :

Le vieil homme était absorbé par ses libations et entrecoupait ses incantations par des gestes que lui seul pouvait comprendre. [...] Le vieil homme, tantôt debout, tantôt à genoux, souvent les bras en l'air, ou tendus vers le fétiche comme pour recevoir quelque chose, absorbait mon attention.

*LSFT*, 123–124

La description de ce rituel magico-religieux invite à voir l'invisible avec crainte. D'ailleurs le vieillard lui-même pousse le peuple à la crainte lorsque d'une part il avertit Kouyack en ces termes : « Méfie-toi de l'invisible, de l'incontrôlable » (*LSFT*, 128). D'autre part, à la suite de la profanation du fétiche par Gueudjine, ses propos laissent croire au pouvoir suprême du fétiche sur la vie de tous les hommes. Ayant convoqué tout le village sur la place du fétiche, il tient ces propos :

– Ce spectacle désolant et profanateur que vous voyez ici est l'œuvre de Gueudjine... Il vient d'accomplir un acte qui est la si-

gnature de notre arrêt de mort à tous. Je ne répondrai en rien des conséquences qui pourraient en découler, parce qu'elles seront sans limite sur nous et notre génération.

*LSFT, 90*

Dans la société traditionnelle africaine, lorsque des actes qui déshonorent les esprits sont posés, des libations et des offrandes doivent se faire dans l'espoir d'apaiser leur colère. C'est ce qui justifie ces propos du féticheur :

Battez le tam-tam d'urgence pour que tous les sages des villages environnants se réunissent ici. Regroupez les offrandes les plus précieuses qui soient, car je me demande si nous sortirons impunis de cet acte blasphématoire.

*LSFT, 90*

Le tam-tam entre dans une certaine symbolique mystique en ce sens qu'il joue un double rôle dans l'espace culturel africain en général et diola en particulier : il informe sur une réalité particulière en fonction de la manière dont on le bat et il est utilisé dans les cérémonies sociales et religieuses comme les enterrements. Il participe alors à un certain culte des morts.

Dans une tonalité fantastique, le narrateur montre qu'il existe une relation intrinsèque entre le fétiche et la création. Le fétiche est vu comme un facteur de cohésion avec la création entière. En effet, à travers l'effet qui suivit sa mise à l'eau par Néné qui venait de le profaner on découvre le lien intrinsèque entre le fétiche du village et les autres forces de la nature. Le récit stipule à cet effet :

À peine le fétiche avait-il touché la surface de l'eau qu'un éclair gigantesque traversa la rivière et un grondement de tonnerre, venu d'on ne savait où, déchira le silence. Les oiseaux qui s'étaient tus à l'approche de Néné s'envolèrent dans un battement d'ailes mêlé aux cris et aux bruissements des animaux en fuite.

*LSFT, 140*

Le culte des idoles est donc une réalité apparente dans le roman de Samb. Les idoles étant une forme de point de contact entre le monde

des vivants et celui des morts, le culte des morts apparaît aussi dans les pratiques animistes.

### Le culte des morts

Les pratiques culturelles mortuaires sont courantes dans la plupart des sociétés africaines. L'anthropologie africaine reconnaît l'étroite coexistence entre les morts et les vivants. Cette relation est visible dans un ensemble d'œuvres de la littérature africaine. Dans son poème « souffle », Birago Diop disait : « ceux qui sont morts ne sont jamais partis... »

La mort n'est alors point une rupture mais une continuité voire une ouverture au monde illimité des esprits puisque le mort devient esprit et rejoint les mânes de ses ancêtres. Néné le fait d'ailleurs comprendre aux villageois venus pour l'enterrement de Gueudjine et qui élevaient des propos malveillants à l'endroit du défunt : « Sachez que, lui mort, son âme est beaucoup plus libre pour hanter vos esprits. [...] Que ceux qui avaient peur de lui vivant sachent qu'il est temps de se cacher maintenant qu'il est mort » (*LSFT*, 100).

À partir de la page 95, le lecteur distingue une certaine pratique mortuaire en milieu diola. En effet, à la mort de Gueudjine, il lui fut organisé des funérailles pour accompagner l'âme du défunt vers sa dernière patrie. Ces funérailles permettent de pénétrer les relations entre les morts et les vivants en milieu diola. Le mort reçoit ainsi des hommages qui lui sont dus à travers des chants et des danses qui se font toute la nuit :

La veillée fut unique dans son genre. Ses amis, ses anciens compagnons et adversaires de lutte étaient venus nombreux des villages voisins, pour chanter et danser toute la nuit au son des tam-tams et des flûtes guerriers.

*LSFT*, 95

Ce passage permet de voir l'importance de la danse et de la musique dans les pratiques culturelles diola. En temps de deuil, ces dernières assurent un certain pont entre le monde des vivants et celui des morts. Chez les diolas, chaque personne a sa chanson. Durant les veillées, les anciens sont chargés de chanter les louanges de tous les descendants morts. Après avoir chanté et dansé pour tous les aïeux de la lignée, ils termi-

nent par chanter la chanson du défunt. Guiomar considère ces chansons qui entrent dans le rite funéraire comme étant un signe de refus de l'idée de la mort. Il s'explique en ces termes :

Dans le funéraire entre à la fois les conceptions métaphysiques d'une société et d'un individu mais aussi, avec toutes les catégories de la Mort venues de ces conceptions, une sorte de divertissement, parure mise sur la Mort et sur le mort, pour voiler ce qui est inconsciemment refusé, la destruction.

Guiomar 1967 : 149

De plus dans la société diola, les morts sont honorés à travers du sang provenant d'immolations d'animaux. C'est un moment solennel car la grandeur de la personne est rendue visible par la quantité de sang versé le jour de son enterrement. Parlant de celui de Gueudjine, le narrateur raconte :

Les animaux furent amenés au milieu du grand cercle que formait l'assistance, face à la demeure du défunt. Un grand taureau noir aux longues cornes fermait le défilé de chèvres et de cochons qui criaient en tentant de s'échapper [...] Les animaux, tués à tour de rôle, agonisaient avant de s'éteindre dans une dernière ruade de souffrance.

LSFT, 96

Les animaux agonisant, ouvraient comme une porte au défunt pour le monde des ancêtres morts. Dans ce sacrifice, il s'opère comme un transfert de substance dont le processus permet de savoir si l'âme du défunt et celui des ancêtres sont satisfaits ou pas. Ainsi, l'incident du taureau affolé par un coup de fusil permet de percer cette réalité à travers l'intervention d'Ambou. Kouyack raconte les propos de son père :

Gueudjine, nous savons, nous tous ici réunis, que le Gueudjine, ton homonyme animal, n'a rien à voir avec ce drame. Ton âme s'est introduite en lui pour continuer à nuire, ce qui ne peut durer. Il est temps d'en finir, dit mon père, qui pointait son doigt tantôt sur le corps de Gueudjine homme, tantôt sur le corps de Gueudjine animal.

LSFT, 99

Sa réaction permet entre autres de comprendre l'importance magico-religieuse de la parole. Florence Paravy considère à cet effet le langage comme un élément important de la métaphorisation spatiale. Elle soutient : « C'est par le canal privilégié de la voix que les mots peuvent spatialement déployer leur pouvoir. C'est elle qui permet au verbe d'envahir et couvrir [sic] l'espace environnant et de mouvoir les êtres » (Paravy 1999 : 267). Le verbe devient un moyen de communication entre le monde des vivants et celui des morts.

## Conclusion

Au sortir de cette étude, il apparaît clair que le roman développe grandement un pan de la mystique diola à travers la portée et le caractère irrévocable de la malédiction ancestrale. Cette dernière conduit à une mort et à une folie qui sont difficiles d'expliquer. De même, les pratiques animistes liées aux cultes des fétiches ainsi qu'à celui des morts permettent de mieux entrevoir le mysticisme africain en général et diola en particulier. Il ressort alors que la société diola que nous décrit Samb dans ce roman est une société riche culturellement. En mettant à nu les réalités culturelles et cultuelles de ce peuple, Samb nous fait découvrir les pratiques mystiques qui en font sa spécificité.

## Bibliographie

### Corpus

Samb M. (2003) : *Le soleil, la folle et le taureau*. Dakar, NEAS.

### Ouvrages imaginaires

Sembene O. (1977) : *Ô Pays, mon beau peuple*. Paris, Pocket.

### Ouvrages critiques

Amougou L.B., dir. (2009) : *La mort dans les littératures africaines contemporaines*. Paris, L'Harmattan.

Guiomar M. (1967) : *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris, Librairie José Corti.

Paravy F. (1999): *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970–1990)*. Paris, L'Harmattan.

Webliographie

Ndiaye L. (2013): «Mysticisme et identité négro-africaine, activité politique et pratiques mystiques». *Éthiopiennes*, n° 90. 1<sup>er</sup> semestre 2013, lire en ligne <http://ethiopiennes.refer.sn> [date de consultation: 20/10/2017].

Redakcja: BARBARA MAŁSKA, KRYSZYNA WARCHAŁ

Projekt okładki: ANNA KRASNOŁĘBSKA-OKRĘGLICKA

Redaktor techniczny: MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korekta: WIESŁAWA PISKOR, AGNIESZKA MORAWIECKA

Łamanie: GRAŻYNA SZEWCZYK

Copyright © 2018 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**

**ISBN 978-83-226-3495-0**

(wersja drukowana)

**ISBN 978-83-226-3496-7**

(wersja elektroniczna)

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 24,25. Ark. wyd. 24,5. Papier  
offset. kl. III 90 g                      Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski

ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin



ISSN 0208-6336

Więcej o książce

Cena 24 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3495-0



9 788322 634950

