




UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Uniwersytet Śląski
University of Silesia
<https://opus.us.edu.pl>

Publikacja / Publication	Le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon, Gadomska Katarzyna
DOI wersji wydawcy / Published version DOI	http://dx.doi.org/10.1163/9789004450288
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	https://opus.us.edu.pl/info/book/USL2b3bea93e3744fddb99079b9921b40e0/
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	May 12, 2023
Rodzaj licencji / Type of licence	Other open licence 
Wersja dokumentu / Document version	wersja wydawcy / publisher version
Cytuj tę wersję / Cite this version	Gadomska Katarzyna: Le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon, Faux Titre, vol. 448, 2021, Brill, ISBN 978-90-04-45027-1, [978-90-04-45028-8], 285 p. DOI:10.1163/9789004450288 Opening in a new tab

Le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon

Faux Titre

ÉTUDES DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Sous la direction de / Series Editors

Keith Busby
Sjef Houppermans
Paul Pelckmans
Emma Cayley
Alexander Roose

VOLUME 448

The titles published in this series are listed at *brill.com/faux*

Le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon

par

Katarzyna Gadomska



BRILL
RODOPI

LEIDEN | BOSTON



UNIVERSITY OF SILESIA
IN KATOWICE

La présente étude est réalisée dans le cadre d'un projet subventionné par le Centre National de Recherche Scientifique en Pologne (Narodowe Centrum Nauki, nr rejestracyjny projektu 2018/29/B/ HS2/00748, OPUS 15) : « Nowa Fantastyka Jean-Pierre'a Andrevona » (Le Nouveau Fantastique de Jean-Pierre Andrevon). Ce projet a été réalisé à l'Université de Silésie à Katowice.

Illustration de couverture : Rafał Gadomski.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Gadomska, Katarzyna, author.

Title: Le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon / par Katarzyna Gadomska.

Description: Leiden ; Boston : Brill Rodopi, [2021] | Series: Faux titre, 0167-9392 ; volume 448 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2021005190 (print) | LCCN 2021005191 (ebook) | ISBN 9789004450271 (hardback ; acid-free paper) | ISBN 9789004450288 (ebook)

Subjects: LCSH: Andrevon, Jean Pierre—Criticism and interpretation.

Classification: LCC PQ2661.N413 Z67 2021 (print) | LCC PQ2661.N413 (ebook) | DDC 840.9—dc23

LC record available at <https://lccn.loc.gov/2021005190>

LC ebook record available at <https://lccn.loc.gov/2021005191>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0167-9392

ISBN 978-90-04-45027-1 (hardback)

ISBN 978-90-04-45028-8 (ebook)

Copyright 2021 by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi, Brill Sense, Hotei Publishing, mentis Verlag, Verlag Ferdinand Schöningh and Wilhelm Fink Verlag.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher. Requests for re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill nv via brill.com or copyright.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

À mes parents



Table des matières

Préface: Flux et ... Reflux de la nuit ... IX

Schémas et Tableaux XIV

1 La construction d'un genre, la naissance d'une critique – partie introductive 1

1 La mise au point terminologique du fantastique 1

- 1.1 *Le profil de l'écrivain : sa biographie et la présentation de son œuvre* 10
- 1.2 *La vie de Jean-Pierre Andrevon* 11
- 1.3 *L'œuvre de Jean-Pierre Andrevon* 14

2 La situation du fantastique français aux XX^e et XXI^e siècles et la place de Jean-Pierre Andrevon dans ce contexte. La conception andrevonienne du nouveau fantastique 18

2 Le nouveau fantastique 37

1 Le fantastique et le réel 37

- 1.1 *Le réalisme fantastique. Le réel explicite versus le réel implicite. Le réel irréel* 37
- 1.2 *Le fantastique du quotidien et du banal. « L'inquiétante étrangeté »* 46

2 Le néofantastique et les clichés du fantastique 52

- 2.1 *Le personnage du néofantastique et le jeu avec les stéréotypes du fantastique* 52
- 2.2 *Le chronotope fantastique en tant que cliché du genre* 57
- 2.3 *La rupture dans le réel et les stéréotypes du fantastique. Le récit monosémique à une, surnaturelle, interprétation* 60
- 2.4 *L'hésitation et l'ambiguïté fantastiques – indispensables clichés du genre ? Le récit polysémique, à multiples interprétations* 70

3 Le nouveau phénomène 80

1 Le phénomène philosophique 81

- 1.1 *Le phénomène philosophique : le « world-without-us » et la fin de l'Anthropocène. Le phénomène-personnage. Le monde sans telos ?* 85

2 Le phénomène psycho(patho)logique 112

- 2.1 *La solitude en tant que phénomène* 113
- 2.2 *Les affolements du moi individuel et collectif : la folie, la psychose collective en tant que phénomène* 120

3	Le phénomène sociologique/historique	131
3.1	<i>La guerre</i>	131
3.2	<i>Le phénomène comme conjecture dystopique</i>	138
4	Le nouveau phénomène – les remarques finales	151
4	La transfictionnalité et le fantastique andrevonien	152
1	Le fantastique transgénérique	156
2	Le fantastique transmédiatique	171
2.1	<i>Du cinéma vers la littérature : le gore littéraire – le fantastique des images</i>	173
2.2	<i>De la littérature vers le cinéma : les films-récits en images</i>	203
3	Le fantastique comme une migration diégétique créatrice. La lecture transfictionnelle de <i>Brume</i> de Stephen King et de <i>La Maison qui glissait</i> de Jean-Pierre Andrevon	227
	Conclusions	252
	Bibliographie et filmographie sélectives	257
	Index Nominum	277

PRÉFACE

Flux et ... Reflux de la nuit ...

ANDREYON : 1972 [1992]

Ce qui est sûr, c'est que j'aurais porter mon roman à l'écran. Je suis en fait un cinéaste frustré et tous mes textes se caractérisent par la même attention portée au visuel

Lettre de J.-P. Andrevon à Henri Rossi, 29 novembre 2000



Par un heureux hasard du calendrier éditorial, Jean-Pierre Andrevon vient justement de publier son tout dernier ouvrage, certes non fictionnel, mais profondément lié aux problématiques envisagées par l'étude présente ; nous ne résistons pas à en redire l'abstract, en prologue à la lecture du beau texte de Katarzyna Gadomska : Jean-Pierre Andrevon présente son *Anthologie des dystopies. Les mondes indésirables de la littérature et du cinéma ...* aux éditions Vendémiaire :

Pandémies, dictatures totalitaires, règne des écrans, apocalypses nucléaires, catastrophes climatiques, famines poussant à l'anthropophagie, abrutissement des masses par le consumérisme ou par le jeu, eugénisme, clonage ... Depuis plus de cent ans, la dystopie s'est montrée d'une inventivité fascinante dans l'imagination de futurs malheureux. Grimaçante antinomie de l'utopie, le genre a obtenu ses lettres de noblesse avec des classiques reconnus comme *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, avant de conquérir l'espace littéraire, cinématographique et télévisuel. Car nul mieux que lui n'a su exacerber les angoisses de notre présent face aux bouleversements de la modernité. Et, aujourd'hui, la réalité semble bien avoir rattrapé la fiction.

Le rappel de ces quelques mots nous permet de mieux repérer ce qui, dans *Le nouveau fantastique ...* pressent, accompagne et éclaire la pensée (ici fictionnelle, là théorique) de l'un des plus renommés *fantastiqueurs* français

contemporains (même si certains l'identifient davantage – ou plus vite ! – comme un auteur de science-fiction¹, ce qu'il est *aussi*, mais pas seulement).

En effet, s'interroger sur le « nouveau fantastique » d'un auteur aussi complexe qu'est Jean-Pierre Andrevon nécessite à la fois de la précision, de l'érudition, des connaissances comparatistes affirmées et une vue surplombante sur ce phénomène littéraire – ce genre ? – qu'on désigne sous le terme de fantastique. Toutes ces qualités se conjuguent ici, pour accomplir une véritable spectrographie du « sensible-terrifiant » puisque sont sollicités aussi bien le cinéma que la littérature, et par là-même notre sens artistique autant que notre familiarité avec les grands invariants anthropologiques (la peur, la mort, la perte ...), ce que l'auteure subsume en écrivant : « Le cas des récits andrevoniens s'appuyant sur la rupture violente (...) montre clairement que dans le néo-fantastique l'hésitation entre deux interprétations finales du récit n'est plus un élément générique indispensable ».

La première partie s'efforce donc de sonder les attendus et les implicites de ce domaine fantastique qu'Andrevon appelle simplement « *l'autre côté* ». Et c'est certainement le roman *Le reflux de la nuit* qui installe le plus radicalement la perception andrevonienne de ce renouveau des tropes de l'étrange ... que Katarzyna Gadomska décline dans la formule « le réel irréel ». Elle rejoint ainsi l'interrogation portée par Mélanie Fazi : « N'est-il pas vain de chercher à définir le fantastique, genre de l'insaisissable par essence ? Celui qui nous enseigne à quel point nos certitudes vis-à-vis de nous-même et du monde sont fragiles, à quel point tout peut basculer en un instant, le passé revenir nous hanter, littéralement, la réalité nous filer entre les doigts² ? ».

Comme dans un dialogue ininterrompu entre pairs, Katarzyna Gadomska sollicite les spécialistes du genre pour s'en nourrir, et présenter ainsi la synthèse bienvenue des études littéraires et filmiques qui aujourd'hui font exister le fantastique d'Andrevon, comme celui de Stephen King, dans ce qu'elle désigne comme « *les affolements du moi individuel et collectif* » : « Les héros de *Brume* traitent la vie sexuelle comme une sorte de remède à la situation-limite dans laquelle ils se sont trouvés. Durant l'acte sexuel, assez conventionnel, ils manifestent des remords en pensant à leurs partenaires/conjoints absents. Par contre, dans le roman d'Andrevon, c'est la brume qui semble pousser les personnages à des perversions sexuelles de toutes sortes, c'est le phénomène qui fait découvrir aux personnages leurs phantasmes sexuels latents, tels que le

1 Pour aller dans le sens de la thèse de Marwa Ibrahim, *Une pragmatique du récit de SF*, soutenue à Nice en 2016.

2 Mélanie Fazi, « Fantastique (point de vue) », *Dictionnaire de la fantasy*, dir. Anne Besson et Marie-Lucie Bougon, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 129.

voyeurisme, l'autoérotisme, le sexe collectif, les abus sexuels, etc. ». En analysant, par des microlectures dont la précision et la pertinence constituent sans doute l'apport majeur de l'ouvrage, les scripts comparés des œuvres de King et d'Andrevon, elle établit et motive une porosité inédite dans ce « gore littéraire », permettant et réarmant le « fantastique des images ».

Le parallèle mené durant tout un chapitre entre *Brume* de Stephen King et *La Maison qui glissait* d'Andrevon débouche sur un système d'échos, à la fois sémantiques et sémiologiques, dont Henri Rossi pressentait l'importance, mais qui prend ici une dimension critique tout à fait innovante : « L'autre monde, celui des morts, de l'au-delà, qui hante la conscience collective et inspire la partie fantastique de sa création³ ». Faisant appel à tout ce que les sciences humaines peuvent proposer comme grilles de lecture, sans jamais étouffer la matière même des textes sous une glose trop envahissante, la présente étude éclaire avec minutie et modestie à la fois la technique du récit et les métaphores fondatrices de cet artiste majeur, déjà salué comme tel dans la « somme » de Jean-Marc et Randy Lofficier, *French Science Fiction, Fantasy, Horror and Pulp Fiction*, (Jefferson (NC)-London McFarland & Co Inc., 2000) ; l'une des conclusions auxquelles parvient l'ouvrage est que le fantastique d'Andrevon est une « migration diégétique créatrice » : cette formule sonne comme l'épiphanie critique des discours précédemment tenus sur cet auteur. « Quand il aborde le fantastique, c'est pour décrire la solitude et l'ignorance de l'homme dans un monde qui le dépasse. Amnésique, le héros du *Désert du monde* (1977) se réveille dans un village encombré de cadavres. », disait déjà Gilbert Millet⁴ ; or, au fur et à mesure que notre lecture progresse, Katarzyna Gadomska nous permet d'entendre de plus en plus clairement et fortement la voix même de l'écrivain, nous confiant que « toujours l'autre côté était là, tentateur et fuyant, merveilleux et terrible, impossible à dire et tellement facile à écrire⁵ ».

Jean-Pierre Andrevon, il faut le répéter, est pourtant l'un des maîtres de l'Étrange, et la proposition critique de Katarzyna Gadomska a donc le grand avantage de mettre en relief à la fois les traits de fidélité au genre, mais aussi de singularités distinctives, tels que présents dans le titre. Le cœur du propos réside en effet dans un échange érotétique entre les typologies d'Andrevon et de ses contemporains, mais aussi entre les différentes strates interprétatives, qui depuis Todorov et Caillois, se sont emparé du phénomène fantastique et

3 Henri Rossi, « Le lien illusoire dans *Le Reflux de la nuit* de Jean-Pierre Andrevon », *Revue des lettres modernes*, Icosathèque 21, *La Littérature dans les ombres ; Gaston Leroux et les œuvres noires*, dir. Isabelle Casta, Paris-Caen, Minard, 2002, p. 193.

4 « Andrevon Jean-Pierre », *Dictionnaire du fantastique*, dir. Valérie Tritten, Paris, Ellipses, 2010, p. 14.

5 Jean-Pierre Andrevon, « Pourquoi la science-fiction », *Fiction*, n° 4, p. 201.

en ont fait un objet d'études parfaitement légitimé, que Katarzyna Gadomska scrute de façon à la fois claire et originale : « Les créateurs du fantastique en littérature et au cinéma poursuivent des visées identiques qui contribuent à charpenter l'essence du fantastique en tant que tel : inquiéter, faire peur aux lecteurs/spectateurs, éveiller leur hésitation quant à l'explication d'une aventure ambiguë, raconter une histoire inquiétante d'une manière ambivalente ».

L'excellente bibliographie témoigne à elle seule des connaissances à la fois généralistes et pointues de l'auteure ; elle peut contribuer à enrichir fortement la culture d'un public averti ou tout simplement curieux, universitaire et bien au-delà : les constantes comparaisons avec le cinéma, en particulier *The Blair Witch Project* (« Par le procédé de l'autosimilarité, le mockumentaire reflète, met en abîme les personnages, les trames, le sujet de *Blair Witch Project* ») placent en regard les deux grammaires, textuelle et filmique, et les conjuguent en éclairant l'une par l'autre ; et quoi qu'il en soit, plus on avance dans la lecture, mieux les lignes de force se dessinent : il s'agit vraiment de cerner une vision post-moderne d'un fantastique plus ou moins naturalisé (tel qu'on le trouve déjà chez Jean Ray ou Adolfo Bioy Casares), en mettant l'accent sur les traits saillants du romanesque andrevonien : « Cette vision du monde, à l'échelle cosmique, inhumain, indifférent aux besoins et espoirs de l'homme fait d'ailleurs penser à la conception déjà évoquée de Spinoza selon qui le monde dans lequel nous vivons est une entité organique complètement indifférente aux attentes de l'homme ». L'on peut en déduire aisément quelle influence exercent sur les écrivains de la modernité les films d'horreur aux cadrages inquiétants, et aux ruptures de ton créatrices d'angoisse : « Vera Dika s'attache à décrire dans son ouvrage *Games of Terror* (1990) les épisodes répétitifs des plus importants films/cycles gore qui forment une sorte de structure archétypale du genre. La critique remarque un rapport strict entre un passé qui revit, explique et influence une action présente ».

Ce qui fait que Jean-Pierre Andrevon a sans doute beaucoup plus inspiré qu'on ne le pense coutumièrement les récents écrivains de l'Étrange à la française, qu'il s'agisse de Bernard Minier ou de Maxime Chattam (« ... science-fiction pure des années soixante et soixante-dix, par exemple de J.G. Ballard, John Brunner, Michel Jeury et Philippe Curval. Finalement, il rappelle les auteurs les plus récents qui s'intéressent à la problématique de la nature : Kim Stanley Robinson, T.C. Boyle, Bruce Sterling, John Barnes, Gérard Klein »). Les développements comparatistes sont en effet à la fois puissants, sobres et efficaces : « Le dernier transfert diégétique qu'il faut mentionner concerne le dénouement des deux textes : aussi bien King qu'Andrevon procèdent par une fin ouverte et non conclusive. *Brume* se termine par la fuite du supermarché d'un petit groupe de personnages qui traversent le monde couvert par le brouillard et

qui ne savent pas eux-mêmes comment leur aventure finira. Dans *La Maison qui glissait*, il est également possible de trouver vers la fin du roman le motif de la fuite de quelques locataires de *la Tour des Érables*, de leur découverte du monde extérieur enveloppé par la brume et de la mort de quelques-uns dans ce monde » ; ainsi l'étoilement des perspectives est-il source de richesse.

Au moment où le genre fantastique, dans toutes ses périphéries comme dans son cœur le plus classique, est particulièrement présent dans les études françaises (comme en témoigne l'arrivée du film *Nosferatu* (Murnau) au programme du concours de l'Agrégation interne de Lettres), le livre de Katarzyna Gadomska nous permet donc de réaliser avec Andrevon ce que Nietzsche souhaitait pour la métrique des Anciens : « il convient d'(y)e ramper avec l'acribie d'une limace myope » ... Cette obstination, cette relecture exigeante, aimante, jamais redondante, d'une œuvre tortueuse et torturée, vient à la rencontre de cet « art de faire peur », *cosa mentale* de celui qui avouait « un fantôme fera partie du fantastique parce qu'un fantôme, décidément, ça n'existe pas⁶ ... ». Mais ce livre, tenu entre nos mains, lui, existe pleinement et puissamment.

Isabelle-Rachel Casta

Professeuse émérite, Université d'Artois

6 J.-P. Andrevon et Alain Schockoff, *Cent monstres de la littérature fantastique*, Éd. Glénat, 1978, p. 13.

Schémas et Tableaux

Schémas

- 1 La rupture progressive avec le réel 65
- 2 Le modèle structural du récit monosémique 69
- 3 Le modèle structural du récit polysémique 78
- 4 Le schéma actantiel et l'optique anthropocentrique 108
- 5 Le schéma actantiel et l'optique non anthropocentrique 108
- 6 Le schéma narratif du roman dystopique pour adultes 150

Tableaux

- 1 La rupture violente avec le réel 65
- 2 L'excipit du récit monosémique 67
- 3 L'étonnement dans le récit monosémique 71
- 4 Les récits monosémique et polysémique – la synthèse 78
- 5 La technique des phrases-choc 166
- 6 Les cliffhangers résolu et suspendu 168
- 7 La brume en tant qu'anomalie [La migration des données diégétiques] 230
- 8 Les caractéristiques de la brume [La migration des données diégétiques] 230
- 9 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques] 232
- 10 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques] 233
- 11 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques] 234
- 12 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques] 236
- 13 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques] 238
- 14 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques] 240
- 15 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques] 241
- 16 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques] 243
- 17 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques] 244
- 18 Le dénouement [La migration des données diégétiques] 246

La construction d'un genre, la naissance d'une critique – partie introductive

1 La mise au point terminologique du fantastique

C'est le fantastique qui est la notion clé de ma recherche consacrée à la conception particulière, nouvelle de la littérature fantastique de l'écrivain français contemporain Jean-Pierre Andrevon. Avant de passer à la présentation de l'écrivain lui-même, de son œuvre et de sa vision personnelle du fantastique, je voudrais me pencher sur quelques problèmes théoriques liés au genre fantastique.

Constater que définir le fantastique est une entreprise difficile semble être un euphémisme. Le genre qui naît en Europe et aux États-Unis vers la fin du XVIII^e siècle et qui atteint son sommet au XIX^e siècle suscite le plus grand intérêt des critiques littéraires au XX^e siècle. De nombreux théoriciens présentent une perspective diachronique du genre, ils essaient de le définir ou, au moins, de le délimiter par rapport à ses genres voisins comme la science-fiction, la fantasy, l'horreur ; chaque chercheur propose aussi le plus souvent sa propre classification des motifs fantastiques. Comme le constate à ce propos Michel Viegnes : « Depuis un demi-siècle [...] la théorie critique sur le fantastique est devenue graduellement un véritable maquis, où les définitions s'entrecroisent, se complètent ou se contredisent, à tel point que l'on s'excuserait presque, aujourd'hui, de venir ajouter une théorie de plus à un tel enchevêtrement. » (2006 : 14) Rappelons donc quelques interprétations théoriques du genre les plus discutées en France au XX^e siècle.

Roger Caillois est un des critiques fondateurs de la théorie du fantastique. En 1958, Caillois dirige la publication de l'anthologie *Fantastique. Soixante récits de terreur* où il réunit les plus classiques et représentatifs – selon lui – récits du monde entier : ces textes proviennent de différentes cultures et époques, entre autres, de l'Europe (récits anglais, français, russes, polonais, irlandais, allemands, italiens, espagnols, finlandais), des États-Unis, de l'Amérique latine (du Mexique et de l'Argentine), des Caraïbes (d'Haïti) et de l'Asie (textes chinois, vietnamiens et japonais). Le choix de ces textes suscite des controverses¹. À côté des récits européens et américains

1 Voir à ce propos l'article de Gérard Klein (1967) qui désigne les constats de Caillois comme « assez irritants [...] brillants et désordonnés. » Il critique le choix des nouvelles et des

canoniques² du fantastique, Caillois publie les textes ibéro-américains qualifiés le plus souvent comme le « réalisme magique » dont la logique interne est antagoniste par rapport au fantastique pur³. Qui plus est, les récits asiatiques

auteurs : « L'attribution de Fitz-James O'Brien au domaine irlandais est contestable. Si cet écrivain est bien né en Irlande vers 1828, c'est aux États-Unis, à partir de 1852, qu'il se mit à écrire et qu'il publia notamment *Le Forgeron de merveilles*. Comme l'histoire se déroule à New York et qu'elle emprunte son atmosphère au fantastique allemand, je crois plus juste de la rattacher au fantastique américain naissant. Si le domaine allemand est bien peu représenté, le domaine autrichien fait totalement défaut : Perutz, Meyrink, Kubin eussent pu l'illustrer. Je doute, sans toutefois le connaître, que le domaine italien se limite à deux auteurs contemporains. À l'opposé, le domaine sud-américain paraît mal ou surreprésenté. *Le Sud* de Borges est une nouvelle insolite plutôt que fantastique. Je cherche encore après trois lectures le côté fantastique de *Luvina* de Juan Rulfo. Le domaine haïtien n'apparaît ici, semble-t-il, que parce qu'il permet de rajouter un point sur la carte et qu'en raison d'une sympathie de l'auteur et de l'anthologiste. La nouvelle est honorable mais relève plutôt du folklore que du fantastique [...]. » ; « La liste des auteurs est-elle plus caractéristique de la littérature fantastique ? Roger Caillois a-t-il sacrifié la thématique et la répartition géographique au souci de se faire une belle liste d'auteurs ? On peut en douter. Quelques écrivains sont représentés deux fois sans qu'on voie toujours bien pourquoi. Le fait que d'autres soient fort peu connus aurait valeur de découverte si de grands noms n'étaient absents : ainsi Kafka, Arthur Machen, Lord Dunsany, Stevenson, Lovecraft, par exemple, outre quelques noms déjà cités. L'exclusion de Lovecraft est, paraît-il, volontaire, mais Caillois n'en donne pas la raison. Qui expliquera l'ostracisme dont sont victimes Nerval et Barbey d'Aureville alors que Maupassant apparaît deux fois ? J'accepte assez volontiers l'absence de Nodier, mais au lieu d'une nouvelle contestable de Léon-Paul Fargue, j'en aurais assez bien vu une d'Apollinaire. Je relèverai encore, avec moins d'insistance, l'absence de Clark Ashton Smith et celle de Walter de La Mare. » (1967) L'anthologie de Caillois et le choix des auteurs ne cesse pas de partager le milieu critique même actuellement. Francis Moury dans son article « Prolégomènes à une définition esthétique du fantastique » (mis à jour le 1.09.2017) en donne une preuve : « Pourtant, cette armature intellectuelle si rigoureuse [de Caillois – K.G.] en apparence n'est pas parfaite : elle provoque l'exclusion de deux auteurs importants et reconnus par bien d'autres critiques du genre : Charles Nodier et H.P. Lovecraft, ce dernier pourtant proche de Caillois du point de vue théorique. Et on n'y trouve pas non plus un extrait de *l'Aurélia* de Gérard de Nerval puisque, ainsi que le note finement Pierre-Georges Castex dans la préface à sa propre *Anthologie du conte fantastique français* (éd. Librairie José Corti, 1963-1972) où il écrit : "l'émotion née du fantastique a été directement et pleinement vécue par Nerval lui-même avant d'être transcrite", ce qui en fait un cas limite selon la théorie de Caillois. Pire encore, Caillois se parjurera dans la seconde édition de 1965, intégrant dans son tome 1 au moins un conte, d'ailleurs tout à fait admirable (*Escamotage* de Richard Matheson) qui aurait dû en être écarté s'il avait respecté ses propres critères établis en 1958 ! Ce texte de Matheson relève, en effet, autant d'une littérature de science-fiction que d'une littérature fantastique. » (2017).

- 2 Par exemple *Le Signaleur* de Charles Dickens, *Les Mines de Falun* d'E.T.A. Hoffmann, *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, *Le Horla* de Guy de Maupassant, *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe. Toutes ces nouvelles proviennent du XIX^e siècle et contiennent tous les éléments génériques de la poétique du fantastique.
- 3 La logique interne du réalisme magique est plus proche du merveilleux que du fantastique si l'on prend en considération la réaction du personnage aux manifestations du phénomène :

proviennent d'époques historiquement très éloignées⁴, tandis que la plupart des critiques reconnaissent la fin du siècle des Lumières comme une époque où le fantastique proprement dit est né. Cependant, non seulement ce choix arbitraire des textes est remis en cause par les théoriciens du fantastique. La tentative d'approche historique et sociologique du genre, l'essai de définition du fantastique et le problème des motifs fantastiques abordés par Caillois dans sa préface⁵ à l'anthologie s'avèrent également discutables pour le milieu des chercheurs.

Dans la perspective hégélienne⁶, Caillois étudie les rapports entre les trois genres des littératures de l'imaginaire : il voit la féerie comme la plus ancienne forme du surnaturel, une tentative d'expliquer le monde, remplacée ensuite par le fantastique naissant vers la fin du XVIII^e siècle comme une réaction à l'esprit trop scientiste de l'époque d'une part et comme une héritière de cette époque de l'incroyance d'autre part. À son tour, le fantastique qui atteint son âge d'or au XIX^e siècle sera éclipsé au XX^e siècle par la science-fiction, genre le plus approprié à l'horizon d'attente des lecteurs contemporains. Cette idée de la succession des genres est pourtant contestable et le choix des textes dans l'anthologie de Caillois le prouve : s'il conçoit lui-même les anciens récits asiatiques comme fantastiques, on voit que le fantastique existe bel et bien avant le siècle des Lumières. Les textes merveilleux, fantastiques et science-fictionnesques coexistent aux XX^e et XXI^e siècles ; il est donc difficile de parler de leur étroite succession.

souvent la nature de ces manifestations ne provoque pas de doute/d'étonnement du personnage qui accepte l'existence du phénomène d'emblée.

- 4 Du domaine chinois, Caillois a choisi le récit de Kan Pao (265-316), le Viêt-Nam est représenté par Nguyen-Du (XV^e siècle), parmi les auteurs japonais il y a Minamoto No Takakuni (1004-1007) ainsi qu'un auteur inconnu du *Ujishui-Monogatari* (une collection de contes japonais du début du XIII^e siècle).
- 5 Caillois développe ses idées, exprimées pour la première fois dans cette préface, puis aussi dans d'autres ouvrages. Voir : *Au cœur du fantastique* (1965), *Le Fantastique* (1985 : 767-782).
- 6 Selon Roger Bozzetto trop hégélienne (1989 : 190-201) Jean-Baptiste Baronian le met en cause aussi : « [...] Roger Caillois [...] considère le fantastique comme une espèce d'étape intermédiaire entre la féerie et la science-fiction [...]. Voilà un jugement qui appelle quelques réserves : ne laisse-t-il pas supposer en effet que le fantastique aurait plié bagage au cours du XX^e siècle et qu'au lieu d'évoluer (ce qui s'est effectivement produit) il aurait été évincé par une autre forme de l'imaginaire ? » (2000 : 25) On peut également interpréter la proposition de Caillois comme conforme à l'opinion des formalistes russes exprimée par Victor Chklovski selon qui « L'œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau mais pour remplacer l'ancienne forme. » (Cité par Eikhenbaum, 1965 [1927] : 50).

Caillois propose aussi sa définition du genre, qui demeure un des points de référence constante pour les spécialistes du genre⁷ : « Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. » (1958 : 3) ; « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager. » (1958 : 4) ; les êtres fantastiques « sont aussi des êtres d'imagination, mais cette fois l'imagination ne les situe pas dans un monde lui-même imaginaire⁸ ; elle se les représente ayant leurs entrées dans le monde réel. » (1958 : 5) La définition du fantastique de Caillois comporte deux constatations de prime importance pour la théorie du genre : le réel en tant que condition sine qua non du fantastique et l'idée de l'intrusion d'élément insolite, fantastique, extraordinaire, inexplicable dans le réel. Je suis d'accord avec Caillois que ces deux éléments – le cadre réel et l'élément perturbateur – sont emblématiques pour la structure profonde du genre, au moins dans sa version classique⁹.

Finalement, Caillois aborde la question de la thématique du fantastique en avançant une des thèses les plus controversées dans la théorie du genre : selon le chercheur, les invariantes thématiques du fantastique, qu'il appelle les motifs fantastiques, ne sont pas infinies, leur nombre est limité à douze principaux motifs que je cite, d'après Caillois, ci-dessous :

1. « le pacte avec le démon » (1958 : 9),
2. « l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie » (1958 : 9),
3. « le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle » (1958 : 9),
4. « la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants » (1958 : 9),

7 Gérard Klein critique cette définition de Caillois : « La difficulté insurmontable, pour ne pas dire l'erreur, à laquelle me semble s'être affronté Caillois, tient à ce qu'il a voulu donner du fantastique une définition absolue, valable en tout lieu et en tout temps. Or, même sur le laps de temps relativement bref à quoi se borne l'évolution des littératures modernes de l'imaginaire, une telle définition ressemble à un lit de Procuste. [...] Ces définitions ne sont pas à proprement parler inexactes. Mais elles renvoient à des concepts fort vagues et présentés ici comme éternels, alors que l'expérience la plus courante montre que leurs contenus évoluent. La cohérence universelle et l'épouvante ne sont ni des notions simples ni des notions immuables. Il y aurait lieu en particulier d'écrire une histoire de l'épouvante : l'objet de son chapitre consacré aux littératures serait non seulement les croyances, c'est-à-dire les formes temporaires de la cohérence universelle, mais aussi les œuvres qu'elles déterminent et les publics qui les consomment. Dans l'attente de cette grande œuvre, il ne paraît guère possible, de définir le fantastique, la féerie et la science-fiction autrement qu'en les renvoyant à leurs sources. Alors se manifestent leurs originalités premières et les raisons de leur présente convergence. » (1967)

8 Comme cela a lieu dans le cas de la féerie, du merveilleux.

9 Le néofantastique joue souvent avec les ingrédients génériques du fantastique, ce que je montrerai dans les parties qui suivent.

5. « la chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit » (1958 : 9),
6. « les vampires ; c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants » (1958 : 9),
7. « la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance » (1958 : 9),
8. « la malédiction d'un sorcier, qui a entraîné une maladie épouvantable et surnaturelle » (1958 : 10),
9. « la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle » (1958 : 10),
10. « l'interversion des domaines du rêve et de la réalité » (1958 : 10),
11. « la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacée de l'espace » (1958 : 10),
12. « l'arrêt ou la répétition du temps » (1958 : 10).

À partir de sa publication, la liste des motifs fantastiques de Caillois demeure cruciale et contribue à l'essor de la théorie du fantastique. Plusieurs chercheurs critiquent l'idée même du catalogue des thèmes récurrents, d'autres pourtant proposent leurs propres listes des axes thématiques préférentiels du fantastique¹⁰. Il est possible de trouver plusieurs points obscurs de cette liste très arbitraire, par exemple il est difficile de comprendre pourquoi Caillois évoque le motif du fantôme trois fois (les points 2, 3, 9), pourquoi il mentionne « la femme-fantôme » et il omet « la demeure hantée », ou « l'activité de poltergeist », etc. Pourtant, comme il semble, Caillois influencé par l'anthropologie et le structuralisme en vogue à l'époque essaie de retrouver la structure sémantique profonde du fantastique. Il est vrai aussi que certains thèmes évoqués sur sa liste (« le diable », « le fantôme », « le vampire ») soient issus de manière logique de la naissance du fantastique à l'époque où la culture laïque se développe et où l'imaginaire annexe ces personnages précédemment liés à la religion. Même si les recherches de Caillois trahissent certains aspects faibles,

10 Entre autres Tzvetan Todorov dont je parlerai plus tard. Gérard Klein critique aussi cette idée de Caillois : « Enfin, dans un dernier temps, il propose l'amorce d'une thématique. Elle débouche sur une conclusion singulière : le nombre des thèmes des littératures de l'imaginaire serait fini et dénombrable. Dans sa généralité, cette proposition [...] me paraît indémontrable. [...] Le panorama des thèmes demeure insuffisant. [...] J'aurais aimé discuter la thématique de Roger Caillois tant pour le fantastique que pour la science-fiction. La place me manque. En tout état de cause, une thématique rigoureuse devrait être historique et faire ressortir l'ordre d'apparition des thèmes et de leurs variations. On verrait sans doute que chaque œuvre marquante est le lieu d'un dialogue entre la tradition, l'actualité et l'imagination. Se demander alors si le nombre des thèmes de l'imaginaire est fini, comme semblent le penser aujourd'hui certains anthropologues pour les mythes, revient à s'interroger sur le caractère fini et dénombrable des œuvres humaines. » (1967)

sa vision du fantastique demeure toujours un point de référence pour les théoriciens du genre.

Dans ses travaux (notamment dans *La Séduction de l'étrange* ainsi que *Art et littérature fantastiques*), Louis Vax discute avec Caillois en exposant sa conception du fantastique, différente sous certains angles de la proposition de Caillois. Vax reconnaît lui aussi l'importance du cadre réel et de l'intrusion du phénomène insolite au sein de la réalité : « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. » (1960 : 6) Pourtant, a contrario de Caillois, Vax constate lui-même l'insuffisance de sa propre formule qu'il se garde d'appeler une définition : « Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques. » (1965 : 6) Admettant donc un caractère non défini, inaccessible du genre, il envisage sur le plan subjectif plusieurs œuvres fantastiques dont chacune modifie sa vision du fantastique : « Le sens du mot fantastique c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. » (1965 : 6-7)

De même, Vax perçoit le problème des motifs fantastiques autrement que Caillois. Vax partage l'opinion de Caillois quant à l'importance des motifs pour le fantastique : « Loin d'être objet accessoire ou accidentel, le motif serait cause directe de l'impression du fantastique. » (1965 : 53) Cependant, selon le critique il n'y a pas de motifs qui seraient par sa nature toujours fantastiques : « C'est le contexte qui précise sa forme [du motif – K.G.] et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif. » (1965 : 61) Le motif du diable lui en sert de preuve. Ce motif figure dans plusieurs classements et listes, y incluse la liste de Caillois, en tant que motif fantastique. Vax admet que parfois le thème du diable acquiert une dimension fantastique, par exemple lorsqu'on parle du pacte diabolique ou bien quand l'être diabolique apparaît parmi les vivants et génère la terreur¹¹. Mais le théoricien cite également le motif d'un Satan romantique et tragique à la fois, ou d'un diable stupide et naïf, emprunté au folklore, qui fait rire et qui n'épouvante pas. C'est pourquoi il est absolument inutile, voire impossible, selon Vax, de dresser une liste de motifs fantastiques car chaque thème dépendant du contexte historique et socioculturel, il peut

11 Même ces exemples de Vax me paraissent discutables : le motif du pacte satanique et de l'apparition du diable au mortel est central, entre autres, dans *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf et aucun critique ne classerait cette œuvre médiévale dramatique comme un texte fantastique.

être traité de différentes manières et peut susciter des réactions et interprétations très différenciées.

Il semble que cette subjectivité vaxienne dans la perception du genre ouvre la voie à un autre chercheur dont la théorie du fantastique passe aujourd'hui pour canonique et qui depuis sa publication a suscité un intérêt considérable de la part du milieu critique faisant naître plusieurs commentaires théoriques. Je pense à la conception du fantastique élaborée par Tzvetan Todorov et exprimée dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

Sans aucun doute, c'est la définition du genre proposée par Todorov qui éveille la plus grande polémique critique. Selon ce chercheur, « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. » (1970 : 29) ; « J'en vins presque à croire : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. » (1970 : 35) Cette hésitation dont parle Todorov est partagée par le lecteur et le protagoniste du texte : les deux sont confrontés à un événement inexplicable par les lois du monde dans lequel ils vivent. Ils hésitent entre une interprétation surnaturelle (le surnaturel a effectivement eu lieu) et une explication rationnelle des événements (le surnaturel n'a pas eu lieu, l'aventure en apparence étrange étant par exemple une supercherie, un concours de circonstances, un rêve, etc.). D'après Todorov, le fantastique ne dure que le temps de cette hésitation commune aux lecteur et personnage¹². Si le lecteur et le protagoniste prennent une décision quant à l'explication de l'aventure et leur hésitation disparaît, le fantastique est remplacé par un des genres voisins – l'étrange ou le merveilleux (dans leurs formes pures ou hybrides¹³). Autrement dit, Todorov fait un critère

12 Parmi les nombreux critiques qui polémiquent avec Todorov, il faut citer l'opinion d'Irène Bessière qui perçoit le concept d'incertitude différemment : « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre deux ordres, naturel et surnaturel, mais de leur contradiction dans le texte, et donc de leur récusation mutuelle et implicite. » (1974 : 23)

13 Précisons que Todorov définit le fantastique par rapport à l'étrange et au merveilleux – ses genres voisins. L'étrange pur « relate des événements qui peuvent s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquantes, singuliers, insolites [...] » (1970 : 51) Le merveilleux pur, quant à lui, introduit des événements présentés d'emblée et sans aucune ambiguïté, comme surnaturels, ce qui ne provoquent aucune incertitude ni chez le personnage, ni chez le lecteur. Une fois l'hésitation disparue, « on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. » (1970 : 29) Selon Todorov, il existe aussi des genres hybrides intermédiaires entre le fantastique et ses genres voisins, à savoir le fantastique-merveilleux qui englobe « la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel. » (1970 : 57) ; le fantastique-étrange dans lequel « des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire y reçoivent à la fin une explication rationnelle. » (1970 : 49) Cette explication rationnelle c'est par exemple le rêve, la folie, la drogue, l'illusion des sens, la supercherie, etc.

générique de la notion d'hésitation car son existence ou sa disparition, selon lui, influe sur l'appartenance générique du texte. En conséquence, le texte ne pourrait pas être classifié du point de vue générique de façon fixe. Qui plus est, ce critère générique d'hésitation est très réducteur car la structure de certains ouvrages canoniques conçus toujours comme fantastiques ne s'appuie pas sur l'hésitation¹⁴. De même, le critère en question serait difficilement applicable dans le cas d'une partie de textes néofantastiques¹⁵. Par contre, ce critère permet à Todorov d'analyser comme fantastiques les ouvrages qui n'étaient jamais perçus comme tels¹⁶.

Notons au passage que Todorov critique vivement l'opinion de H.P. Lovecraft qui perçoit la peur en tant que critère principal du fantastique. Selon Todorov, la peur est trop subjective pour qu'elle puisse être traitée comme condition sine qua non du fantastique. Remarquons pourtant que l'hésitation todorovienne n'en est pas moins subjective.

Avec Caillois et Vax, Todorov partage l'opinion que le réel est indispensable pour l'apparition du surnaturel – le fantastique est « la représentation d'un monde de personnes vivantes. » (1970 : 37) ; « la littérature fantastique pose la plus grande partie d'un texte comme appartenant au réel. » (1970 : 176)

Comme précédemment Caillois, Todorov remarque l'importance de l'événement étrange¹⁷ et propose sa propre classification des thèmes du fantastique qui « sont [...] une condition nécessaire » (1970 : 98) pour le fantastique. En même temps, Todorov critique vivement la classification de Caillois et commente l'opinion vaxienne : « [...] on chercherait en vain dans les écrits de Caillois la règle logique qui permette le classement ; et je ne pense pas que son absence soit un effet du hasard. Toutes les classifications énumérées jusqu'ici¹⁸ contreviennent à la première règle que nous étions donnée : celle de classer non des images concrètes mais des catégories abstraites (avec l'exception non significative de Vax). Au niveau où les décrit Caillois, ces "thèmes" sont au contraire illimités et n'obéissent pas à des lois rigoureuses. On pourrait reformuler la même objection ainsi : à la base des classifications, on trouve l'idée

14 Voir par exemple *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, *Dracula* de Bram Stoker, les récits fantastiques de H.P. Lovecraft et beaucoup d'autres ouvrages. À ce propos : (Lafond, 2007 : 19-24).

15 J'en parlerai plus loin. Voir aussi à ce propos Anne-Sophie Donnarieix (2017).

16 *Les Mille et Une nuits*, recueil des contes merveilleux orientaux du IX^e siècle, en constitue un exemple.

17 L'événement étrange est l'équivalent du phénomène fantastique/élément perturbateur, c'est-à-dire de l'inexplicable/de l'insolite qui s'introduit dans le réel.

18 Todorov parle aussi de la liste des motifs de Dorothy Scarborough, de Roger Caillois, de Peter Penzoldt.

d'un sens invariable de chaque élément de l'œuvre, indépendamment de la structure dans laquelle il sera intégré. Classifier tous les vampires ensemble, par exemple, implique que le vampire signifie toujours la même chose, quel que soit le contexte où il apparaît. Or, partis comme nous le sommes de l'idée que l'œuvre forme un tout cohérent, une structure, nous devons admettre que le sens de chaque élément (ici, chaque thème) ne peut s'articuler en dehors de ses relations avec les autres éléments. Ce qu'on nous propose ici [dans la classification de Caillois – K.G.] ce sont des étiquettes, des apparences, non des véritables éléments thématiques. » (1970 : 108) Guidé par l'idée des véritables éléments thématiques cernés dans leurs relations avec les autres éléments de la structure, Todorov en distingue deux groupes : les thèmes du je¹⁹ (ou les thèmes du regard) et les thèmes du tu (ou les thèmes du discours). Dans le premier groupe, Todorov classe, entre autres, la métamorphose, le pandéterminisme qui se manifeste par l'intermédiaire d'êtres surnaturels et de leur pouvoir sur la destinée humaine, la rupture des limites matière-esprit. Le second groupe englobe les thèmes liés à la sexualité, les transgressions et perversions sexuelles et à la mort. Le critique ne justifie pas une telle répartition des motifs dans les groupes proposés.

Todorov remarque aussi que le mode de lecture du texte exclut les interprétations allégoriques et poétiques.

À partir de leur publication, les thèses de Todorov éveillent un vif intérêt de la part des critiques. La majorité d'entre eux reconnaît l'aspect novateur, la clarté, la méthode et la rigueur de discours de Todorov. Cependant, plusieurs théoriciens lui reprochent certains points faibles de son raisonnement dont j'ai signalé moi-même quelques-uns ci-dessus. Parmi les commentaires critiques des thèses de Todorov, il faut signaler l'opinion de Colette Astier (1971 : 127-129), de Jeanne Favret (1972 : 444-447), de Denis Mellier (2000 : 13-14), de Jean-Baptiste Baronian (2000 : 26), de Jacques Goimard (2003 : 42-48), de Valérie Tritter (2001 : 18-19), de Stefano Lazzarin (2004), de Gilbert Millet et Denis Labbé (2005 : 8), de Frank Lafond (2007 : 31-38), et de beaucoup d'autres critiques. Les reproches adressés le plus souvent à Todorov concernent d'un côté une telle délimitation du fantastique qu'en effet peu de textes fantastiques obéissent à toutes les règles proposées par le chercheur et, d'un autre côté, l'introduction dans son corpus analytique des textes plutôt merveilleux que fantastiques. Ensuite, les critiques s'étonnent que Todorov n'ait pas davantage parlé du rôle du réel dans le fantastique (il frôle à peine cette thématique) ; les théoriciens signalent aussi certaines contradictions quant à la notion majeure

19 Le terme « les thèmes du je » se réfère aux catégories qui servent à définir le monde du drogué, du psychotique ou du jeune enfant selon la théorie de Jean Piaget (1948).

de ses recherches – l'hésitation. Bien que le livre todorovien soit publié en 1970, il éveille toujours l'intérêt de chercheurs modernes et est devenu un ouvrage de référence classique étudié en France au niveau universitaire.

Sans aucun doute, ces trois approches théoriques du fantastique – de Caillois, Vax et Todorov – suscitent le plus de controverses, font naître plusieurs commentaires critiques et se distinguent, même à notre époque, par la plus grande originalité dans la perception du genre. À partir de la publication de ces œuvres-phares, il semble que les spécialistes contemporains, qui continuent les recherches sur le genre, soient éclipsés par ces trois théoriciens²⁰. Si différents que soient ces trois travaux, ils possèdent quand même quelques points communs que je voudrais synthétiser ci-dessous en tant que caractéristiques du fantastique classique.

Les trois chercheurs reconnaissent tous le réel comme condition sine qua non de l'apparition du fantastique. Les critiques en question s'intéressent à l'élément perturbateur de la diégèse réelle, c'est-à-dire au problème des motifs/thèmes fantastiques. Les trois théoriciens soulignent également une certaine subjectivité dans la perception (du personnage et du lecteur) du fantastique : si pour Caillois, le genre est lié avec le sentiment de la peur, Todorov voit l'hésitation comme générateur du fantastique et Vax parle en termes généraux du plan subjectif du genre.

Il serait sans aucun doute intéressant de vérifier si le nouveau fantastique de Jean-Pierre Andrevon possède les mêmes caractéristiques, si les modifications de ce modèle classique apparaissent et, éventuellement, en quoi elles consistent.

1.1 *Le profil de l'écrivain : sa biographie et la présentation de son œuvre*

À l'orée de mon étude, il me semble indispensable de présenter l'écrivain et son œuvre prolifique de manière plus détaillée. Tout d'abord, je voudrais rappeler quelques étapes importantes de la vie de Jean-Pierre Andrevon en mettant l'accent sur les événements qui ont particulièrement influencé sa création, pour passer ensuite à la caractérisation de son œuvre : de ses livres et écrits théoriques sur le fantastique.

20 Par exemple les conceptions du fantastique de Jacques Finné (1980), de Charles Grivel (1983), de Jean Fabre (1992), de Joël Malrieu (1992), de Lisa Morin (1996), de Roger Bozetto (2001 ; 2005 ; 2008), de Valérie Tritter (2001), de Jacques Goimard (2003), de Gilbert Millet et Denis Labbé (2005), de Daniel Fondanèche (2005), de Christian Chelebourg (2006), de Nathalie Prince (2008b) et d'autres.

1.2 *La vie de Jean-Pierre Andrevon*

L'écrivain est né le 19 septembre 1937 à Jallieu (actuellement Bourgoin-Jallieu) situé dans la région Auvergne-Rhône-Alpes. La famille d'Andrevon d'origine modeste, paysanne vivait dans cette région depuis le règne de François 1^{er}.

Andrevon ne connaissait que sa mère, le nom de son père ne lui ayant jamais été révélé. Qui plus est, lorsque sa mère se marie, il est élevé par ses grands-parents maternels. Comme l'écrivain le constate lui-même, cette absence des figures parentales ne lui pèse pas et, tout au contraire, il se sent plus libre : « [...] je n'ai pas eu de père puisque je suis le fils d'un amour de passage. J'ai donc grandi de manière assez libre [...]. Je n'ai jamais connu son identité, car ma mère n'a jamais cru devoir m'en parler. Dans la famille, on n'en parlait pas non plus ; il était à cette époque très mal vu d'être une fille-mère, et j'ai respecté ce silence, d'autant que je n'ai jamais eu la curiosité de savoir, ce qui étonne souvent les gens. En réalité, peu m'importe de savoir d'où je viens. Cela peut paraître bizarre, mais c'est ainsi. J'étais un enfant sans famille, je n'ai pas eu le choix, et pourtant je m'en suis toujours assez bien trouvé. Lorsque je fais un retour sur ma vie, sur ma destinée, je constate que beaucoup de gens me parlent de leurs parents en des termes épouvantables, des parents sévères, qui les réprimandaient, les empêchaient de faire un tas de choses. J'ai échappé à ça. Moi, dès l'âge de onze ans, j'ai vécu très libre avec ce que ça comportait de manque affectif, certes, de solitude ; par contre, je bénéficiais de beaucoup de liberté [...]. Sans doute une partie de mon parcours ultérieur vient-elle de là. » (Comballot, 1^{re} partie, 2013) Il faut tout de même noter que la solitude de l'individu (très souvent de l'enfant) est un des thèmes majeurs dans la prose andrevonienne : elle est évoquée à plusieurs reprises et elle est étudiée dans toutes ses manifestations possibles²¹.

Andrevon passe son enfance à la campagne, sous le signe de l'Occupation et de la guerre : ses premiers souvenirs sont relatifs à la guerre et il se voit lui-même au fond comme un enfant de la guerre. Au cours de plusieurs interviews, il évoque ses souvenirs qui reviennent de façon obsessionnelle dans sa prose²² :

21 Il unit ce thème à la dimension fantastique lorsqu'il raconte la disparition mystérieuse de toute une famille du narrateur solitaire dans *Six étages à monter*, ou bien quand il relate la pétrification inexplicable du monde sauf un petit garçon qui est obligé de passer toute son existence dans une totale solitude (dans un récit au titre très significatif – *Un enfant solitaire*), ou encore quand il présente l'extinction de toute la race humaine et le parcours solitaire du dernier homme à travers l'univers complètement désert dans *Le monde enfin*. La solitude devient un leitmotiv de son fantastique. Voir à ce propos le chapitre 3, paragraphe 2.1.

22 Par exemple dans *Sacrifice, L'Écroulement de la maison d'enfance, Paysages de mort* et beaucoup d'autres.

« [...] j'ai passé ma petite enfance à Sonnay, dans la ferme familiale, et je me souviens avoir vu arriver en juin 1940 – j'avais à peine trois ans – le premier side-car allemand sur la place du village. [...] ce sont mes premiers souvenirs de guerre. Bien d'autres ont suivi [...]. Je me suis servi de ces souvenirs pour plusieurs nouvelles [...]. Je suis donc vraiment un enfant de la guerre. Tout cela m'a beaucoup impressionné, dans un mélange d'attrance, de fascination et de peur merveilleuse. » (Comballot, 1^{re} partie, 2013)

L'étape suivante dans la vie d'Andrevon est son éducation. Il avoue avoir été un mauvais élève qui s'ennuyait au lycée. Deux matières, le dessin et le français, l'intéressent plus particulièrement et annoncent sa future vocation de peintre et d'écrivain. En 1957, Andrevon commence ses études aux Arts Décoratifs de Grenoble. Après avoir reçu son diplôme, il devient enseignant de dessin au lycée Champollion. À l'époque il découvre sa troisième passion – la musique et il voyage en moto à travers l'Europe. Passionné par la science-fiction et le fantastique, il lit beaucoup et écrit ses premières esquisses de nouvelles.

Mobilisé, il fait son service militaire en Algérie lorsque la guerre est sur le point de se terminer : « À une exception près, je n'ai donc participé ni à des opérations ni à des combats. [...] Pour ma part, je meublais mon ennui en chantant des chansons à mes quelques potes, en écrivant, et cette période qui aurait pu être saumâtre s'est plutôt bien passée, grâce à mes facultés d'adaptation et à la création. » (Comballot, 1^{re} partie, 2013)

Dès son retour en France, il reprend son travail d'enseignant de dessin, cette fois-ci au collège Guynemer de Grenoble. Parallèlement à l'enseignement, Andrevon poursuit de nombreuses activités. Il travaille comme journaliste spécialisé dans la critique cinématographique ; qui plus est, il devient lui-même cinéaste, avec la réalisation de deux courts-métrages, avant de continuer sa carrière de peintre ; finalement, il est également auteur-compositeur-interprète de chansons.

Pourtant, c'est l'écriture qui occupe la place prépondérante parmi ses activités créatives. Après des parutions dans divers fanzines, sa première nouvelle professionnelle *La Réserve* est publiée dans le magazine *Fiction* en mai 1968, la date importante et significative²³. Suite aux événements du mai 1968, son poste de travail au collège est compressé et il peut dès lors devenir écrivain à temps plein et vivant de sa plume. Son premier roman, *Les Hommes-Machines contre Gandahar*, chez Denoël, paraît déjà un an plus tard.

Son activité journalistique se poursuit et trouve son point culminant dans les années soixante-dix : il publie des articles, des critiques et dessins dans

23 J'en reparlerai dans le paragraphe qui suit.

Charlie Hebdo, Charlie Mensuel, Combat Non-Violent, Circus, À Suivre, L'Écran Fantastique et Fiction (jusqu'à la disparition de la revue en 1989).

Il faut souligner qu'Andrevon participe depuis son premier numéro (1971) à la rédaction de *La Gueule Ouverte* – la première revue française consacrée à l'écologie militante. Jusqu'à présent il a publié vingt-six articles²⁴ abordant la thématique écologique. À l'époque, il devient aussi membre d'un groupe « Grenoble Écologie » qui se présente en 1977 aux élections municipales et qui fait actuellement partie de la municipalité aux côtés du Parti Socialiste. Toute sa vie, l'écologie demeure sa grande passion qu'il exprime parallèlement dans sa prose fantastique²⁵ et dans des textes critiques n'appartenant pas à la fiction littéraire, dont le plus important est le traité écologique et philosophique *La Nécessité écologique* (1992) – « [...] un traité chiffré de ce qu'il faut faire et ne pas faire. Il a été réédité deux ans plus tard avec la participation des Amis de la Terre et une subvention du Ministère de l'Environnement, avec une diffusion beaucoup plus militante, ce qui me réjouit. » (Comballot, 111^e partie, 2013). Parmi les articles andrevoniens consacrés à l'écologie, il faut mentionner *L'inspiration écologique dans les littératures de l'imaginaire. Écologie et science-fiction* (paru en 2016 dans *La Gueule Ouverte*) où l'auteur présente les plus importants textes science-fictionnesques du domaine franco et anglophone qui abordent l'écologie en montrant que la problématique environnementale est présente dans la science-fiction dès l'origine du genre. Tout d'abord, il évoque les ouvrages écologiques précurseurs de la science-fiction, comme par exemple *La Mort de la Terre* (1910) de Rosny aîné et *Le Dernier Homme* (1823) de Mary Shelley. Ensuite, Andrevon passe en revue les textes postérieurs appartenant déjà à la science-fiction pure des années soixante et soixante-dix, par exemple de J.G. Ballard, John Brunner, Michel Jeury et Philippe Curval. Finalement, il rappelle les auteurs les plus récents qui s'intéressent à la problématique de la nature : Kim Stanley Robinson, T.C. Boyle, Bruce Sterling, John Barnes, Gérard Klein.

À partir de ses débuts littéraires, Andrevon publie chaque année en moyenne trois ou quatre ouvrages appartenant aux littératures de l'imaginaire.

Actuellement, l'auteur vit à Grenoble, partageant son temps entre la littérature, la peinture, la musique et l'écologie. Il a son site internet officiel : <http://jp.andrevon.com/> et son profile sur Facebook.

24 Ses articles sont disponibles sur http://lagueuleouverte.info/_Jean-Pierre-Andrevon_debut_articles=0#pagination_articles.

25 J'y reviendrai dans le paragraphe suivant.

1.3 *L'œuvre de Jean-Pierre Andrevon*

L'œuvre andrevonienne est très prolifique : à partir de ses débuts littéraires en 1968 jusqu'à aujourd'hui il a publié cent soixante-huit textes littéraires : avant tout recueils de récits et romans dont certains sont édités sous son pseudonyme Alphonse Brutsche²⁶. Ses livres sortent tout d'abord essentiellement chez Denoël et chez Fleuve Noir, puis chez de très nombreux autres éditeurs : Flammarion, Magnard, Nathan, Canaille, Baleine, Rouge Profond, Béliat, Hachette, Casterman, Bordas, Bayard, La Clé d'Argent, etc. L'auteur est particulièrement lié aux collections cultes des littératures de l'imaginaire en France, à savoir « Présence du futur » (Denoël), « Présence du fantastique » (Denoël) « Anticipation » (Fleuve Noir), « Gore » (Fleuve Noir), « Crime » (Fleuve Noir), « Angoisses » (Fleuve Noir), « Aventures et mystère » (Fleuve Noir), « Bibliothèque du fantastique » (Fleuve Noir).

Son œuvre se distingue par une richesse remarquable : il pratique non seulement le fantastique et la science-fiction, mais aussi l'horreur, la littérature pour la jeunesse, le roman policier, le gore, le thriller, le roman d'aventures, le roman historique et leurs hybrides génériques. Ce qui peut paraître surprenant, Andrevon lui-même prétend ne jamais avoir écrit de textes appartenant à la fantasy²⁷ qui demeure un des genres les plus populaires de l'imaginaire de notre époque. Il explique cette particularité ainsi : « Pour moi, la fantasy, c'est de la "lâcheté". Les auteurs recréent des mondes imaginaires en se basant sur les mythes et légendes pour échapper à ce qui leur paraît noir. Ils zappent le futur qui nous attend et qui est tellement effrayant. » (Sabourdy, 2014) Il est vrai que dans les genres auxquels il s'adonne le réel sert toujours comme un point de départ et de réflexion²⁸.

Son genre de préférence est la nouvelle, quoiqu'il écrive aussi bien le roman et, parfois, les cycles romanesques. Selon Andrevon, la nouvelle exige l'art de la concision, mais donne une plus grande liberté à l'auteur : « Qu'est-ce qu'une nouvelle ? La substantifique moelle d'une idée que l'on traite de la manière la plus concise et savoureuse possible. Il n'y a pas de déchets, pas de graisse, on

26 Andrevon explique qu'il utilise ce pseudonyme pour ses livres publiés chez Fleuve Noir en raison des contraintes du contrat signé auparavant chez Denoël qui avait un droit de préférence à son nom pour ses cinq premiers livres. L'écrivain choisit un nom « non agressivement français [...] parce que tous les auteurs français prenaient des pseudos américains ou allemands. » (Comballot, 11^e partie, 2013) Brutsche est le nom de jeune fille de sa grand-mère maternelle.

27 Et pourtant, certains de ses textes semblent être des hybrides de la fantasy (la présentation d'un monde imaginaire) et de la science-fiction (des éléments scientifiques). Ce mélange générique est très en vogue dans la littérature de langue anglaise : les fameux cycles *Star Wars* de G. Lucas ou *Dune* de F. Herbert en constituent de bons exemples.

28 Je développe cette pensée dans le paragraphe suivant.

élimine tout ça, alors qu'on sait bien comment fonctionne le roman : il faut qu'il y ait régulièrement des descriptions, des dialogues, que ce soit découpé ... Le roman obéit à des lois, il est par conséquent beaucoup plus technique. [...] Une nouvelle, c'est la liberté de dire. On peut tout à fait écrire une nouvelle en un jour. C'est donc la liberté de jeter sur le papier ce qu'on a dans la tête, sans se préoccuper de constructions techniques. Mais cela ne veut pas dire que ce soit un exercice facile et il y a certaines nouvelles que j'ai réécrites plusieurs fois. » (Comballot, 11^e partie, 2013) Soulignons que la nouvelle demeure également un genre de prédilection pour les plus grands écrivains du fantastique au XIX^e siècle²⁹.

Andrevon est distingué par plusieurs prix littéraires dont les plus importants sont : le Prix de la science-fiction, décerné en 1981, pour le roman *La Fée et le géomètre*, en 1989 le Grand prix de la science-fiction pour son roman *Sukran*, en 2001 le Prix du roman d'aventures pour le roman *L'œil derrière l'épaule*, en 2002 le Prix Masterton (dans la catégorie « Meilleur roman francophone ») pour le roman *Le village qui dort*, en 2006 le Prix Julia Verlanger pour le roman *Le Monde enfin*.

Ce serait une entreprise difficile de vouloir présenter l'ensemble de cette vaste œuvre de manière plus détaillée. Cependant, je voudrais évoquer brièvement quelques textes andrevoniens qu'il juge lui-même comme les plus importants.

Sans aucun doute, son premier roman (de 1969), *Gandahar*, reste un des plus fameux textes de l'écrivain. Il inaugure le cycle andrevonien le plus ample qui se compose actuellement des parties suivantes : *Les hommes-machines contre Gandahar* (roman, 1969), *Le château du dragon* (nouvelle, 1997), *Un quartier de verdure* (nouvelle, 1997), *Gandahar et l'oiseau-monde* (roman, 1997), *Les portes de Gandahar* (roman, 1999), *Cap sur Gandahar* (roman, 1999), *Les rebelles de Gandahar* (roman, 2002), *L'exilé de Gandahar* (roman, 2005). *Gandahar* est un pays imaginaire, utopique, un paradis perdu gouverné par les femmes et par leur reine Myrne Ambisextra qui vivent dans le bonheur, en paix et en accord parfait avec la nature jusqu'au jour où leur pays utopique est attaqué par les Hommes-Machines. Un élu, Sylvain Lanvère, un des plus brillants chevaliers du royaume Gandahar est envoyé par la reine en mission pour éclaircir le mystère des Hommes-Machines – tel est le commencement du cycle. Bien qu'Andrevon ne conçoive aucun de ses ouvrages comme la fantasy, il est facile de reconnaître le schéma narratif et l'espace d'un pays imaginaire bien caractéristiques pour la fantasy et, bien avant son apparition, pour le conte merveilleux. L'écrivain joint ces éléments avec les motifs emblématiques de

29 J'en reparlerai plus dans le paragraphe qui suit.

la science-fiction (les robots, les mutants, le voyage dans le temps et l'espace) et avec la thématique écologique qui lui est toujours chère³⁰. Le tome initial du cycle *Gandahar* devient le canevas pour un film animé de René Laloux (1988) utilisant des dessins de Philippe Caza et en coproduction avec des studios d'animation de la Corée du Nord. Une adaptation américaine³¹ du film de Laloux, intitulée *Light Years*, est réalisée par Harvey Weinstein deux mois avant la sortie française du film. Les deux versions sont bien accueillies par la critique, par Andrevon lui-même³² et remportent un succès financier.

Dans les années 1982-1986 Andrevon publie, en collaboration avec Philippe Cousin, trois recueils de récits fantastiques (*L'immeuble d'en face* en 1982, *Hôpital Nord* en 1984, *La Gare centrale* en 1986) formant une sorte de trilogie urbaine. Ces textes expriment parfaitement la conception andrevonienne du nouveau fantastique³³, genre qui demeure très proche de la réalité du lecteur, genre qui est le fantastique du quotidien par excellence, ce qui est d'emblée visible dans les titres des recueils : l'action se passe respectivement dans un immeuble d'une grande ville, dans un hôpital et à la gare – lieux banaux et communs à tout le monde.

Cette vision particulière du fantastique est également concrétisée par l'écrivain dans les recueils de nouvelles fantastiques qui se distinguent par leurs qualité et originalité : *Six étages à monter* (1990), *Une mort bien ordinaire* (1993), *Fins d'après-midi* (1997), *Les crocs de l'enfance* (1999), *Le petit garçon qui voulait être mort* (1999).

En 2001, Andrevon édite le roman *L'œil derrière l'épaule*, inspiré des dystopies anglo-américaines (de George Orwell, d'Ira Levin) où l'écrivain joue avec l'utopie virant au cauchemar et il présente, de manière satirique, les dangers des sociétés totalitaires. C'est le livre d'Andrevon qui a eu le plus de succès auprès des lecteurs : il s'est vendu en deux mois à vingt-cinq mille exemplaires.

30 J'en parle plus dans les parties postérieures de mon travail.

31 Le montage des scènes de la version américaine est différent de la version française. L'adaptation des dialogues en anglais a été effectuée par le fameux écrivain de science-fiction Isaac Asimov dont une citation est ajoutée en tant qu'épigraphe au début du film.

32 Jean-Pierre Andrevon indique que « de manière générale [il] aime bien le film, même s'[il] lui trouve de nombreuses imperfections de détail. » Selon l'écrivain, le scénario est très fidèle, malgré une fin un peu abrupte. Andrevon apprécie également les dessins de Philippe Caza. Andrevon signale seulement quelques divergences de détail, principalement concernant la forme du Métamorphe (une créature étrange – un cerveau gigantesque), simplifiée et moins proche des descriptions du roman. Par contre, il juge l'animation pas toujours à la hauteur, en particulier dans les scènes d'action. Les deux personnages principaux lui paraissent aussi un peu « mièvres », notamment en raison de leurs voix qu'il juge « plates » (Schlockoff 1988).

33 J'en parle davantage dans le paragraphe suivant.

Le Monde enfin publié en 2006 est considéré aussi bien par l'écrivain que par les critiques comme son œuvre maîtresse. Andrevon l'a maintes fois souligné : « J'ai pu déclarer, avec une suffisance certaine, que c'était mon grand œuvre [...]. Il unit et synthétise des thèmes que j'ai toujours traités : l'écologie, la fin du monde, l'amour des animaux. De même qu'il est le creuset de toutes mes angoisses : la dégradation de la planète, la pollution généralisée, la fin des ressources, la disparition progressive des espèces animales et végétales. Quant au résultat, il est vrai que l'accueil aussi bien critique que populaire me pousserait à me rengorger [...]. C'est [...] le fantasme d'un écologisme radical. » (Bailly, 2007) ; « *Le Monde enfin* est sans doute le livre qui me caractérise le mieux [...]. J'explore toutes les facettes du monde qui s'éteint, de manière douce, sans cataclysme. » (Sabourdy, 2014) La composition de ce vaste roman (plus de six cents pages) s'étend sur presque une trentaine d'années : l'écrivain commence à travailler sur le thème du dernier homme et d'un renouveau écologique de la terre en 1975 et il termine l'ouvrage en 2003.

La Maison qui glissait (2010) est aussi un ample roman de plus de six cents pages exprimant parfaitement l'admiration d'Andrevon pour la culture populaire américaine et pour certains de ses mythes, comme par exemple le mystère de Roswell, les cycles de X Files, d'Alien, les dinosaures de Jurassic parc. Le livre constitue également un réseau de relations intertextuelles avec les ouvrages des auteurs anglo-américains cultes, tels qu'Arthur Conan Doyle, H.G. Wells, Agatha Christie, Howard Phillips Lovecraft et, avant tout, Stephen King.

Dans ses derniers textes publiés et parfois réédités avec des corrections, entre 2013 et 2016 (*Zombies, un horizon de cendre, Demain le monde, Les Retombées*), Andrevon aborde, sous différents angles, le thème de la mort individuelle et collective qui demeure, selon lui, « LE thème par excellence. Nous sommes tous de futurs morts. Que ce soit conscient ou inconscient, refoulé ou proclamé, c'est une chose qui nous préoccupe. » (Comballot, 11^e partie, 2013) ; « La mort est d'ailleurs mon thème de prédilection, puisqu'il résume tout le reste. » (Pujade-Renaud, Zimmermann, 1993 : 19-20)

Depuis 2017, l'écrivain n'a publié aucun ouvrage de fiction³⁴. Ses livres sont traduits en portugais, en italien, en espagnol, en allemand, en anglais et en langues slaves³⁵. En Pologne, on a traduit seulement des récits choisis³⁶.

34 Il a publié en 2018 *l'Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*.

35 Par exemple la majorité de son œuvre est traduite en croate. Zoran Živković publie la note bio-bibliographique d'Andrevon avec les titres traduits en croate dans : *Enciklopedija naučne fantastike* (2010 : 28).

36 Cf. *Musique pour un départ* (1974) – *Muzyka odlotu* in : *Nowy Wyraz* 09 (63) 1977, *C'est tous les jours pareil* (1977) – *Dzień jak co dzień I i Dzień jak co dzień II* In : *Wizje dla ubogich 1 : Rollerball, Il se sent bien* (2009) – *Czuje się dobrze* in : *Nowa Fantastyka* 11 (338) 2010.

En récapitulant cette brève présentation de l'œuvre de l'écrivain, je voudrais souligner quelques traits pertinents de sa création. Tout d'abord, l'universalité d'Andrevon qui se sent à l'aise en pratiquant avec succès et sous formes diversifiées presque tous les genres des littératures de l'imaginaire. Ensuite, l'immensité de son œuvre, ce qui le situe à la même échelle que les maîtres, anciens et modernes, de la littérature populaire³⁷. Finalement, l'homogénéité de cette œuvre grâce aux leitmotifs liés à l'écologie, la philosophie ainsi qu'à sa conception très personnelle du fantastique moderne que je présente de manière plus détaillée dans le paragraphe suivant.

2 La situation du fantastique français aux ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles et la place de Jean-Pierre Andrevon dans ce contexte. La conception andrevonienne du nouveau fantastique

Sans aucun doute, si l'on compare la situation de la littérature fantastique en France au ^{XIX}^e siècle et à l'époque contemporaine, une conclusion qui en découle est celle-ci : la quantité et la qualité de la production fantastique sont incomparablement meilleures à l'âge d'or du genre. Il est vrai qu'au ^{XIX}^e siècle le fantastique est à la mode : né comme une réaction directe au rationalisme de l'époque des Lumières³⁸ et comme un fruit de l'esthétique du Romantisme, le genre est pratiqué en Europe et aux États-Unis aussi bien par

37 Dans une interview Andrevon répond ainsi à la question de savoir s'il se considère lui-même comme un écrivain populaire : « Si je jette un coup d'œil sur mes chiffres moyens de vente, assurément non. [...] En fait, si je peux me permettre cette auto-analyse, je crois être pénalisé par un double déficit d'image évident. D'une part, aux yeux de certains lecteurs et éditeurs, je reste trop scotché à l'image de l'auteur "gaucho" des années soixante-dix. D'autre part, on ne sait jamais où me classer, où me trouver. Et les gens n'aiment rien tant que les étiquettes, qui rassurent ... » (Comballot, 111^e partie, 2013)

38 Il faut pourtant souligner que ce sont avant tout les chercheurs francophones selon qui le fantastique naît au ^{XVIII}^e siècle. La critique anglophone est d'un avis différent : « Pour nombre d'auteurs et chercheurs anglo-saxons, [...] le fantastique – ou ses avatars que sont les mythes, légendes et autres contes merveilleux – existerait depuis toujours et dans toutes les cultures. Dès 1764, des auteurs anglais comme Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Gregory Lewis donnent naissance au roman gothique, qu'ils considèrent comme une branche du fantastique. » (Landais, 2010)

les plus grands écrivains³⁹ que par des *fantastiqueurs* mineurs⁴⁰ ; il donne une naissance autant à de véritables chefs-d'œuvre⁴¹ qu'à des textes de qualité inégale et aujourd'hui un peu oubliés⁴². Il est évident que le fantastique est un des genres majeurs au XIX^e siècle et qu'il passe à cette époque-là par toutes les étapes dans son développement en tant que genre littéraire. Rappelons brièvement que Pierre-Georges Castex distingue dans une perspective diachronique l'initiation du genre, c'est-à-dire la renaissance de l'irrationnel aux environs de 1770 (1994 : 13-24)⁴³ et les travaux précurseurs de Jacques Cazotte et d'E.T.A. Hoffmann⁴⁴ (1994 : 25-56) ; son foisonnement entre 1830-1833 (1994 : 57-80) ; son équilibre entre 1835-1850 (1994 : 81-92) ; ses renouveau et regain après 1850 (1994 : 93-118) ; et, finalement, son déclin après 1893 qui est la date de la mort de Guy de Maupassant, un des derniers maîtres du fantastique français du XIX^e siècle (1994 : 365-394).

Pourtant, les conséquences de cette vogue dix-neuviémiste du fantastique et de sa surproduction semblent, au premier abord, néfastes pour le futur du genre, ce qui est visible en France au début et dans la première moitié du XX^e siècle. Tout d'abord, on note une certaine schématisation du genre, une propension aux clichés, une récurrence trop grande de motifs et de techniques d'écritures, bref un manque d'originalité. Ensuite, c'est non seulement

39 À titre d'exemple citons quelques noms de grands *fantastiqueurs* du XIX^e siècle. En France : Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Guy de Maupassant ; en Angleterre : Charles Dickens, Montague Rhode James, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling ; aux États-Unis : Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce ; en Russie : Alexandre Pouchkine, Alexis Tolstoï, Nicolas Gogol, Ivan Tourgueniev ; en Allemagne : E.T.A. Hoffmann, Achim von Arnim, Hans Heinz Ewers.

40 Parmi ces écrivains français un peu oubliés à notre époque rappelons : Aloysius Block, Horace Raisson, Abel Hugo, Alphonse Brot, Charles Rabou, Philarète Chasles, Léon de Wailly, Pétrus Borel, Erckmann-Chatrian.

41 Pour ne citer que *La Fée aux miettes* de Nodier, *Melmoth réconcilié* de Balzac, *La Morte amoureuse* de Gautier, *La Vénus d'Ille* et *Lokis* de Mérimée, *Aurélia* de Nerval, *Véra* de L'Isle-Adam, *Le Horla* et *Qui sait ?* de Maupassant.

42 Par exemple *Volonté merveilleuse* de Paul Adam, *Le Satanisme et la magie* de Jules Bois, *Contes extraordinaires* d'Ernest Hello, *Sueurs de sang* de Léon Bloy, *Morts bizarres* de Jean Richepin, *Contes d'au-delà* de Gaston Danville, *Histoires vertigineuses* de Laurent Montésiste, *Contes surhumains* de Victor-Émile Michelet, *Les Réalités Fantastiques* d'Émile Deschamps, *Les âmes en peine* de Jules de la Madèlène.

43 Dans cette période, Castex note un intérêt grandissant pour les doctrines ésotériques d'Emanuel Swedenborg, Martinès de Pasqually, Claude de Saint-Martin (1994 : 13-20).

44 Rappelons que c'est *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte qui passe pour la première nouvelle fantastique française. Il faut souligner que la gloire des contes d'Hoffmann en France est due, entre autres, grâce à leur traduction de Loève-Veimars (1829-1830).

la qualité des textes qui deviennent de plus en plus médiocres ; quantitativement, le nombre de productions fantastiques diminue également de plus en plus. En outre, le fantastique moderne français est un peu éclipsé par la vogue des autres genres appartenant aux littératures de l'imaginaire, à savoir la science-fiction, la fantasy, le thriller et le roman policier.

Cette difficile situation du genre apporte paradoxalement des conséquences positives car il devient évident, pour les écrivains qui pratiquent ce genre, qu'il faut rejeter des clichés fantastiques et qu'il faut proposer aux lecteurs des formules nouvelles. Parmi ces tentatives de rafraîchissement du genre, il est possible de remarquer l'alliance du fantastique et de l'humour, un jeu métatextuel avec ses recettes traditionnelles⁴⁵, l'hybridation du fantastique avec d'autres genres populaires⁴⁶, le *mixing* du fantastique avec le *mainstream* littéraire sous le signe de l'esthétique surréaliste, de la poésie ou bien de l'intériorisation⁴⁷, l'« humanisation » du surnaturel⁴⁸, la folklorisation du fantastique⁴⁹, les échanges interdisciplinaires et intermédiatiques⁵⁰.

Tous ces efforts de la redéfinition du fantastique sont diversement interprétés par les théoriciens du genre. Selon certains critiques, il est mieux de parler des fantastiques (Baronian, 2000 ; Bozzetto, Huftier, 2004), ou bien du néofantastique (Andrevon, 1980 ; Baronian, 1977 ; Morin, 1996 ; Gadomska, 2012) et non du fantastique. Selon d'autres, le fantastique moderne devient une chimère et ces tentatives de son renouveau aboutissent non à trouver une solution, mais à la dissolution du genre (Luengo Albuquerque, 1987 : 219). Enfin, il y a les théoriciens qui notent l'effacement générique entre les littératures de l'imaginaire et qui reconnaissent l'évolution tout à fait naturelle du fantastique vers la science-fiction, son aboutissement moderne : « Il faut, en réalité, se rendre à l'évidence que la Science-Fiction, lorsqu'elle atteint vraiment une certaine classe, n'a plus aucune raison plausible de s'appeler Science-Fiction. Elle n'est plus qu'une forme moderne du fantastique [...]. Sous un autre nom, le but

45 Par exemple le fantastique de Marcel Aymé, Boris Vian, Jean Ferry, Pierre Bettencourt, Pierre Gripari.

46 Les textes de B.R. Bruss, Kurt Steiner (André Ruellan), Michel Albert, Benoît Becker, M.-A. Rayjean, Marc Agapit, Maurice Limat, G.J. Arnaud, Michel Bernanos, Maurice Périsset, Raoul de Warren, Frédéric Dard et beaucoup d'autres écrivains lesquels forment « l'école du Fleuve Noir. » (Baronian, 2000 : 211)

47 Par exemple André Pieyre de Mandiargues, Marcel Béalu, Raymond Roussel, Jules Supervielle, Marcel Schneider, Marcel Brion, Marianne Andrau.

48 Jean-Paul Sartre propose que le fantastique abandonne les spectres et se focalise sur l'homme. Cf. J.-P. Sartre, (1947).

49 C'est le fantastique de Claude Seignolle qui se nourrit des « peurs anciennes issues du folklore de la France rurale. » Sadoul (2017 : 12).

50 Jean-Pierre Andrevon, Daniel Walther, Pierre Boule et René Barjavel.

reste, en réalité, celui, éternel, du fantastique : le mystère. Simplement, alors que les auteurs des siècles passés recherchaient ce mystère [...] dans les cauchemars et les miroirs, les portes secrètes ou les hallucinations, les auteurs de notre siècle ont découvert les mots magiques : voyage, espace, futur, départ »⁵¹ (Sternberg, 1958 : 11).

Parmi les réformateurs du genre en France, Jean-Pierre Andrevon occupe une place particulière : il devient un chef et théoricien du fantastique moderne. En 1980, Andrevon dirige la publication de l'anthologie-phare du fantastique moderne intitulée *L'Oreille contre les murs*. Il est également l'auteur de la préface du recueil où il expose ses postulats concernant l'écriture du fantastique contemporain, qu'il préfère appeler le néofantastique, le nouveau fantastique, le fantastique moderne « pour bien marquer nos distances avec l'autre, l'ancien. » (Andrevon, 1980 : 9)

51 Il est possible d'y voir une influence de Roger Caillois selon qui la féerie est le premier et le plus ancien genre des littératures de l'imaginaire, remplacé successivement au cours de l'évolution, par le fantastique et finalement par la science-fiction qui convient le mieux aux lecteurs modernes. Ainsi on observe une continuité des littératures de l'imaginaire à travers les siècles. Cf. Caillois (1966 : 7-24) D'ailleurs, le fantastique et la science-fiction sont parfois confondus par les lecteurs non initiés ou bien utilisés, par les éditeurs par exemple, comme des notions presque synonymiques malgré les différences entre leurs logiques internes. Citons à ce propos l'opinion de J.-M. Gouanvic qui note un problème lié à la distinction entre ces deux genres et qui commente l'essai déjà évoqué de Sternberg : « *Le Rayon Fantastique* chez Hachette-Gallimard en dépit de son nom n'a absolument rien à voir avec le fantastique : 95 % des récits sont de la science-fiction pure et dure, avec une dimension vraiment scientifique, conformément aux idées de Raymond Queneau et de Boris Vian sur la SF. [...] Pourquoi Fantastique, peut-on se demander ? Gallimard, qui appartient au circuit lettré, n'est pas d'emblée prêt à lier son nom à cette littérature qui soulève les passions, la science-fiction, en dépit de la caution de Raymond Queneau. En outre, on se souviendra que Gallimard avait immédiatement avant la guerre publié les romans de science-fiction de Jacques Spitz sous l'étiquette romans fantastiques. Au-delà de Spitz, Fantastique renvoie bien sûr à Mérimée et à Maupassant. La désignation de fantastique est donc ici sentie comme une contrainte par laquelle il faut passer pour publier de la science-fiction. Cette contrainte est encore extrêmement forte dans le champ littéraire français après la guerre, comme l'atteste le titre d'un des premiers livres publiés sur la science-fiction en 1958 : *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, de Jacques Sternberg. L'auteur de cet essai dilue la science-fiction dans le grand ensemble du fantastique en ne lui reconnaissant pas de spécificité ; il est à noter que cette position est largement responsable de l'état de dispersion dans lequel ont été maintenus les romans de conjecture rationnelle avant Gernsback. En 1951 également apparaît la collection *Anticipation* des éditions Fleuve Noir. [...] Le titre *Anticipation* ne correspond guère aux thèmes abordés dans les livres qui sont surtout des aventures spatiales et extra-terrestres sans aucun effort pour anticiper sur un état à venir de la société ou même sur la conquête de l'espace. » (Gouanvic, 1994 : 117-152).

Andrevon commence par retracer une approche diachronique du genre en question. Selon l'écrivain, le fantastique en tant que genre est d'une importance considérable car « la littérature non rationnelle [...], la littérature de conjecture, a commencé par le fantastique, par le surnaturel, autrement dit le domaine de la Surnature. » (1980 : 7) L'écrivain note l'apogée de la littérature fantastique au XIX^e siècle, avec ses archétypes tels « revenants, fantômes, zombies, apparitions/disparitions merveilleuses ou maléfiques » (1980 : 7) et avec « la présence perturbante d'un observateur extérieur, nous, qui n'y croyons plus » (1980 : 7); bref il évoque deux acteurs principaux du fantastique : le phénomène anxiogène (Malrieu, 1992 : 81-110) et le personnage (Malrieu, 1992 : 52-74). Pourtant, Andrevon reconnaît un caractère démodé, révolu de cette esthétique dix-neuviémiste qu'il compare explicitement « aux cathédrales du [...] style [gothique – K.G.], pareillement boursoufflé, pareillement poussièreux. » (1980 : 7) Les récits fantastiques de cette époque sont, pour Andrevon, comme « dinosaures, chant de cygne » (1980 : 8) condamnés à disparaître, ce qui a lieu, selon l'écrivain, au XX^e siècle : « XX^e siècle. Le fantastique disparaît pour faire place à la science-fiction. C'est que la science explique tout (ou feint de le faire), elle nous fait croire en une autre sorte de paradis (qui a aussi son envers, son enfer), situé sur Terre [...]. » (1980 : 8).

Andrevon souligne que dans le monde moderne où il n'y a plus de mystère, la science-fiction aborde de motifs tout à fait différents du fantastique : il distingue des thèmes liés à des forces à domestiquer (par exemple la matière, l'atome), des motifs connectés avec des espaces à conquérir (comme la galaxie), enfin des sujets ayant un rapport avec le temps à modeler (tels le futur, un flot temporel limpide) (1980 : 8). Cet engouement de la science-fiction optimiste et rassurante finit, d'après l'écrivain, dans les années soixante-dix du XX^e siècle.

À cette époque-là, « la science-fiction devient science-catastrophe »⁵² (1980 : 8), ce qui est dû, entre autres, à un désenchantement de possibilités des sciences exactes en réalité : « la matière est rétive, l'atome ne nous ouvre pas de verts paradis [...], l'espace est trop vaste [...], et le temps, surtout se dérobe [...]. » (1980 : 8) Qui plus est, la réalité historique et sociale des années soixante-dix n'est pas non plus rassurante : « l'Histoire s'obscurcit, de guerre en guerre, d'idéologie en idéologie, de génocide en génocide, [...] le socialisme dévoile ses goulags. » (1980 : 8) Ce manque d'espoir, ce futur incertain et la réalité sombre dans laquelle vivent les écrivains des années soixante-dix deviennent, selon Andrevon, les principaux facteurs à l'origine du retour vers le fantastique : « La science-fiction [...] est autour de nous : il n'y a plus

52 Andrevon y évoque les textes de la S-F catastrophique, foncièrement pessimiste de J.G. Ballard.

de science-fiction. Alors on fait un grand pas en arrière, on revient à la case départ. Au fantastique »⁵³. (1980 : 8)

Pourtant, Andrevon pense au fantastique nouveau, différent de son équivalent du XIX^e siècle, abordant une thématique nouvelle plus appropriée à l'horizon d'attente du lecteur moderne. L'écrivain définit le néofantastique ainsi : le genre « n'est que le rejeton de notre désespoir (somme de nos peurs et de nos incertitudes), le reflet d'une sensibilité-panique au travail dans nos petites cellules [...] grises. » (1980 : 9. C'est l'auteur qui le souligne.) ; « le fantastique moderne est une couleur d'esprit, un état d'âme. » (1980 : 12)

Andrevon postule l'ancrage du genre dans le présent et sa direction vers « l'insolite quotidien » (1980 : 9) : « On n'a plus de futur (visible). Mais on a un présent, riche en strates d'horreurs obscures à explorer. » (1980 : 9) L'écrivain souligne la platitude et la banalité du cadre du néofantastique par excellence lié à la quotidienneté. Ce fantastique moderne « sait se glisser dans les décors les plus plats, les plus gris, les plus banalement désespérants : ceux dans lesquels on vit, mais que notre œil traverse tant sont translucides leurs architectures. » (1980 : 120) Comme exemple de ce type de décors néofantastiques, il évoque un garage, un cimetière de voitures, le métro, une grande administration, une gare, un hôtel, un cinéma, et « plus généralement ces grandes villes bâties comme autant de labyrinthes. » (1980 : 12)

Parmi les axes thématiques du nouveau fantastique (c'est-à-dire au niveau du phénomène fantastique), Andrevon énumère : un vide intérieur qu'éprouve l'homme moderne, une exploration de ses gouffres du psychique⁵⁴, son esprit entortillé, la vie dans le temps des cataclysmes (écologiques – le mythe du dernier homme et de la nature toute-puissante et angoissante, historiques – les guerres, génocides, totalitarismes, sociales – la surpopulation et, son contraire,

53 Rappelons qu'une tentative critique semblable consistant à circonscrire le fantastique dans le contexte diachronique a été effectuée par Roger Caillois (1958 ; 1965 ; 1985) qui voit pourtant la succession des genres de l'imaginaire différemment : selon Caillois, le féerique constitue la première et la plus ancienne phase dans le développement de l'imaginaire, le fantastique est postérieur, apparaît avec la fin du Siècle des Lumières et atteint son apogée à l'époque romantique pour être complètement éclipsé à l'époque moderne par la science-fiction. Contrairement à Andrevon, Caillois ne prévoit pas le grand retour du fantastique contemporain.

54 Dans une de ses interviews Andrevon constate à propos de l'intériorisation du nouveau fantastique : « [...] la S-F c'est Marx et [...] le fantastique c'est Freud ! Ce dernier procède de peurs beaucoup plus intérieures qui viennent souvent de l'enfance : la peur du noir, de la maladie, de la perte de ses parents ; tout ce qui nourrit la petite bête gluante qui est en chacun de nous. Ce qui est intéressant pour un auteur, c'est de faire sortir ses peurs de lui et de les communiquer à ses lecteurs. » (Combailot, 111^e partie, 2013)

l'extinction de la race humaine), le thème pessimiste du « no future. » (1980 : 8-9)

En examinant cette brève énumération, on remarque, au premier abord, le rejet des motifs fantastiques jusqu'à présent traditionnels pour le fantastique du XIX^e siècle (comme les vampires ou les fantômes par exemple)⁵⁵, l'intérêt pour l'intériorisation du genre, l'annexion de certains thèmes science-fictionnelles (par exemple les catastrophes, les visions du futur) placés, chez Andrevon, sous le signe de l'horreur, de la dystopie et du pessimisme philosophique. Il faut aussi souligner que dans ses travaux postérieurs, l'écrivain présente une attitude plus radicale en postulant l'usage « le plus large » du terme « le fantastique » « comprenant outre la science-fiction, l'horreur, la politique-fiction, la fantasy, la féerie, etc. » (2013 : 7), ce qui met en valeur l'importance de l'hybridation, de la porosité génériques, de la transgénéricité pour le nouveau fantastique.

Ensuite, dans la préface à l'anthologie *L'Oreille contre les murs*, Andrevon évoque quelques noms d'écrivains qu'il conçoit comme maîtres et modèles à suivre pour la génération de nouveaux *fantastiqueurs* : Dino Buzzati – « un grand maître qui nous ouvre la voie » (1980 : 9), Richard Matheson, Harlan Ellison, Thomas M. Disch, Graham Masterton, James Herbert et Stephen King. L'absence d'écrivains francophones y est frappante, surtout si on se rappelle l'importance du fantastique écrit en français au XIX^e siècle. Seul Dino Buzzati est un auteur qui crée ses ouvrages en langue différente de l'anglais, d'autres écrivains proviennent du domaine anglo-américain qui devient une source principale d'inspiration pour les nouveaux *fantastiqueurs*. La juxtaposition des écrivains évoqués par Andrevon peut paraître surprenante. Buzzati passe pour un auteur plus *mainstream* créant, sans aucun doute, la prose plus sophistiquée que Masterton ou Herbert, écrivains typiquement populaires produisant des ouvrages à l'échelle cyclique et sans grande ambition.

Rappelons que Buzzati (1906-1972), influencé par Franz Kafka, Georges Perec et Thomas Mann, ainsi que par les surréalistes et les existentialistes, laisse une œuvre très diversifiée : il est l'auteur des romans (dont les plus fameux *Le Désert des Tartares* de 1940, *Un amour* de 1964), des formes brèves (contes et nouvelles), des pièces théâtrales, des bandes dessinées, des poèmes et des articles journalistiques. Il faut souligner que le fantastique dans ses

55 Ce qui ne signifie pas que ces motifs sont complètement absents du fantastique andrevonien, mais ils ne sont plus de prime importance et sont traités d'une autre manière que dans le fantastique classique : par exemple ces thèmes peuvent être dépourvus de dimension anxiogène, ils peuvent être hybridés avec la science-fiction, ils peuvent revêtir un aspect symbolique ou bien ils peuvent être porteurs d'idées philosophiques chères à l'écrivain. Voir à ce propos dans la présente étude : « Le Nouveau Phénomène. »

textes naît du quotidien, du banal et du monotone⁵⁶ : chez l'écrivain, certains événements, purement ordinaires, acquièrent du coup un aspect insolite, sur-réel, ce qui constitue une source d'inspiration pour Andrevon et sa conception du nouveau fantastique. Buzzati réfléchit aussi (comme de nombreux auteurs contemporains, y compris Andrevon) sur l'absurdité du monde moderne et sur le passage trop rapide du temps : « [...] la question de l'action dans un monde absurde, où la finalité nous échappe toujours, est centrale : certes, il faut agir, car sinon la vie est trop terne, mais agir pour faire quoi, et quels gestes accomplir ? On est sans cesse [...] sur le qui-vive dans l'espérance d'un événement pourtant redouté, qui n'arrivera jamais. C'est donc [...] au problème du temps que se confronte Buzzati [...]. La volonté de conjurer son passage trop rapide conduit à privilégier des types d'existence qui, ennuyeux au possible, en neutralisent le cours en nous y rendant insensibles. » (Brion, 2010 : 115) Un autre trait qui unit Buzzati et Andrevon est le rôle important de la nature dans leur fantastique : chez Buzzati « le surnaturel jaillit souvent de la nature, merveilleuse mais angoissante [...] à la condition expresse que celle-ci soit restée sacrée, non dégradée, domestiquée, par l'espèce humaine [...]. » (Brion, 2010 : 114)

Parmi d'autres écrivains-modèles énumérés par Andrevon, Richard Matheson (1926-2013), Harlan Ellison (1934-2018), Thomas M. Disch (1940-2008) représentent la génération des auteurs qui s'adonnent volontiers à des jeux hybridant le fantastique, la science-fiction et l'horreur, et l'effacement générique entre les littératures de l'imaginaire est emblématique de l'œuvre andrevonienne.

Matheson « exploite certains des thèmes de la science-fiction qu'il rabat vers la conscience individuelle, la psyché, plutôt que vers la société. Il explore l'humain dans toutes les déviances vers l'inhumain, problématique que partagent assez bien la science-fiction et le fantastique. » (Tritter, 2010 : 581) Comme on l'a déjà signalé, suivant cette voie, Andrevon postule l'intériorisation du nouveau fantastique et l'exploration des couches sombres de la psyché humaine.

Dans ses écrits inclassables du point de vue générique, Ellison relate souvent des effets angoissants d'un fait issu du quotidien (auquel il accorde, comme Andrevon, un rôle considérable) sur un narrateur-témoin.

56 Dino Buzzati est un journaliste et il existe, selon lui, une parenté étroite entre le quotidien, qu'il décrit en tant que journaliste, et le fantastique : « Il me semble que le fantastique doit être aussi proche que possible du journalisme. Il ne s'agit pas de banaliser les choses, même si, en fait, il y a un peu de ça. Disons plutôt que l'efficacité d'une histoire fantastique est liée à l'emploi de mots et de paroles les plus simples et les plus concrets possible. » (Venuti, 1983 : x-xv)

Disch, quant à lui, se distingue par la peinture pessimiste des mondes clos, totalitaires et dystopiques (par exemple les camps de concentration) dans lesquels l'individu est soumis à des pratiques visant son extinction, son anéantissement ou la transformation de ce qui dépasse de la norme. Cette thématique a été signalée par Andrevon comme un des axes préférentiels du nouveau fantastique.

Les trois derniers auteurs mentionnés par Andrevon, c'est-à-dire Graham Masterton (né en 1946), James Herbert (1943-2013) et Stephen King (né 1947), sont des écrivains populaires et prolifiques. L'écriture de Masterton est traversée par des sujets récurrents, à savoir l'union d'Éros et de Thanatos révélée dans des scènes audacieuses frôlant parfois le *gore*⁵⁷, le dégoût, qui demeure selon Stephen King (1981) le moyen le plus facile pour éveiller chez le lecteur l'horreur, l'appel des mythes et cultes anciens à la Lovecraft⁵⁸ et, finalement, un aspect philosophique qui se trahit par des questions ontologiques et existentielles. Tous ces thèmes apparaissent également chez Andrevon et il faut signaler que son fantastique s'appuie aussi sur un système philosophique, beaucoup plus vaste, approfondi et homogène que celui mastertonien, s'inspirant de la philosophie spéculative et la neurophilosophie.

Pour ce qui est de James Herbert, il est possible de distinguer deux vagues principales dans sa création. Premièrement, il est connu en tant qu'auteur de romans catastrophiques et dystopiques à mi-chemin entre le fantastique, l'horreur et la science-fiction, montrant l'homme dans des situations limites et vivant dans des sociétés totalitaires. Deuxièmement, il pratique également « un fantastique horrifiant, le plus souvent ancré dans l'univers urbain qui se désagrège ou une campagne anglaise en proie à ses démons et travers ancestraux. » (Labbé, 2010 : 400) Il est probable qu'Andrevon s'inspire de son cycle *Les Rats*⁵⁹ en écrivant *La Princesse des rats* (in : *Le Monde enfin*, 2006) : la trilogie herbertienne raconte l'histoire de la civilisation des rats intelligents qui s'attaquent à l'homme pour prendre sa place, Andrevon, quant à lui, développe cette thématique en l'approfondissant par un recours à la philosophie spéculative.

Stephen King, quant à lui, « phénomène de société et écrivain hors de commun » (Casta, 2010 : 465), est un véritable maître des littératures de l'imaginaire. Son œuvre est très complexe, diversifiée et prolifique, c'est pourquoi

57 En caractérisant son fantastique Labbé (2010 : 579) parle des effets sanglants et des images sexuelles explicites.

58 Cette tendance est particulièrement visible dans le cycle *Manitou* (inauguré en 1975) et dans les romans : *Le Djinn* (1977), *Apparition* (1990), *Tengu* (1983), *Walhalla* (1994).

59 Le cycle se compose de trois volumes : *Les Rats* (1974), *La Repaire des rats* (1979) et *L'Empire des rats* (1984).

en cerner quelques tendances générales est très difficile. Isabelle-Rachel Casta caractérise la prose kingienne ainsi : « C'est le mixe détonant de thèmes horribles archétypaux (le loup-garou, le vampire, le revenant malveillant) et des standards des plus courants de l'*american way of life* (grosses voitures, barbecue entre voisins, balades dominicales, vie associative, tourments adolescents, tentions adultères ...) qui signe l'art spécifique de King, sa façon insidieuse puis irrépressible de plonger la normalité dans la terreur absolue. » (Casta, 2010 : 465) Andrevon qui est souvent appelé le « King français⁶⁰ » semble être fasciné par l'écrivain américain jusqu'à la reprise transfictionnelle créatrice de certains textes kingiens⁶¹.

Pourtant, Andrevon est d'avis que les inspirations pour les nouveaux *fantastiqueurs* dépassent les relations intertextuelles et sont aussi d'ordre inter/transmédiatique avec un accent particulier mis sur le cinéma. L'écrivain déclare plusieurs fois son grand amour pour le cinéma⁶² : « Je suis un homme d'images et pouvoir raconter une histoire en images est, pour moi, le summum de ce qui peut être fait puisque, en plus du thème et du style, l'ouïe et la vue y participent. Raconter une histoire avec la lumière, le bruit du vent, le son de la voix des acteurs, la musique, mille autres composantes, c'est formidable [...]. » (Comballot, 111^e partie, 2013) ; « Le sommet de la créativité pour moi reste quand même le cinéma ... », « [...] je suis un cinéaste frustré dont chaque bouquin est le film que je ne peux pas faire », « Ce que j'aurais voulu être, c'est cinéaste. Une sorte de Spielberg panaché de Godard [...]. » (Conrad, 1998 : 8-21)

60 Andrevon parle de son admiration pour King dans un des interviews : « J'admire la façon que possède King de trousseur une histoire, de l'écrire de la manière la plus simple possible et en même temps avec une multitude de détails réalistes, en l'insérant fortement dans le quotidien et l'actualité. C'est également ainsi que je conçois ma littérature ... Ne pas travailler dans l'intemporel et pour la postérité, mais pour l'aujourd'hui et le maintenant – comme disait Bernard Blanc. » (Comballot, 11^e partie, 2013)

61 Voir à ce propos le chapitre 4, paragraphe 3 de la présente étude.

62 Rappelons qu'Andrevon est l'auteur de la monumentale (1900 pages) encyclopédie *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction* (2013), de plusieurs articles critiques concernant le cinéma d'horreur, de science-fiction et de fantastique publiés, entre autres, dans *L'Écran fantastique* et *Fiction*. L'écrivain travaille également en tant que scénariste, auteur de scénarios – adaptations de textes fantastiques, science-fictionnelles, mais aussi *mainstream* : « J'ai fait le scénario de *Quatre Meurtres au soleil*, un film à sketches, qui était l'adaptation de quatre œuvres de fiction : une nouvelle de Bradbury, une de Boris Vian, une autre de Thomas Owen, la scène terminale de *L'Étranger* de Camus ... Bref, quatre variations sur les meurtres causés par l'énerverment dû à la chaleur.[...] Il y eut plus tard un projet d'adaptation de mon roman *Souppçons sur Hydra* pour une série télé ; j'en avais fait un scénario dialogué qui avait été relu et corrigé par Jean-Pierre Bastid. [...] J'ai, enfin, écrit des tas de synopsis commandés par Daniel Riche [...] *Les Baroudeurs*, par exemple. » (Comballot, 111^e partie, 2013)

Andrevon mentionne quelques productions cycliques, importantes pour lui, « dont les producteurs avaient senti d'où soufflait le (nouveau) vent [...] » (1980 : 9) : *L'Exorciste* (1973) de William Friedkin, *La Malédiction* (1976) de Richard Donner, *Les Dents de la mer* (1975) de Steven Spielberg, *La Guerre des étoiles* (1977) de George Lucas, *Superman* (1978) de Richard Donner et leurs suites respectives⁶³. Ces films représentent une variété de genres de l'imaginaire. Les deux premiers (*L'Exorciste* et *La Malédiction*) sont à mi-chemin entre le fantastique et l'horreur, et tous les deux mettent en scène une figure diabolique qui est un motif anxiogène traditionnel introduit dans la réalité contemporaine. *Les Dents ...* peut être classé comme un film d'horreur ou un thriller relatant la lutte solitaire de l'individu contre un monstre marin. *La Guerre ...* comporte des éléments de la science-fiction et de la fantasy en parlant de la lutte épique entre le Bien (l'Ordre des Chevaliers Jedi) et le Mal (les seigneurs noirs des Sith). *Superman* est un film de science-fiction avec une figure centrale du super héros. Certains de ces films⁶⁴ sont les adaptations de romans et

63 La saga *L'Exorciste* se compose de : *L'Exorciste* (1973) de W. Friedkin, *L'Exorciste II. L'Hérétique* (1977) de J. Boorman, *L'Exorciste. La Suite* (1980) de W.P. Blatty, *L'Exorciste : au commencement* (2004, préquelle) de P. Schrader. Le cycle *La Malédiction* englobe : *La Malédiction* (1976) de R. Donner, *Damien. La Malédiction II* (1978) de D. Taylor, *La Malédiction finale* (1981) de G. Baker, *La Malédiction 4. L'Éveil* (1991, téléfilm) de J. Montesi et D. Othenin-Girard, *666. La Malédiction* (2006, remake) de J. Moore. La production cyclique des *Dents de la mer* comporte : *Les Dents de la mer* (1975) de S. Spielberg, *Les Dents de la mer II* (1978) de J. Szwarc, *Les Dents de la mer III* (1983) de J. Alves, *Les Dents de la mer IV. La Revanche* (1987) de J. Sargent. L'univers de *La guerre des étoiles. Star Wars* se compose de plusieurs parties et épisodes dont les plus importants sont : *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir* (1977) de G. Lucas, *Star Wars, épisode V. L'Empire contre-attaque* (1980) de G. Lucas, *Star Wars, épisode VI. Le retour du Jedi*. (1983) de G. Lucas, *Star Wars, épisode I. La Menace fantôme* (1999) de G. Lucas, *Star Wars, épisode II. L'attaque des clones* (2002) de G. Lucas, *Star Wars, épisode III. La Revanche des Sith* (2005) de G. Lucas, *Épisode VIII : Le Réveil de la Force* (2015) de J.J. Abrams, *Épisode VIII : Les Derniers Jedi* (2017) de R. Johnson. Le cycle de *Superman* comporte : *Superman* (1978) de R. Donner, *Superman 2* (1980) de R. Lester, *Superman 3* (1983) de R. Lester, *Superman 4* (1987) de S.J. Furie, *Superman returns* (2006) de B. Singer, *Man of Steel* (2013) de Z. Snyder. À ces films s'ajoutent des séries télévisées avec le personnage de Superman et des crossovers avec d'autres films du cinéma (par exemple avec le cycle de *Batman – Batman versus Superman. L'aube de la justice* de 2016 réalisé par Z. Snyder).

64 Parmi les adaptations cinématographiques de romans, il faut évoquer *L'Exorciste* (1973) qui est une adaptation du roman au même titre (1971) écrit par W.P. Blatty et *Les Dents de la mer* (1975) qui s'appuie sur le roman *Jaws* (1974) de P. Benchley. Le cycle de *Superman* emprunte beaucoup à la série de bandes dessinées publiée par Action Comics (à partir de 1938).

d'autres⁶⁵ inaugurent un procédé transfictionnel de « novelization »⁶⁶, c'est-à-dire de l'écriture des romans d'après les scénarios cinématographiques. Ces échanges inter/transmédiatiques au sein de la culture populaire sont particulièrement importants et enrichissants, selon Andrevon.

En suivant son projet du néofantastique, Andrevon passe à la présentation de nouveaux *fantastiqueurs* d'expression française qui ont collaboré à l'anthologie *L'Oreille contre les murs*. Regardons les silhouettes de ces auteurs de plus près.

Jacques Sternberg (1923-2007) dont le récit ouvre l'anthologie est un écrivain belge qui se spécialise en micro-récits (appelés en anglais « *short short stories* »), c'est-à-dire « de petits récits biscornus, coupants comme des lames de rasoir. » (1980 : 10)

Alain Dorémieux (1933-1998) est un écrivain français dont l'œuvre se caractérise par un mélange habile de science-fiction et de fantastique. Andrevon parle de cette prédilection ainsi : pour lui « la science-fiction n'a jamais été qu'un manteau de Noé cachant mal son attirance pour les gouffres kafkaïens. » (1980 : 10)

Daniel Walther (1940-1918) est un écrivain français de science-fiction et de fantastique qui pratique, avant tout, la forme courte. Ses nouvelles publiées dans la revue *Fiction*, dirigée par Alain Dorémieux, sont désignées par Andrevon comme « de petits joyaux néo- ou post-gothiques. » (1980 : 10)

Pierre Pelot (né en 1945) est un écrivain français très prolifique dont l'œuvre englobe la science-fiction, le fantastique, le roman gothique, le récit préhistorique, le western, la bande dessinée et le roman pour la jeunesse. Andrevon met en valeur cette faculté pelotienne de « passer avec dextérité de la collection Anticipation à la collection Angoisse, des vertiges du space-opéra aux nausées des messes noires. » (1980 : 10)

Michel Grimaud est le pseudonyme collectif du couple français – Marcelle Perriod (1937-2011) et de son mari Jean-Louis Fraysse (1946-2011) qui écrivaient des romans pour les adolescents ainsi que de la science-fiction et du fantastique. Leurs « rêveries poétiques s'acclimatent bien au *no man's land* de l'insolite. » (Andrevon, 1980 : 10)

65 *La Guerre des étoiles*. *Star Wars* constitue un des plus probants exemples du procédé de la « novelization. » Par exemple le dernier film de la saga *Les Derniers Jedi* (2017) est mis en roman, au même titre, par J. Fry trois mois après la sortie du film. Le roman n'est pas une novélisation fidèle, il contient des éléments nouveaux, absents du film et il sert à combler certaines lacunes concernant les personnages et leur passé (par exemple le personnage de Snoke).

66 À ce propos voir le chapitre 4, paragraphe 2.1 de la présente étude.

Patrice Duvic (1946-2007) est un anthologiste, écrivain français, critique littéraire et traducteur littéraire de l'anglais vers le français. Son « entrée en roman, tardive, s'est faite avec éclat en science-fiction [...], mais qui nous prouve qu'il peut lui aussi amorcer le virage sur l'aile du bizarre. » (Andrevon, 1980 : 11)

Gaston Compère (1924-2008) est un écrivain belge qui s'adonne tout d'abord à la littérature *mainstream* en écrivant de la prose, de la poésie et des pièces de théâtre, sa venue au fantastique n'étant que tardive. Pourtant, il est le lauréat de plusieurs prix littéraires pour ses textes fantastiques (par exemple du Prix Jean Ray en 1975).

Jean-Pierre Bours (né en 1945) est un homme de lettres belge, peu prolifique, mais dont les textes fantastiques sont appréciés par la critique littéraire : il est le lauréat du prix Jean Ray en 1977. Sa prose fantastique est « ancrée dans la contemporanéité ». (Andrevon, 1980 : 11)

George W. Barlow (né en 1936) est un anthologiste, écrivain français et traducteur de la prose anglophone vers le français. Barlow « sait faire des périodiques retours au fantastique très fantasmé de ses débuts. » (1980 : 11)

Philippe Cousin (né en 1946) est « l'étoile montante et protéiforme » (1980 : 11) des littératures de l'imaginaire en France. Il « passe de l'écriture [...] au graphisme (des bandes dessinées [...]), sans se départir de son humour démystificateur. » (1980 : 11)

Gérard Coisne (1952-1993) est un écrivain français de fantastique et de science-fiction, critique littéraire et traducteur du fantastique anglophone vers le français.

Serge Brussolo (né en 1951) est un écrivain français très prolifique de science-fiction, de fantastique, de roman gothique et d'horreur. Il se distingue par « des évocations très morbides d'un quotidien passé à la moulinette de l'imaginaire. » (1980 : 11)

En terminant la présentation des écrivains-collaborateurs à son anthologie, Andrevon évoque trois débutants « qui font ici même leur début professionnel » (1980 : 11) : Michel Lamart, Jean-Pierre Siméon et Rémi Karnauch.

Il faut remarquer que tous ces écrivains proviennent du cercle culturel européen (français et belge)⁶⁷ et qu'ils pratiquent presque tous les genres des littératures de l'imaginaire en voyant dans leurs hybrides un chemin vers un renouvellement du fantastique moderne.

Outre ces postulats exprimés dans la préface au recueil *L'oreille contre les murs*, Andrevon complète sa vision du nouveau fantastique dans

67 Et pourtant des tentatives de réformer le fantastique apparaissent aussi au Canada. Voir à ce propos L. Morin (1996).

plusieurs interviews⁶⁸ ainsi que dans d'autres préfaces⁶⁹ qu'il a écrites en tant qu'anthologiste.

Andrevon souligne maintes fois sa parenté littéraire et philosophique avec René Barjavel⁷⁰ (1911-1985), maître de la science-fiction et du fantastique français : « En France, René Barjavel m'a beaucoup influencé. Il a écrit sur l'écologie, la méfiance envers les technologies destructrices. » (Sabourdy, 2014) Barjavel propose une écriture engagée véhiculant des idées philosophiques et écologiques. Dans ses romans les plus connus⁷¹, Barjavel exprime son angoisse, sa méfiance devant une technologie que l'homme n'est pas capable de maîtriser, il raconte souvent l'apocalypse de la civilisation causée par l'excès de la science employée avec malveillance, ou bien il parle de la chute de l'homme provoquée par une folie guerrière⁷². Il prône l'idée du rejet de la science et du retour à la terre⁷³, à la Nature, à une nouvelle barbarie, ce qui est très bien visible

68 Andrevon donne toute une série d'interviews dans *Échosciences Grenoble (Science-fiction)* où il développe ses postulats théoriques concernant l'avenir du genre (2014). Il en parle aussi dans : *Bifrost* n° 29 (2013), *Voix du futur* (2010), *Le Monde* (2011), « Repères dans l'infini, entretien avec Jean-Pierre Andrevon » par Richard Combailot sur le site du Béliat : partie 1^{re}, partie 11^e, partie 111^e et partie 1V^e (novembre 2013), une autre interview fleuve de Marc Bailly sur le site Phénix-Web (janvier 2007), interview par Alain Schlockoff dans *L'Écran Fantastique* n° 88 (1998).

69 Voir sa préface du *Livre d'or de la science-fiction : Alain Dorémieux* (1980).

70 Andrevon parle de sa connaissance avec Barjavel ainsi : « Je l'avais découvert avec ses rééditions en « Pdf », *Le Voyageur imprudent*, *Le Diable l'emporte*, puis avec *Ravage*. Ma tentative réussie de l'approcher se situe vers 1964-65. Sachant qu'il était publié par Denoël où il conservait quelques responsabilités après y avoir travaillé longtemps comme correcteur et metteur en page, et après avoir eu son adresse par un journaliste grenoblois qui le connaissait, je lui ai envoyé mon premier recueil, composé de toutes mes courtes nouvelles, publiées plus tard dans *Des Iles dans la tête* et *La Mémoire transparente*. Il m'a répondu très vite, dans la semaine, en me disant très gentiment que j'étais un vrai écrivain, que j'avais beaucoup de talent et qu'il transmettait mon recueil à Robert Kanters. Celui-ci l'a refusé pour *Présence du Futur*, trouvant que ce n'était pas assez élaboré pour sa collection, que ça ne correspondait pas à ce qu'il publiait, mais ça m'a toutefois permis de rencontrer physiquement Barjavel : en 1965 ou 1966, j'étais allé lui rendre visite à Paris où il m'avait reçu très aimablement. [...] Je suis resté en contact avec Barjavel jusqu'à sa mort ». (Combailot, 1^{re} partie, 2013) Il faut mettre en valeur que Barjavel s'intéresse, tout comme Andrevon, au cinéma. Non seulement il est adaptateur et dialogiste, il est aussi critique cinématographique et l'auteur du *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma* (1944) dont un bon nombre de prédictions concernant l'avenir du cinéma se sont réalisées.

71 Notamment *Ravage* (1943).

72 Barjavel dit à ce propos : « La guerre est un processus d'automutilation déclenché au sein de l'espèce humaine par la violation de la loi d'équilibre du monde vivant. » (1966 : 105).

73 *Ravage* qui a été écrit durant la seconde guerre mondiale est parfois assimilé au discours de retour à la terre de Pétain, d'autant plus que ce roman ainsi que trois nouvelles et

dans son roman *Ravage*. L'action du roman se passe en 2052 et commence par une disparition mystérieuse de l'électricité⁷⁴, ce qui met fin à la civilisation des machines. « La Ville haute » c'est-à-dire « un Paris dominé par des tours immenses » (Meillassoux, 2013 : 66), est ravagée par des catastrophes de toutes sortes, y compris celles qui sont naturelles, à savoir incendies, manque d'eau, chutes d'aéronefs, pillage⁷⁵. Un groupe de personnes quitte la ville, ce siège du mal, de la violence et du chaos⁷⁶, et s'installe dans la campagne en essayant de vivre en harmonie avec la nature et de recréer un nouvel ordre social basé sur des valeurs traditionnelles, champêtres. Le chef de cette communauté, François Deschamps – nom significatif dans le contexte du mythe agricole, établit un mode de vie simple, naturel s'appuyant sur le culte de l'agriculture et sur le rejet du machinisme. Cette nouvelle civilisation est heureuse, prospère et autosuffisante. Deschamps atteint un âge de patriarche biblique, plus de cent ans, lorsqu'il est tué par un jeune homme, constructeur d'une machine. Pourtant, l'utopie agricole de Deschamps perdure : la machine est détruite et son successeur, Paul, assure la continuité de ce mode traditionnel de vie.

son autre roman de science-fiction (*Le Voyageur imprudent* 1943) sont publiés en feuilleton dans le journal *Je suis partout* – collaborationniste et antisémite. Pourtant, Barjavel a dédié ce roman à ses « grands-pères paysans » – il est possible donc d'y voir comme un retour symbolique et nostalgique à son enfance campagnarde.

- 74 Soulignons que le philosophe Quentin Meillassoux nomme le roman barjavelien « un prototype de la fiction hors-science. » (2013 : 65) Par cette notion, il comprend le genre littéraire, intermédiaire entre l'anticipation et la science-fiction, et qui comporte une trame narrative dans laquelle il se produit, de façon imprévisible et sans explication plausible, une rupture au sein de la continuité et de la stabilité des lois de la nature supposées dans l'univers présenté (la rupture en question est, chez Barjavel, cette disparition soudaine de l'électricité). Au contraire, toujours selon Meillassoux, dans les romans de science-fiction pure même les plus audacieux et futuristes, les lois de la nature sont stables ou rompues pour des raisons identifiables. Meillassoux remarque à propos du roman barjavelien : « [...] *Ravage* se greffe sur un contexte SF qu'il contamine d'une logique qui lui est étrangère. [...] Dans ce récit, qui se passe en l'an 2052, l'électricité cesse du jour au lendemain d'exister, ou du moins de se manifester. Mais, de façon remarquable, Barjavel ne cherche pas réellement à apporter d'explication au phénomène : il ne fait que décrire les conséquences cataclysmiques sur le Paris et la France d'alors et la façon dont le héros et les principaux protagonistes tentent d'y survivre. Les personnages font bien parfois des hypothèses, scientifiques ou théologiques, sur cette disparition [...]. Mais rien ne confirme jamais leurs supputations, d'ailleurs à peine esquissées. » (2013 : 66)
- 75 Chez Andreuon, ces images apocalyptiques reviennent d'un texte à l'autre, ce que j'analyse dans les paragraphes qui suivent.
- 76 Ces figures antithétiques de la ville – matrice du mal et de la campagne – figure spatiale du bien renvoient directement à des connotations esthétiques bien connues, à savoir le mythe arcadien, la philosophie rousseauiste et le « *agrarian myth* », le « *myth of the (promised) land*. »

Certains critiques, peu favorables à Barjavel, interprètent le personnage de François comme un alter ego du maréchal Pétain tandis que sa communauté constitue, selon eux, une image idéalisée du régime Vichy s'appuyant sur l'agrarisme⁷⁷. D'autres théoriciens cependant conçoivent *Ravage* comme un roman typique de son époque abordant les idées philosophiques populaires dans ces temps-là⁷⁸, entre autres, de René Guénon qui, dans *La Crise du monde moderne* (1927), présente sa vision très critique du monde machiniste, du progrès technique matérialiste touché violemment par une catastrophe inattendue conduisant à l'apocalypse de la civilisation techniciste par excellence. Il faut rappeler que Barjavel n'est pas le seul à proposer une réflexion sur cette thématique. Parmi les ouvrages de l'époque qui véhiculent une vision philosophique semblable, on peut énumérer le roman *Métropolis*⁷⁹ (1926) de Thea von Harbou, le recueil des essais *La France contre les robots* (1947) de Georges Bernanos et *Le Monde sans âme* (1932) de Daniel-Rops.

La lecture de la prose barjavelienne à travers ces axes philosophiques récurrents s'avère plus riche en contextes interprétatifs et explicatifs qu'une facile lecture historique ou biographique. Il faut mettre en évidence le fait

77 À propos de l'accueil critique des romans barjaveliens voir la préface de Jacques Goimard aux *Romans extraordinaires* de R. Barjavel : « Comme tous les écrivains et journalistes ayant publié sous l'Occupation, il a fait l'objet d'une enquête à la Libération et a été entièrement blanchi. Néanmoins cinquante ans après, il se trouve encore des critiques pour le qualifier de "pétainiste" au motif qu'il y a chez lui une "idéologie" du retour à la terre. Sa passion de la nature est incontestable. Il est non moins certain qu'il a véhiculé des thèmes considérés comme "réactionnaires", parmi d'autres qui ne le sont pas. Ne serait-il pas temps d'en finir avec les injures plus ou moins gratuites ? » (Goimard, 1995 : xxv) Andreuon aussi s'oppose violemment à cette interprétation historique du *Ravage* applaudissant le message philosophique du roman (2014, interview cité). Meillassoux le commente ainsi : « On sait que ce roman, achevé en 1942 et publié en 1943, rappelle péniblement le retour à la terre promu par Pétain dans ces années-là. » (2013 : 70)

78 Parmi d'autres inspirations philosophiques de Barjavel, il faut mentionner encore la théorie de Georges Gurdjieff (1872-1949), selon qui l'homme doit intégrer toutes ses forces vitales (par : méditation, yoga, auto-analyse, travail en groupe, etc.) afin de vivre en équilibre avec la Nature et le Cosmos. Sinon la civilisation humaine vivra un jour l'apocalypse. Barjavel en parle ainsi : « L'influence de Gurdjieff a été considérable dans mon œuvre quand j'ai écrit *Ravage*. *Ravage* était une illustration de ma conviction, que mes rapports avec le groupe Gurdjieff avaient très fortement ancrée, que notre civilisation tourne le dos à la lumière, à la vérité, et, croyant monter vers je ne sais quel sommet, en réalité est en train de dégringoler vers un désastre. » (Goimard, 1995 : xxii) Soulignons que ces idées sont récurrentes aussi pour Andreuon.

79 Rappelons que ce roman a été adapté par Fritz Lang pour le cinéma (1927) et constitue un des exemples les plus connus du cinéma science-fictionnesque. Un autre film de l'époque qui aborde la thématique des dangers du machinisme est *Les Temps modernes* (1936) de Charlie Chaplin.

qu'Andrevon s'inspire considérablement de Barjavel⁸⁰ en reprenant les leitmotivs qui lui sont chers, comme par exemple le retour à la Nature, la vision de la Nature toute-puissante, l'écologie, les conséquences néfastes du progrès industriel, technique de l'homme. Qui plus est, la philosophie et surtout certaines de ses branches contemporaines (par exemple la philosophie spéculative, la neurophilosophie, la philosophie environnementale) sont importantes, selon Andrevon, pour le néofantastique en tant que genre : la dimension philosophique demeure pour l'écrivain primordiale dans la compréhension et l'interprétation du fantastique moderne⁸¹.

En parlant de la conception du fantastique andrevonien, il est impossible de passer sous silence son idée de l'écriture « engagée ici et maintenant » dans la réalité politique, sociale, écologique qui nous entoure – d'où l'idée andrevonienne du néofantastique se déroulant « hic et nunc ». D'ailleurs, ses débuts littéraires ont lieu en 1968, ce qui est significatif dans ce contexte d'engagement. En tant que jeune enseignant de dessin au collège Guynemer de Grenoble, Andrevon a participé aux grèves de mai 1968 et en est devenu une victime suite à la compression de son poste de travail. Mike Ashley (2007 : 398) commente les débuts littéraires d'Andrevon et l'engagement politique de jeunes écrivains français, appelés par lui, « French New Wave », ainsi : « French writers tend to be more politically sensitive than most of their US or British counterparts, and the students riots of May 1968 led to a new generation of politically aware writers, inspired to some degree by the British and US new wave movements and especially by the works of Philip K. Dick and J.G. Ballard. Premier amongst them was Jean-Pierre Andrevon who, coincidentally, debuted

80 Dans son cycle *Gandahar*, Andrevon crée, comme Barjavel, « une société sylvestre, champêtre, basée sur l'agriculture et l'usage des énergies douces. Une espèce de rêve écolo [...] ». (Comballot, III^e partie, 2013).

81 Tout de même, il est possible de remarquer les prémices de cette tendance chez certains auteurs fin de siècle comme par exemple Guy de Maupassant. Dans son fantastique, l'influence considérable du pessimisme philosophique d'Arthur Schopenhauer joue un rôle important quant à l'interprétation des récits tels que *Lettre d'un fou*, *Le Horla*. À notre époque, parmi les écrivains du néofantastique qui ont constamment recours à la philosophie dans leurs textes, il est nécessaire de mentionner Thomas Ligotti (né en 1953), auteur américain, fasciné par la philosophie spéculative (notamment d'Eugene Thacker) de laquelle s'inspire également Andrevon. À ce propos voir aussi le chapitre 3 du présent travail. En France, c'est Pierre Boulle (1912-1994) qui essaye d'unir la science-fiction et la philosophie, entre autres, dans *La Planète des singes*. Boulle lui-même désigne ce texte en tant que conte philosophique dans la lignée de Voltaire, Montesquieu, et Swift. Les critiques partagent cette opinion en remarquant la présence de grandes questions philosophiques et théologiques à l'arrière-plan de l'intrigue science-fictionnesque (Cf. Lucille Becker 1996 ; Jacques Goimard 1998 : 1012 ; Paulette Roy 1970 ; André Bourin 1970 ; Simon Bréan 2015).

in the May 1968 *Fiction*. Andrevon held strong socialist views and his fiction reflected ecological and military concerns » (Ashley, 2007 : 398) L'écrivain lui-même voit son engagement de cette façon : « Je pense être à gauche, anarchiste et écologiste ... » (Comballot, 11^e partie, 2013), « Écolo-gauchiste, je suis et je reste ... » (Comballot, 11^e partie, 2013). Conformément à ces déclarations, les idées novatrices, progressistes, gauchistes reviennent dans son œuvre : il parle en faveur des droits des femmes et des minorités sexuelles, il manifeste des convictions pacifistes, il est contre le racisme, l'antisémitisme, le totalitarisme et le fanatisme de toutes sortes, y compris religieux. Le fait que son fantastique véhicule des idées si progressistes constitue une certaine nouveauté car, dès ses origines, le genre est traditionnellement lié aux pensées conservatrices et réactionnaires⁸². Ces liens entre le fantastique andrevonien et les idées novatrices citées ci-dessus peuvent s'expliquer, à mon avis, par l'hybridation générique avec la science-fiction – genre habituellement plus ouvert aux perspectives plus modernes.

L'engagement écologique occupe une place extrêmement importante dans la création d'Andrevon en revenant comme un leitmotiv qui donne une homogénéité exceptionnelle à son œuvre si riche et si diversifiée. Il commente ses soucis écologiques ainsi : « Je voulais mettre en forme mes préoccupations écologiques, préoccupations qui m'angoissent et qui devraient angoisser la totalité des habitants de cette planète s'ils veulent survivre. » (Comballot, 11^e partie, 2013) ; « On écrit sur ce qui nous motive, sur ce qui nous effraie aussi, et pour ma part, c'est plutôt l'avenir très proche de notre pauvre planète Terre, sous l'angle de la dégradation de l'environnement, de la pollution, de l'effet de serre. Vous savez, ce n'est pas une posture. Je suis vraiment pour l'extinction de l'humanité ... La nature saccagée est une douleur permanente et je me suis préoccupé d'écologie dès le début des années 1970, en participant notamment à la première revue du genre en France : *La Gueule ouverte*. » (Sabourdy, 2014) ; « L'écologie et tout ce qui touche à la survie de la Terre, hélas bien malmenée, me semblent importants et suscitent des sujets d'histoires. » (Comballot, 11^e partie, 2013)

Soulignons que l'écologie constitue une sorte de pont entre la conception andrevonienne d'écriture engagée et la philosophie d'environnement qu'il adopte dans son fantastique.

En récapitulant les postulats andrevoniens visant à réformer le fantastique, il faut mettre en valeur :

82 Comme par exemple la misogynie, l'antisémitisme, le racisme, l'obscurantisme scientifique, l'intolérance visibles par exemple chez Jean Ray, H.P. Lovecraft, R.E. Howard et d'autres. Cf. Millet, Labbé (2005), Gadomska (2012).

1. l'ancrage du genre dans le quotidien – le fantastique du quotidien,
2. les axes thématiques répondant à l'horizon d'attente du lecteur moderne et l'hybridation générique pour leur renouvellement,
3. ce qui est lié aux points précédents, l'écriture engagée (socialement, politiquement, philosophiquement) ici et maintenant,
4. l'importance de la dimension philosophique et écologique,
5. l'inter/hyper/transtextualité surtout avec les *fantastiqueurs* anglophones,
6. l'inter/transmédialité avec le cinéma,
7. ce qui découle des points 5 et 6 : l'aspect transfictionnel du fantastique andrevonien,
8. en conséquence, la notion du nouveau fantastique au sens le plus large.

Vu l'importance de ces postulats, la structure de mon étude est répartie autour de ces problèmes théoriques et de leur réalisation concrète dans la prose andrevonienne.

Selon moi, la place qu'Andrevon occupe parmi les *fantastiqueurs* d'expression française est exceptionnelle : il perpétue leurs meilleures traditions en plaçant son écriture sous le signe des classiques comme Barjavel et, avant tout, il propose des voies nouvelles à la génération francophone moderne en empruntant aux littératures de l'imaginaire et au cinéma anglophones. C'est pourquoi, son œuvre, prolifique et riche, mérite une analyse monographique plus complexe que les articles rares et les évocations sommaires dans les ouvrages critiques. Je tiens à préciser qu'il n'existe que deux articles scientifiques consacrés à l'aspect science-fictionnesque de la prose andrevonienne⁸³. Le fantastique andrevonien est également évoqué dans plusieurs ouvrages théoriques plus récents sur la littérature fantastique. (Cf. Baronian 2000, Goimard 2003 ; Millet, Labbé 2005 ; Tritter 2010). Il existe donc une vaste lacune dans la réception de l'œuvre andrevonienne qui justifie mon intérêt pour la thématique en question.

Mon ouvrage se veut non seulement une réflexion sur le nouveau fantastique que pratique Andrevon, mais aussi une observation théorique plus vaste sur le néofantastique en tant que genre protéiforme et en perpétuelles mutations. Et étant donné que ce nouveau fantastique déborde, dans une opération transmédiate, le domaine de la littérature, la présente étude prête également attention au cinéma – le fantastique en images.

83 (Ibrahim, 2014 ; Lagoguey, 2014).

Le nouveau fantastique

1 Le fantastique et le réel

1.1 *Le réalisme fantastique. Le réel explicite versus le réel implicite. Le réel irréel*

La question des rapports entre le fantastique et le réel anime depuis longtemps la théorie de la littérature fantastique. Selon Antonin Artaud, le fantastique « est en réalité le réel, ou alors il ne vivra pas » (1961 : 81) ; Roger Bozzetto définit le fantastique comme « hanté par la réalité » (1992 : 83) ; pour Joël Malrieu, le fantastique n'exige pas « une approche du surnaturel, mais du réel » (1992 : 38) ; Irène Bessière propose de « prêter la même inconsistance au réel et au surnaturel » (1974 : 58) ; Denis Mellier prétend que le fantastique est un « discours de la mimésis » (2000 : 44) ; Michel Viegnès voit la nécessité de « poser la question du statut ontologique communément appelé *réel* » (2006 : 30. C'est l'auteur qui souligne.), et Nathalie Prince constate sans aucune ambiguïté que « ce n'est pas l'autre monde qui fait peur ; c'est ce monde-ci. Ce n'est pas l'au-delà de la vie qui est monstrueux ; c'est la vie même. » (2008a : XIV) Les plus importants théoriciens du genre¹ soulignent donc que le cadre réel est absolument indispensable pour que le phénomène incompatible avec les lois de la réalité puisse s'insinuer dans la diégèse. Ainsi le personnage et le lecteur sont-ils confrontés à un scandale, un choc, un défi à la rationalité provoqué par l'élément surnaturel. Si le réel est absent de la diégèse, cet effet de fantastique ne peut pas se produire et on a affaire à un autre genre littéraire². Le rôle du réel est donc crucial pour le texte fantastique et c'est pourquoi il est même possible de parler d'un certain *réalisme fantastique*³.

1 Parmi d'autres qui en sont d'accord il est possible d'évoquer les noms de Castex (1951), Caillois (1958), Vax (1965), Todrov (1970), Baronian (1977), Tritter (2001) Prince (2008a ; 2008b), Bozzetto (2001), Bozzetto et Huftier (2004), Dupeyron-Laffay (2005), Millet et Labbé (2005).

2 Voir à ce propos la partie introductive.

3 Si l'on rappelle l'histoire de la notion, il faut évoquer Jules Amédée de Barbey d'Aureville qui souligne l'importance du réel pour le fantastique en exposant sa conception du « fantastique de la réalité » (1963 : 220) : « L'imagination des hommes [...] peut accepter ce qui l'étonne et ce qui lui est supérieur, mais elle ne veut pas de ce qui l'écrase et on l'écrase quand on veut la faire s'intéresser à des créatures hors nature, et qui ne sont plus en proportion avec elle. C'est toujours une tentative téméraire et dangereuse ... que d'introduire un merveilleux extra-humain dans la réalité des choses telles qu'elles existent ou telles que nous la connaissons. » (1884, pp. XII-XIII) Bornecque commente ainsi « le fantastique de la réalité » pratiqué

Tout d'abord, rappelons brièvement comment le réel fonctionne dans le fantastique classique, du XIX^e siècle. L'espace, le temps et le personnage constituent trois vecteurs, trois éléments fondamentaux de l'illusion référentielle.

Le cadre spatio-temporel dans le fantastique canonique constitue le reflet fidèle du monde du lecteur. Durant la lecture, ce dernier reconnaît facilement le même contexte historique et socioculturel, ce qui le prépare, dans une certaine mesure, à l'apparition du phénomène étrange. En parlant du cadre fictionnel, Schaeffer souligne l'importance des références réelles que le lecteur peut reconnaître grâce à sa propre expérience ou bien son savoir : « les mimèmes resteraient opaques s'ils n'étaient couplés en permanence avec les traces mnémoniques de nos expériences réelles. » (Schaeffer, 1999 : 183) Le plus souvent, le lecteur du récit fantastique classique ne doit pas se poser la question de savoir où et quand l'action du texte se déroule. Il faut souligner que le fantastique du XIX^e siècle procède par ce que je propose d'appeler *le réel explicite*. Fréquemment, déjà dans l'incipit du texte, l'écrivain détermine sans aucune ambiguïté le cadre historique, géographique, sociologique à l'aide d'« informants » (Barthes, 1966), c'est-à-dire onomastiques, dates, toponymes qui servent à ancrer le fantastique à un cadre référentiel authentifiable et facilement reconnaissable par le lecteur. Prosper Mérimée, incontestable maître

par l'écrivain : « Il parvient ainsi peu à peu à hisser la réalité vers le surnaturel, ou plutôt à nourrir la réalité de surnaturel, qui nous paraît de plus en plus faire partie intégrante de la réalité ; il semble que ce ne soit qu'un aspect caché de la réalité, comme le fil d'or habilement dissimulé dans la trame donne son reflet et son cachet à l'étoffe en la faisant miroiter. » (1968 : 62) En 1910 Edmond Picard écrit *Le Fantastique réel* où il évoque quelques textes littéraires (*La Grande Bretèche* de Balzac, *La Chute de la maison Usher* de Poe, *Une histoire sans nom* de Barbey d'Aureville, *Étranges histoires* de Tourgueniev ainsi que ses propres contes) pour pouvoir dégager les traits caractéristiques du « fantastique réel. » Picard note que « le réel est fantastique, et découvrir, décrire cela, c'est faire ... du fantastique réel. » (cité par Prince, 2008a : 1022) ; le fantastique réel est « le réel vu, senti en ses accidents énigmatiques, avec intensité. » (2008a, 1024) ; le réel « est vibrant d'étrangeté. Le surnaturel transparait sous cette vie paisible. » (2008a : 1024) Franz Hellens reprend cette notion de Picard et dans son *Fantastique réel* définit ce terme comme la « levée du réel exaltant » (1967 : 16). Pierre Piret (2005) qui compare la compréhension du fantastique réel par Picard et par Hellens remarque que « Dans l'esprit de Picard, le fantastique réel se comprend comme l'addition de deux substantifs : il s'agit de combiner deux orientations généralement perçues comme distinctes, ce métissage esthétique étant l'expression d'un métissage identitaire. Entre ces deux termes, Hellens établira quant à lui une relation de qualification réciproque, chacun étant à la fois substantif qualifié par un adjectif et adjectif qualifiant un substantif : le fantastique réel dit à la fois que le réel est fantastique (étrange, mystérieux) et que seul le fantastique (l'étrange, le magique, l'onirique aussi) est réel. Hellens se soustrait de la sorte à l'injonction de Picard et à la logique du métissage naturalo-symboliste – ce qui n'est d'ailleurs peut-être pas sans rapport avec la position qu'il prendra sur la sempiternelle question de la littérature nationale. »

de la nouvelle fantastique du XIX^e siècle, ouvre son chef-d'œuvre *La Vénus d'Ille* ainsi : « Je descendais le dernier coteau du Canigou, et bien que le soleil fût déjà couché, je distinguais dans la plaine les maisons de la petite ville d'Ille vers laquelle je me dirigeais. » (1996 : 391) *Lokis* du même auteur commence de cette façon :

Théodore, dit M. le professeur Wittenbach, veuillez me donner ce cahier relié en parchemin, sur la seconde tablette, au-dessus du secrétaire [...] C'est là que j'ai réuni toutes les notes de mon journal de 1866, du moins celles qui se rapportent au comte Szémioth. [Cette année-là – K.G.] ajournant mon mariage avec mademoiselle Gertrude Weber, je me rendis à Kowno avec l'intention de recueillir tous les monuments linguistiques imprimés ou manuscrits en langue jmoûde [...]. (1996 : 116-117)

L'action du *Horla* de Guy de Maupassant se déroule entre le 8 mai et le 10 septembre dans une grande maison située près de la Seine et de Rouen « la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. » (1992 : 588) Dans *L'Apparition* du même auteur, le narrateur précise dès le début que « C'était en 1827, au mois de juillet. Je me trouvais à Rouen en garnison. » (1998) Dans le fantastique classique, les repères spatio-temporels sont donc explicitement donnés par l'auteur et le lecteur est sûr de où et quand se déroule l'action. Qui plus est, il s'agit de lieux réels, facilement repérables sur la carte. Leur brève évocation constitue une toile de fond crédible et par cela parfait pour l'intrusion du phénomène.

Le troisième élément de l'illusion mimétique, le personnage, est dans le fantastique classique caractérisé de manière plutôt sommaire (ce qui est lié aux exigences de la concision par laquelle se caractérise le récit fantastique), pourtant suffisante pour faire naître l'effet de réel. Citons, à titre d'exemples, quelques descriptions concises de personnages qui apparaissent dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée. Monsieur de Peyrehorade est tout d'abord présenté comme « un antiquaire fort instruit et d'une complaisance à toute épreuve » (1996 : 391). Ensuite, le narrateur le décrit en tant que « petit vieillard vert encore et dispos, poudré, le nez rouge, l'air jovial et goguenard. » (1996 : 394) Puis, le narrateur ajoute que monsieur de Peyrehorade, « c'était la vivacité même. [...] il n'était jamais deux minutes en repos. » (1996 : 394) L'écrivain donne quelques détails significatifs qui permettent au lecteur de se faire une idée sur le personnage en s'appuyant sur cette description. Le fils de monsieur de Peyrehorade, Alphonse, est caractérisé de façon plus détaillée, le lecteur est au courant non seulement de certains aspects de son portrait physique, mais aussi de son habit et de ses loisirs préférés :

C'était un grand jeune homme de vingt-six ans, d'une physionomie belle et régulière, mais manquant d'expression. Sa taille et ses formes athlétiques justifiaient bien la réputation d'infatigable joueur de paume qu'on lui faisait dans le pays. Il était ce soir habillé avec élégance, exactement d'après la gravure du dernier numéro du *Journal des Modes*. Mais il me semblait gêné dans ses vêtements ; il était raide comme un piquet dans son col de velours, et ne se tournait que tout d'une pièce. Ses mains grosses et hâlées, ses ongles courts contrastaient singulièrement avec son costume. C'étaient des mains de laboureur sortant des manches d'un dandy. (1996 : 394)

La caractérisation du narrateur-personnage demeure la plus lacunaire, parce que c'est lui qui, en tant que centre de focalisation, voit et décrit les autres personnages. Pourtant, il est possible de recueillir quelques informations de base à son propos. Il est présenté comme « un archéologue illustre » (1996 : 394) et il montre ses compétences dans plusieurs discours éloquentes avec monsieur de Peyrehorade. Il est « Parisien » (1996 : 395). Le narrateur est un bon observateur, ses descriptions du cadre, des personnages et des événements en témoignent. Le narrateur est sceptique par rapport au surnaturel, il le montre plusieurs fois en ne croyant pas aux pouvoirs obscurs de Vénus. Étant donné qu'il a passé plusieurs nuits dans les montagnes dans des conditions difficiles, son état de santé semble bon et son âge ne peut pas être trop avancé. Son nom n'est pas révélé, mais ce n'est pas la règle pour le fantastique du XIX^e siècle : fréquemment les personnages ont un nom, parfois ils portent aussi un titre aristocratique ou bien un marqueur de leur profession. Par exemple dans *Lokis* de Mérimée, le narrateur-personnage est le professeur Wittenbach, et le marquis de la Tour-Samuel relate les événements dans *L'Apparition* de Maupassant.

Le cadre spatio-temporel et le personnage dans le fantastique du XIX^e siècle sont caractérisés de manière explicite, concise, mais suffisante afin de constituer des points d'ancrage réaliste de l'histoire fantastique. Ces éléments de l'illusion référentielle deviennent une sorte de phase préparatoire pour l'intrusion graduelle du phénomène insolite.

Observons maintenant comment ces vecteurs du réel fonctionnent dans le nouveau fantastique andrevonien.

Dans plusieurs textes d'Andrevon, le cadre temporel n'est révélé qu'implicitement, à l'aide de la caractérisation indirecte. L'auteur évoque souvent toute une gamme d'objets contemporains qui permettent au lecteur de situer l'action dans une contemporanéité sans pourtant préciser de quelle année exactement il s'agit. Dans la nouvelle *Le Sacrifice*, cette caractérisation indirecte se fait, entre autres, par l'entremise des moyens de transport : les

personnages voyagent en autocar, en autobus, en train et en voiture. On mentionne de minibus et de camions. Le protagoniste donne à sa fille une boîte de Coca avec une paille et une barre de Choco. Grâce à ces détails, il est évident que l'action se passe au *XX^e* siècle, mais une identification plus exacte n'est pas possible. L'action du récit *La Terre tremble* se déroule sans aucun doute à une époque contemporaine. En faisant sa valise avant le voyage, l'héroïne y met des Tampax, elle commence son voyage en tramway, puis elle le continue en train. Parmi ses compagnons de voyage, il y a une femme qui sent fort le parfum de Prisunic. L'héroïne et son mari trouvent un abri dans un hôtel de type Sofitel ou Jacques Borel. Comme dans le cas précédent, ce réseau de signes fait penser à une contemporanéité indéterminée. Il faut souligner que ce procédé du *réel implicite* est emblématique pour le fantastique andrevonien⁴.

De même, l'espace qu'il décrit, ce sont des lieux crédibles et connus de la vie quotidienne, portant des appellations françaises ou anglaises, mais leur identification sur la carte n'est pas toujours possible. C'est la Tour des Érables, un HLM, qui est la scène des événements étranges dans le roman *La Maison qui glissait*. La Tour fait partie de la Cité des Étangs « rejetée à la lointaine périphérie d'une grande ville, peu importe laquelle [...] ». (2010 : 9. C'est moi qui souligne.) Ce bâtiment est

le stéréotype de centaines de milliers d'autres tours semblables éparpillées à la périphérie des villes, fêtus à la découpe variée formant un champ disparate à la croissance exponentielle, à l'appétit illimité pour dévorer les paysages. Une banalité inébranlable, qui va brutalement être interrompue. (2010 : 13)

La dernière phrase de la citation renvoie d'ailleurs directement aux définitions les plus connues du fantastique proposées par Caillois, Castex, Vax, Tritter, Millet et Labbé. La figure spatiale de la grande ville⁵, anonyme et étrange, est récurrente dans la prose andrevonienne, l'écrivain lui-même soulignant qu'il n'est pas important de quelle ville il s'agit, si elle existe en réalité ou non : l'action de *l'Hôpital Nord* par exemple se déroule dans « une ville que la dernière révolution technologique a fait s'effondrer sur elle-même » (1983 : 13) et l'action du *Reflux de la nuit* se déroule dans « cette entité sans nom et

4 Et, comme le montrent les recherches des autres critiques, il est possible de retrouver cette tendance chez de nombreux écrivains contemporains : « [...] certains univers fictionnels flottent dans l'indéterminé [...] ». (Viegnes, 2019 : 34) Viegnes appelle ces textes « la fiction flottante » (2019 : 34).

5 La figure de la « giant city » – la ville géante, futuriste, dystopique, verticale – est bien caractéristique pour la science-fiction, un genre cher à Andrevon, et l'écrivain s'en inspire.

sans visage qui est la ville » (1972 : 6). Les lieux typiques de la vie urbaine, les endroits que l'on connaît de la vie quotidienne, comme un hôpital (*Hôpital Nord*, avec Ph. Cousin), une gare (*Gare centrale*, avec Ph. Cousin), un immeuble (*L'immeuble d'en face*, avec Ph. Cousin), un parking (*Le parking mystérieux*), un hôtel (*La Terre tremble*), une rue (*Si nombreux*), un appartement (*Six étages à monter*) reviennent d'un texte andrevonien à l'autre, d'un titre à l'autre et cet aspect paratextuel souligne l'importance de l'espace pour le fantastique andrevonien. Ces lieux urbains deviennent un décor stéréotypé, parfait dans sa banalité pour l'intrusion des événements extraordinaires.

En créant le cadre spatio-temporel, l'écrivain se sert donc du réel d'une manière particulière : il a recours à une certaine stéréotypisation du réel qui, d'un côté est si crédible que le lecteur y adhère, de l'autre côté pourtant confère au décor un caractère plus abstrait, aspatial et atemporel, et par-là plus universel. Je propose d'appeler cette forme singulière du réel « *le réel irréel* »⁶.

Quant au personnage, il me semble que sa caractérisation est plus lacunaire que dans le fantastique classique. Il arrive que le personnage ait seulement un prénom ou un nom (*L'Amante*, *La Maison d'Émilie*, *Yeux de verre*, *La Maison qui glissait*). Très fréquents sont les cas des personnages plongés dans un anonymat complet (*Dans le train*, *Le Sacrifice*, *Six étages à monter*, *Le Cimetière de Rocheberne*, *Tu n'as pas fini d'en baver*, *Le téléphone sonne*, *La Neige*, *La Terre tremble*, *La Veuve*, *L'Habitant de l'immeuble d'en face*, *Le portefeuille*, *Un Bain chez tante Ammelle*, *L'Inondation*, *Crisha et moi*, etc.). Le nom/le prénom demeure un des attributs les plus importants du portrait du personnage. Le fait que ce personnage soit si souvent dépourvu de cet attribut est significatif. Tout d'abord, l'omission du nom/du prénom peut aider le lecteur à s'identifier au personnage. Ensuite, le personnage anonyme devient un signe abstrait, universel, un nobody et un everyman à la foi. Il est porteur de la « vacuité intrinsèque » dont parle Joël Malrieu (1992 : 53). Finalement, il faut souligner que ce procédé d'anonymat du personnage apparaît beaucoup plus souvent dans les récits que dans les romans, ce qui est lié, dans une certaine mesure, aux contraintes formelles des deux genres.

Parfois, les personnages andrevoniens portent aussi bien un nom qu'un prénom (*Un froid mortel*, *Le parking mystérieux*, *Une lumière entre les arbres*, *Un enfant solitaire*, *Hôpital nord*, *Gare centrale*, *L'immeuble d'en face*, *L'œil derrière*

6 En analysant les « fictions hors-science », Quentin Meillassoux distingue une de ses formes qui ressemble un peu au « réel irréel » : il s'agit des « [...] romans de la réalité incertaine, ceux où le réel partirait en morceaux, cessant progressivement de nous être familier. » (2013 : 63) À propos des « fictions hors-science », voir aussi l'annotation n° 74 dans le chapitre 1.

l'épaule, etc.). Pourtant, leurs noms sont le plus souvent ordinaires et ne cachent pas une symbolique ou une signification.

Quant à d'autres attributs du personnage (âge, aspect physique, particularités) il est à noter que les personnages anonymes sont également mal caractérisés, ces détails étant passés sous silence. C'est leur comportement dans la situation du moment, ou dans l'évocation laconique du passé, leur langage (c'est ce qu'ils disent et ce qu'ils ne disent pas) qui les caractérisent le mieux. Dans le récit *Six étages à monter*, le lecteur n'apprend ni le nom du protagoniste, ni son âge, ni son métier, ni son aspect physique : le personnage semble parfaitement anonyme et indéterminé. Il évoque certains membres de sa famille (sa grand-mère, son oncle et sa tante, ses parents, sa femme et sa fille) qui habiteraient le bâtiment dont il gravit péniblement les six étages, alors que tous leurs appartements s'avèrent être vides. La perception incertaine de la réalité par le protagoniste éveille des doutes chez le lecteur : le personnage hésite, change souvent d'avis, a des trous de mémoire. Son langage trahit des problèmes psychiques :

Mon index s'est tendu vers le bouton de sonnette [...] mais j'ai hésité. [...] J'ai reculé. À bien la regarder, cette porte ne m'était plus du tout familière, ce n'était pas la bonne porte, je m'étais trompé [...]. Je venais de lire le nom gravé sur la plaque vissée sous la sonnette. Un nom inconnu, un nom étranger [...]. Je m'étais trompé. Je m'étais trompé à nouveau. J'avais cru, j'avais confondu, et d'ailleurs maintenant que j'y réfléchissais ... (1997 : 10-11)

Le protagoniste coupe souvent les phrases, son hésitation est soulignée par la répétition des trois points finissant souvent la phrase.

Par contre, la caractérisation des personnages nommés est un peu plus détaillée, par exemple le lecteur apprend quelques détails de leur aspect physique, leur âge, leur situation professionnelle ou familiale, mais toutes ces informations n'abondent pas, étant dispersées dans le texte et souvent données implicitement, à l'aide d'une allusion. Dans *Un enfant solitaire*, le protagoniste est nommé, il s'appelle Ludovic Janvier, il a sept ans, « c'était un garçon brun, aux yeux vifs, à l'air perpétuellement grognon, et plutôt malingre de nature. » (1997 : 50) Vu son âge, il habite avec ses parents, n'a pas de frères et sœurs, son loisir préféré consiste à regarder la télé. Ces détails sont pourtant sans grande signification car ils sont modifiés sans cesse au cours de l'action : le récit raconte l'accélération du temps pour le héros et l'arrêt du temps pour le reste du monde.

Dans le roman *Cauchemar ... cauchemars!* Andrevon se moque ouvertement de la dimension anthropocentrique des personnages dans le fantastique. L'écrivain met en évidence que le nom n'est qu'un label sans importance pour le personnage, que son aspect physique, son âge, son passé sont des facteurs sans grande signification car, dans le fantastique, il n'y a pas de certitudes et que chaque donnée peut être remise en cause. Le personnage du roman semble tout d'abord bien caractérisé : il s'appelle Jean-Marie Yves Perrier, il a « un visage allongé, au teint mat mais pâle, des cheveux bruns assez longs dans le cou, des yeux marron au blanc vaguement jaunâtre » (1982 : 21), il mesure 1 mètre 77 centimètres, n'a pas de signes particuliers. Perrier est né le 28 mars 1945 à Saint-Exilly dans la Haute-Loire. Il habite à Paris, 45 Boulevard Suchet dans le XVI^e arrondissement. Le héros n'est pas marié. Il travaille comme courtier en assurances. Au cours de l'action, le personnage apprend qu'il ne s'appelle pas Perrier, mais Hubert Henry Alphonse Kempf, qu'il est plus âgé car né le 30 octobre 1930 à Poigny en Moselle et qu'il habite à Ville-d'Avray dans les Hauts-de-Seine. Son aspect physique semble également avoir changé : son visage « c'était celui d'un homme de 50 ans, au menton lourd, avec des rides prononcées au front et un début de calvitie marqué par deux golfes profonds en haut des tempes » (1982 : 49) et « aux mèches grisonnantes de ses cheveux rares. » (1982 : 51) Sa taille est plus petite : il ne mesure que 1 mètre 72 centimètres. Les épisodes qui suivent apportent une nouvelle découverte au personnage quant à son identité : il s'appelle Octave Jules Fabien Troussier, il est né le 11 mai 1907 à Everman dans le Maine-et-Loire et habite actuellement à Paris, 28 rue Nationale dans le XIII^e arrondissement. Il ne mesure que 1 mètre 69 centimètres, n'a pas de signes particuliers. Troussier est

un vieil homme, un vieillard, dont les yeux myopes larmoyaient, qu'une émotion un peu trop intense précipitait dans la syncope, à qui une marche un peu trop précipitée provoquait d'intolérables brûlures dans la poitrine ... un vieil homme perclus de rhumatismes, un vieil homme fatigué par soixante-quatorze années de vie. [...] il les sentait peser sur lui [...], il les sentait à travers son corps fatigué, dans ses muscles affaiblis, dans ses mains tremblantes, dans ses poumons fripés, son cœur tressautant, ses yeux qui voyaient mal. (1982 : 111)

Andrevon montre que dans le fantastique il n'y a pas de points de repères constants et il joue ainsi avec le lecteur déjoué sans cesse dans ses prévisions. Chaque nouvelle révélation fait découvrir au personnage qu'il s'appelle autrement, qu'il a un âge différent (avec chaque modification de son identité, il devient de plus en plus âgé), que son aspect physique change. La dimension

anthropocentrique du personnage n'est donc qu'un leurre et ne contribue pas à créer une illusion référentielle, tout au contraire « le réel irréel » s'imisce-t-il dans la diégèse. Le lecteur est en état de doute permanent, d'hésitation au sens todorovien du terme, quant à l'interprétation de cette aventure étrange du personnage. Le thème du roman semble être tout d'abord la quête de l'identité et la fuite du temps, motif fréquent dans la littérature *mainstream* moderne. Le personnage réfléchit sur le temps qui passe trop vite :

Hier il avait eu trente-six ans, aujourd'hui cinquante et un. Et maintenant ... Courbé en avant sur sa banquette, ses vieilles mains à la peau parcheminée, tavelée de taches de son, reposant sur ses genoux, le vieil homme secoua doucement la tête. « Ce n'est pas juste ... pas juste ... se lamentait-il. Pourquoi si vite ? Pourquoi n'ai-je pas eu le temps de ... » [...] de vivre ? [...] Il n'avait plus le temps. *Le temps* ... toujours le temps ! (1982 : 111-113)

Des interprétations possibles des événements insolites coexistent dans le roman. Le lecteur se pose la question si Andrevon utilise le motif emblématique du fantastique de l'accélération du temps, de distorsions temporelles, ou bien si l'écrivain aborde la problématique universelle du temps en exploitant le motif bien connu de la métamorphose. Est-ce le fantastique clinique⁷ ? Le personnage en tant que centre de focalisation n'est pas digne de confiance, sa perception de la réalité lui fait défaut, il a l'impression d'être observé et suivi sans cesse et, lui-même, il suppose être malade mentalement : « Il savait seulement ... qu'il avait été malade. [...] Gravement malade. [...] Malade de la tête ?

7 Rappelons que le fantastique clinique est une branche du fantastique qui devient populaire en France vers la fin du XIX^e siècle, ce qui est lié, entre autres, à l'essor considérable de la psychiatrie. Les médecins aliénistes contribuent par leurs recherches à perpétuer la vision inquiétante du cerveau humain – porteur de plusieurs mystères, nombreux pouvoirs et capacités étranges. Le fantastique clinique se distingue par l'intériorisation du phénomène – on a affaire au personnage-phénomène (et non au personnage et au phénomène). C'est toujours la folie qui est au centre du récit : soit elle constitue une des possibilités (celle rationnelle) d'interprétations du récit, soit c'est la démence, les cas psychopathologiques, l'univers mental du héros qui constituent la principale source de la peur se substituant ainsi au surnaturel pur. G. Ponnau analyse l'histoire et les traits génériques du fantastique clinique de manière plus détaillée dans son étude *La folie dans la littérature fantastique*. Ponnau distingue trois types de récits fantastiques qui présentent des cas de démence : les récits de l'étrangeté psychique, les histoires renouvelées de rêves, de paradis artificiels, de visions et les récits parapsychologiques. (Ponnau, 1987 : 165-170). Guy de Maupassant demeure un maître incontestable du fantastique clinique en France. Parmi ses récits cliniques, il y a entre autres : *La main d'écorché* (1875), *Lui* (1883), *La chevelure* (1884), *Lettre d'un fou* (1885), *Le Horla* (1886 ; 1887), *Moiron* (1887), *Madame Hermet* (1887), *Qui sait ?* (1890).

Oui, la tête. Une dépression nerveuse, quelque chose comme ça. [...] il avait fait un séjour en clinique [...]. » (1982 : 11 ; 22)

Notons au passage que le dénouement apporte pourtant une autre solution, assez surprenante dans le fantastique et empruntée à son genre voisin, à savoir la science-fiction. Le personnage s'avère être « un hologramme mobile » (1982 : 156), « un modèle holographique » (1982 : 157), « un amalgame modifiable à volonté » (1982 : 157), une image artificielle, audiovisuelle, produit d'un ordinateur-synthétiseur qui crée un film intitulé *La Recherche* parlant de la recherche de la personnalité par un amnésique⁸.

Le cadre spatio-temporel et le personnage andrevoniens sont donc plongés dans « le réel irréel » : plusieurs données et attributs qui créent habituellement l'illusion mimétique sont omis dans le récit, suggérés implicitement (leur réception dépend de la perspicacité du lecteur) ou bien leur apparition dans le fantastique andrevonien n'est-elle qu'un jeu avec le lecteur. Grâce à ce procédé du « réel irréel » le récit fantastique d'Andrevon échappe aux clichés du genre et revêt un aspect plus universel. Comme son fantastique n'est pas entravé par l'illusion référentielle se rapportant à un cadre spatio-temporel précis et à un personnage trop anthropomorphisé, le genre peut garder son actualité et il peut répondre à l'horizon d'attente du lecteur moderne.

1.2 *Le fantastique du quotidien et du banal. « L'inquiétante étrangeté »*

J'ai déjà signalé que tous les critiques du fantastique soulignaient à l'unanimité l'importance du réel pour ce genre littéraire. C'est une structure particulière du réel qui attire mon attention : ce cadre réel se distingue par la banalité, par la trivialité et par la quotidienneté par excellence, ce qui demeure conforme au postulat andrevonien du « fantastique du quotidien », « du fantastique hic et nunc. »

Certains récits fantastiques du XIX^e siècle se déroulent dans des contrées exotiques (*Lokis* et *Djoûmane* de Mérimée, *Le Pied de Momie* de Gautier, *La Marque de la bête* de Kipling) et dans des époques éloignées (*Arria Marcella* et *Le Pied de Momie* de Gautier, *La Vision de Charles XI* de Mérimée). Souvent ces récits canoniques abordent des sujets extraordinaires, racontent des

8 Il semble qu'Andrevon se moque des productions expérimentales (des films de la nouvelle vague et de nouveaux romans) qui ressemblent aux ouvrages créés par l'ordinateur : « Le maniement de la phrase – ce qu'on appelle le style, si vous voulez – est trop délicat, fait appel à trop de mécanismes linguistiques et sémantiques [...] » (1982 : 155) ; « [...] je voudrais vous reprocher la pauvreté du récit, la banalité de la diégèse. [...] [cette création – K.G.] était volontairement réduite à des décors archétypaux et à des stéréotypes de comportement. » (1982 : 157) L'auteur de l'ouvrage s'est « contenté de quelques éléments banalisés, de ceux qu'on trouve dans les romans populaires. » (1982 : 158)

phénomènes hors de commun, hors de réel : la lycanthropie (*Lokis* de Mérimée) ou le vampirisme (*La Morte Amoureuse* de Gautier, *La Famille du vourdalak* de Tolstoï), les manifestations du revenant (*L'Apparition* de Maupassant, *Le Spectre* de Block, *La Cafetière* de Gautier, *Le Signaleur* et *Un procès criminel* de Dickens, *La Sonnette* de Wharton), l'activité du diable ou du démon (*Melmoth réconcilié* de Balzac, *Smarra ou les Démons de la nuit* de Nodier), les cas de sorcellerie et de malédiction (*Jettatura* de Gautier, *La Main enchantée* de Nerval, *Melluck Marie Blanville* d'Arnim).

Si l'on compare le fantastique andrevonien à ce modèle canonique du XIX^e siècle, on remarque d'emblée que le nouveau fantastique ne recherche pas de pays éloignés et exotiques, qu'il se passe « ici et maintenant », et qu'il aborde des sujets les plus banaux et ordinaires, issus de la quotidienneté même.

L'espace revêt le plus souvent un aspect urbain avec ses figures spatiales emblématiques parfaites dans leur banalité. *L'Hôpital nord* constitue un exemple probant de cette trivialité de l'espace. La description très détaillée de l'hôpital, situé dans une grande ville anonyme, ouvre le volume :

L'hôpital mesure cinquante mètres de haut sur autant de large, de quelque côté que vous l'abordiez. Les dix étages doubles dressés en plein ciel s'appuient sur cinq sous-sols, eux-mêmes étayés par des piliers de béton armé enfoncés dans la glaise sur une profondeur inconnue. Au total donc, vingt-six niveaux avec le rez-de-chaussée, soit une superficie totale de deux cent cinquante mille mètres carrés, si l'on prend en considération le débord négatif que forme le socle en béton du bâtiment. Ce socle constitue le rez-de-chaussée. Il abrite le hall, l'accueil, le complexe de distribution, le SAMU et la policlinique. Des portes coulissantes en verre s'ouvrent devant le visiteur, d'autres devant le personnel, et d'autres encore s'effacent en haut de la rampe d'accès qu'empruntent les ambulances. Ce ne sont pas les mêmes, mais à elles toutes, elles isolent l'hôpital aussi hermétiquement que le sas d'un *vaisseau spatial*. Une fois à l'intérieur [...] on s'avance vers le vaste comptoir d'accueil en flottant. Des hôtesses peintes en bleu foncé, un badge ADMISSIONS posé sur le sein, tournent vers vous des visages ripolinés, au sourire captif. On vous oriente vers l'un des seize services qui couvrent la totalité des malheurs humains. Bienvenue à l'hôpital [...]. Huit cents médecins et chirurgiens y travaillent, ainsi que trois mille cinq centspanseuses, infirmières et infirmiers et deux mille deux cents aides soignantes. Mais on ne compte pas le personnel administratif, les magasiniers et les cuisiniers, les chauffeurs, les garçons de laboratoire, et les gens du service entretien. À 8 heures du matin, ils investissent le centre hospitalier à la façon d'une

ville qui verrait affluer tous ses habitants d'un coup. En sens inverse, au fur et à mesure que se font les prises de service, l'équipage de maintenance quitte le *navire*.

ANDREYON, COUSIN, 1983 : 16-17. C'est moi qui souligne.

Il est difficile d'imaginer à la fois un décor plus banal pour l'intrusion du surnaturel et plus caractéristique d'une grande ville que l'hôpital. Sa description se distingue par une grande précision : Andreyon cite même les chiffres qui caractérisent l'immensité de cet espace. L'écrivain énumère également tous les groupes des travailleurs de l'hôpital, ce qui souligne l'aspect ordinaire de cet espace bien connu de la vie quotidienne. La fidélité de la description est telle que le lecteur a l'impression d'avoir fait un tour virtuel dans l'hôpital. Les dimensions considérables du bâtiment en font une sorte de microcosme et le font comparer à une ville ou à un navire, un vaisseau spatial gigantesque⁹.

L'importance de l'espace est soulignée par la structure interne architecturale du texte : dans la partie introductive, l'hôpital nord est présenté en détails, et chacun des chapitres suivants montre avec précision un autre endroit du bâtiment. Ainsi, l'action se déroule-t-elle successivement dans le service des urgences, dans le service de médecine interne, neurologique, pneumologique, psychiatrique, gastrologique, urologique, au bloc opératoire, dans la morgue de l'hôpital ainsi que dans des lieux très ordinaires comme le parking de l'hôpital, son service administratif ou bien ses cuisines.

Conformément à la technique des signes avertisseurs qui annoncent l'apparition du phénomène maléfique, la banalité de l'espace devient progressivement perturbée, ce qu'annonce par exemple cette citation :

Les néons s'allument à tous les étages, et jettent de grandes lueurs verdâtres sur la campagne alentour. Bientôt, le bâtiment tout entier s'illumine, tel un joyau posé sur la boue. Tout en haut, noyée dans le brouillard de l'aube, une coupole luit d'un *éclat maléfique*. Il n'est pas interdit d'y voir le sommet d'un *crâne* dépassant d'un carton à chapeau.

1983 : 17. C'est moi qui le souligne.

L'image présentée ci-dessus de l'hôpital frappe par son aspect anthropomorphique et étrange : le bâtiment fait penser à un monstre gigantesque dont le

⁹ Cette comparaison avec un navire ou un vaisseau spatial sur lequel se déroule l'action renvoie à une sorte de *space opera* (opéra de l'espace), sous-genre science-fictionnesque qui choisit comme espace de prédilection un vaisseau gigantesque voyageant dans le Cosmos.

crâne luit d'un éclat maléfique¹⁰. Cette dimension inquiétante de l'hôpital se révèle à l'aube et non à minuit et rappelons que ce dernier procédé demeure plus caractéristique du fantastique traditionnel¹¹.

Au cours de l'action, cet espace quotidien devient la scène d'événements qui semblent assez ordinaires, par exemple la disparition d'un patient et sa recherche dans l'hôpital, le cas de la catatonie d'un amoureux, une maladie à l'étiologie inconnue, une rencontre avec un étranger dans le parking de l'hôpital, on décrit aussi le travail et la vie privée du personnel médical. Pourtant, cette banalité montre progressivement un dessous caché et inquiétant : la disparition du patient est complètement inexplicable par les lois de notre monde, l'histoire d'amour est racontée sous le signe du gore, cette maladie inconnue s'avère être un virus cosmique, l'étranger rencontré sur le parking est un extra-terrestre, un des chirurgiens vend, dans une boucherie, des parties des corps morcelés de ses patients morts. L'étrange, le surnaturel, l'inexplicable s'imisce donc dans cet espace, que l'on pensait être au début banal et ordinaire, et le transfigure en un espace hostile, horrifique. Cette familiarité et quotidienneté de l'espace (espace connu par le lecteur et progressivement affecté par le surnaturel) augmentent l'effet d'horreur : le lecteur sent le danger issu d'un monde qui lui est familier, au sein duquel il vit. Cette sensation de menace proche du monde du lecteur renvoie à la notion de l'« inquiétante étrangeté. »

L'« inquiétante étrangeté » a été proposée par Ernst Jentsch en 1906 et a été étudiée et approfondie par Sigmund Freud à partir de 1919. Le terme « inquiétante étrangeté » est une traduction en français du mot allemand « unheimlich » effectuée par Marie Bonaparte¹². Le « unheimlich » se réfère au mot « heimlich » précédé du préfixe « un » ayant un sens antinomique. Le « heimlich » possède deux sens contradictoires. Le mot signifie tout d'abord ce qui fait partie de la maison, de la famille, ce qui concerne l'intimité et correspond à une situation tranquille, rassurante. Ensuite, le « heimlich » désigne le secret, la dissimulation, une situation anxiogène, mettant mal à l'aise. Le « unheimlich » demeure le contraire du « heimlich » au sens premier, comme

10 L'anthropomorphisation de l'espace fantastique est déjà présente dans le fantastique classique où on compare par exemple la demeure hantée à un être maléfique. Ce procédé est très en vogue dans le nouveau fantastique, aussi bien littéraire que cinématographique. Cf. *The Haunting of Hill House* de S. Jackson, *Shining* de S. King, *Le retour* de G.W. Barlow, le cycle *La Terreur* de Serge Brussolo.

11 Cf. le paragraphe qui suit.

12 La traduction du terme proposée par Marie Bonaparte est celle qui est la plus répandue. D'autres tentatives de traduction ont été élaborées par Roger Dadoun (2015) – « inquiétante familiarité », par François Roustang (1976) – « étrange familier », et par François Stirn (1993) – « les démons familiaux. »

au second. Le malaise de « unheimlich » naît donc lorsqu'une rationalité quotidienne rassurante disparaît, lorsqu'une rupture apparaît dans le familier, lorsque le quotidien et le banal qui nous entourent se transforment en horreur. Les exemples d'« inquiétante étrangeté » liée à la banalité de l'espace quotidien abondent chez Andreuon.

Cette lumière qui vient des ténèbres constitue un des récits les plus significatifs à ce propos. Le texte provient du recueil *L'immeuble d'en face* (écrit avec Philippe Cousin) qui possède la même structure interne architecturale que le recueil *L'hôpital nord* évoqué ci-dessus¹³ : le lieu de l'action est un HLM de cinq étages dans une grande ville contemporaine, chaque appartement et son locataire sont rapprochés dans un texte différent. Le HLM – une quintessence de banalité, devient la scène d'événements étranges. Le protagoniste du récit, Jean-Pierre Hougremont, commence à éprouver une sorte de malaise indéfinissable lié à son espace le plus intime – celui de son appartement :

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

1982 : 17. C'est moi qui le souligne.

Le protagoniste est incapable de déterminer ce qui précisément l'inquiète, en quoi consiste ce changement angoissant de son espace, mais il se sent mal à l'aise dans son appartement. Il n'a plus d'abri car c'est son domicile qui devient la source du sentiment de l'« inquiétante étrangeté ». Chaque jour la situation s'aggrave, cet espace familier et banal commence à vivre une vie secrète, à s'animer, à modifier sa propre géométrie qui devient « distendue » (1982 : 42) :

Que ta chambre a grandi ! [...] Ton regard glisse le long des lattes du parquet [...], tes yeux suivent les alignements du bois vernis qui s'ameuisent dans la distance et vont buter là-bas [...] contre la paroi qui te fait face. À gauche, les deux fenêtres sont devenues deux baies majestueuses aux trois quarts dissoutes dans un éblouissement doré. À droite, la table

13 *L'immeuble d'en face* (1982), *L'hôpital nord* (1983) et *La Gare centrale* (1986) (écrits avec Ph. Cousin) créent une sorte de la trilogie urbaine. Chaque recueil possède la même structure interne architecturale, leur action se passe dans une grande ville anonyme et stéréotypée s'inscrivant parfaitement dans le procédé du « réel irréel », ce décor urbain banal devient le théâtre de l'horreur.

de nuit, qui devrait remplir l'espace étroit entre le lit et le mur, est isolée sur le plancher comme une épave en pleine mer. Tu tends brusquement le bras pour la toucher, et tu vois ta main [...] flotter dans la nébulosité platine, loin, bien loin du meuble en acajou [...]. Le gros bahut rectangulaire a été pareillement déporté au lointain, lui aussi a des allures d'épave perdue dans un océan d'huile bouillante. En face de lui, ton bureau [...] réduit aux dimensions d'un meuble de poupée. [...] (1982 : 18) ; Cette invasion matinale a un caractère tellement insolite que tu ne peux que rester immobile, les bras ballants, au milieu de cette pièce immense qui danse dans la lumière vaporeuse. [...] Le malaise [...] augmente de façon sensible. (1982 : 24)

Ernst Jentsch déjà mentionné comme fondateur du concept de l' « inquiétante étrangeté » évoque, comme origine de cette notion, un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer. L'espace de l'appartement de Hougremon commence à prendre vie, à devenir dynamique et cette métamorphose inexplicable de l'inanimé en animé provoque chez le héros l'impression de l' « inquiétante étrangeté » et de la peur :

[...] J'accélère ma marche vers la porte. Mais pourquoi est-elle si lointaine ? Une idée étrange me traverse : la chambre a grandi la nuit. [...] À nouveau je m'arrête. Empli cette fois d'un malaise perceptible. J'éprouve une sensation de déjà vu, de déjà vécu¹⁴. [...] Je suis subitement pris d'un tremblement nerveux qui traverse mon corps à la manière d'un courant électrique. Le froid. [...] Je n'ose pas formuler en clair le fond de ma pensée. Mais en réalité, je connais bien le nom de la bête malfaisante qui est tapie au fond de mon cœur. [...] *La peur*.

1982 : 42-43. C'est l'auteur qui souligne.

Le dénouement du récit est néfaste pour le héros, il meurt de ce malaise, de cette peur inexplicables dans son domicile : « [Sa – K.G.] poitrine est un volcan de souffrance éruptant des torrents de lave brûlante. [...] Mais les doigts de glace incandescente qui [lui – K.G.] broient le cœur ne desserrent pas leur étreinte. » (1902 : 44) Soulignons que la contamination, aussi bien successive que brusque¹⁵, de l'espace quotidien, trivial par l' « inquiétante étrangeté » est un leitmotiv du néofantastique andrevonien et du néofantastique en tant que

14 On peut y voir l'allusion au retour du refoulé freudien.

15 La contamination successive procède par la technique des signes avertisseurs/de la gradation/ en crescendo/de la rupture progressive avec le réel, tandis que la contamination

tel, ce qui reste conforme aux postulats andrevoniens, cités auparavant, du renouveau du fantastique par son ancrage dans le quotidien et dans les « hic et nunc ».

2 Le néofantastique et les clichés du fantastique

2.1 *Le personnage du néofantastique et le jeu avec les stéréotypes du fantastique*

J'ai déjà un peu parlé du personnage (néo)fantastique et de ses rapports avec le réel. Je voudrais maintenant réfléchir sur la conception générale du personnage dans le fantastique classique et chez Andrevon. Si l'on se penche sur l'image du personnage dans le fantastique canonique, on remarque vite que le protagoniste est toujours un individu, souvent un homme se caractérisant par quelques traits distinctifs fixes qui rendent sa conception schématisée et immuable. Parmi ses traits, les critiques évoquent la solitude¹⁶, le repliement sur son psychisme, la sensibilité pathologique, la faiblesse par rapport au phénomène¹⁷. Il est évidemment possible de trouver des personnages andrevoniens qui réunissent tous ces critères¹⁸, pourtant il arrive que l'écrivain rejette ces clichés en bloc.

Un des exemples les plus frappants du jeu avec les stéréotypes constitue un cas de *personnage collectif*. Il s'agit des textes (comme par exemple *La Maison qui glissait*, *L'Immeuble d'en face*, *L'Hôpital nord*, *La Gare centrale*) dans lesquels il n'y a aucun personnage privilégié, où le héros au sens traditionnel, conçu en tant que personnage le plus important de l'intrigue, centre de la narration ou de la focalisation, n'existe pas. Au lieu de ce personnage individuel, Andrevon préfère le héros collectif : l'écrivain se met à étudier une société contemporaine – un microcosme – toujours dans un espace clos, comme une sorte de spécimen observé sous microscope.

brusque par la technique de la rupture violente. Voir à ce propos K. Gadomska (2012 : 226-229) et le chapitre 2, paragraphe 2.3 de la présente étude.

16 Plusieurs critiques comparent la solitude du protagoniste fantastique à la solitude du héros romantique. Cf. Malrieu (1992 : 56-59).

17 Les héros maupassantiens possèdent d'habitude l'ensemble de ces traits Cf. *Le Horla* (1^{re} et 11^e versions), *Lettre d'un fou*, *Qui sait ?*, *Lui*, *La main*.

18 La solitude par exemple caractérise très souvent les personnages andrevoniens Cf. *Un enfant solitaire*, *Six étages à monter*, *Duz*. Pourtant, son rôle dans le nouveau fantastique andrevonien ne se réduit pas à un des traits distinctifs du protagoniste. Voir le chapitre consacré au nouveau phénomène.

Il faut noter que ce choix du héros collectif demeure en corrélation stricte avec l'espace : cette société est toujours montrée dans un espace urbain, qui est au début banal, familier (HLM, hôpital, gare) mais qui se transforme au cours de l'action en un lieu hostile, clos. La structure interne architecturale des textes évoqués ci-dessus s'appuie sur la présentation successive de différents lieux (étages de l'immeuble, appartements du bâtiment, sections médicales de l'hôpital, parties de la gare) et de personnages qui y vivent et agissent. Pour assurer plus grande unité à un texte dépourvu de personnage principal – facteur traditionnel de cette cohésion textuelle, Andrevon se sert donc de deux procédés, généralement connus de l'histoire de la littérature¹⁹, à savoir du retour des lieux et du retour des personnages. L'action des ouvrages tels que *La Maison qui glissait*, *L'Immeuble d'en face*, *L'Hôpital nord*, *La Gare centrale* se déroule dans le même décor, dans les mêmes endroits qui reviennent d'un chapitre à l'autre et ce sont les mêmes personnages (dont l'importance pour l'intrigue semble égale) qui s'y meuvent, qui disparaissent, qui réapparaissent et qui se rencontrent. L'illusion mimétique est également créée plus facilement : les mêmes personnages se croisent dans un décor quotidien répétitif.

Il faut souligner que cette technique semble également favorable pour la création de l'effet de fantastique. La multiplicité des points de vue des personnages sur la nature du phénomène maléfique auxquels ils sont confrontés augmente l'incertitude quant à l'explication des manifestations étranges du phénomène. Dans le roman *La Maison qui glissait*, les habitants de la Tour des Érables, un HLM moderne, sont du coup mis en présence d'un brouillard gigantesque et épais qui couvre leur bâtiment et le sépare complètement du monde. Placés devant l'improbable, les habitants – le héros collectif du roman – essaient d'expliquer l'apparition de la brume, chacun d'une manière différente conforme à son niveau d'éducation, de sa culture générale, de sa conception du monde, de sa constitution psychique, etc. Citons quelques-unes de ces interprétations du phénomène à titre d'exemple. Un professeur y voit la conséquence d'« une explosion nucléaire ayant créé un champ électromagnétique. » (2010 : 65) Une vieille dame superstitieuse craint l'apocalypse, la fin du monde. Une jeune femme est d'avis que son esprit s'affole. Un émigré roumain conçoit la brume en tant que manifestation surnaturelle de l'enfer. Un des habitants est convaincu que « la tour et ses habitants avaient glissé dans un autre monde, qui possédait ses lois propres, un monde inconnu qui ne les lâcherait plus. » (2010 : 183) Un autre locataire demeure indécis quant à la nature de l'élément perturbateur : « Je m'interroge et je ne trouve pas de réponse. Entre

19 Rappelons que ces procédés sont déjà utilisés par Chrétien de Troyes dans le roman arthurien et qu'ils sont deux procédés – phares de *La Comédie humaine* de Balzac.

un phénomène de pollution et les petits hommes verts, c'est un peu difficile de se faire un avis. Tout peut arriver. » (2010 : 222) Grâce au choix du personnage collectif les interprétations du phénomène sont très nombreuses, « bouclées » pour reprendre le terme de Finné²⁰, aucune d'elles n'est plus convaincante que les autres, en effet l'ambiguïté et l'hésitation imprègnent le roman jusqu'à sa fin.

En créant le personnage collectif, Andrevon reste en accord avec les tendances générales du fantastique moderne et des littératures de l'imaginaire²¹. Ce type de personnage apparaît assez souvent chez Stephen King, par exemple dans son vaste roman *Under the Dome* (2009) : ces deux écrivains accordent le même rôle au personnage collectif – la société en microcosme qu'il est possible d'étudier dans une situation de crise, dans une situation limite²².

Chez Andrevon, ce tableau social est vaste et diversifié²³. La diversité ethnique, sociale, culturelle de la société de la Tour des Érables assure au roman une universalité de réflexion sur le monde contemporain. Le microcosme andrevonien, que l'écrivain lui-même appelle « échantillonnage de population plus que disparate » (2010 : 156), semble suffisamment représentatif pour mettre en valeur aussi bien des problèmes caractéristiques d'une grande ville contemporaine que des comportements primitifs de gens civilisés mis dans une situation limite.

Andrevon signale, entre autres, le niveau croissant de la criminalité dans la Tour des Érables, ce qui demeure une des particularités de la vie dans chaque métropole. Une des locataires a vécu le pillage de son appartement. Une autre femme a été violée par quelques adolescents qu'elle connaissait bien depuis leur prime enfance. L'écrivain décortique les comportements extrêmes et parfois barbares des personnages mis en situation de crise, face aux manifestations du phénomène :

20 Par l'explication « bouclée » (« l'explication au carré ») du phénomène Finné comprend une interprétation qui n'explique rien, ou explique une partie de l'énigme et qui fait naître un nouveau doute, une nouvelle question à laquelle il faut chercher une autre solution, ce qui n'est pas toujours possible (2010 : 275). Voir à ce propos le chapitre 2, paragraphe 2.4 du présent travail.

21 Dans le roman d'épouvante et dans la fantasy modernes, on retrouve souvent un groupe de personnages – héros collectif. Cf. *The Song of Ice and Fire* de G.R.R. Martin.

22 J'étudie les parallélismes entre King et Andrevon dans le dernier paragraphe du présent ouvrage.

23 Cette vaste fresque sociale andrevonienne, cette société contemporaine qui va et vient renvoie, toutes proportions gardées, au cycle balzacien.

Sans doute est-ce en cas de crise que la véritable nature des gens se dévoile, qu'un tri peut être fait. [...] Ce qui était arrivé ne ressemblait en rien à ce qu'il aurait pu imaginer. La brume ne rentrait dans aucune case. Elle était là, c'était tout, rétive à toute explication rationnelle, enfermant les habitants de la tour à l'intérieur de grilles plus solides que celles de Guantanamo. (2010 : 156)

Emprisonnés dans l'espace clos de la Tour des Érables, confrontés à l'inexplicable, les hommes adoptent des attitudes diverses. Tout d'abord, il y a ceux, les plus forts du point de vue psychique, moral, les leaders qui essaient de connaître la nature du phénomène et de lutter contre lui malgré sa toute-puissance, cette résistance héroïque finit pourtant mal pour eux – par leur annihilation. Ensuite, certains personnages trop faibles pour faire face à l'élément perturbateur se soumettent complètement à lui en sombrant dans la folie ou en se suicidant pour mettre fin à leurs souffrances. Finalement, il faut mentionner le groupe le plus nombreux qui tente de fuir la réalité angoissante qui les entoure en s'adonnant à la jouissance sexuelle sous toutes ses formes, aux effets de l'alcool et de la drogue, en cherchant une consolation dans le sacré (y compris les cultes démoniaques et hédonistiques comme ceux du Temple du plaisir), en se plongeant dans l'égoïsme et dans la violence démesurée²⁴. Ce personnage collectif andronien s'avère être plus complexe, plus riche et plus intéressant que l'individu schématisé présent dans le fantastique classique. L'auteur ne privilégie la vision de personne, la narration est menée à la troisième personne avec la focalisation mise successivement sur différents personnages. En conséquence, les points de vue multiples et égaux forment une sorte de vision pointilliste des réactions et attitudes de la société mise devant l'agression du phénomène.

Le brouillard qui coupe le personnage collectif du monde s'avère être un monstre amorphe, les héros perçoivent ses manifestations différemment car la brume fait naître chez chaque personnage d'autres hallucinations, visions et réactions liées à leur passé, leurs phobies et leur inconscient. Le phénomène en est le révélateur. La brume fait par exemple revivre de mauvais souvenirs chez un Roumain, Constantin Ravunescu, dont le passé était lié de façon douloureuse et mystérieuse à la chute du régime de Ceaușescu et aux événements de 1989 à Timișoara :

24 J'en parle davantage dans le dernier paragraphe du présent travail.

Quand les souvenirs remontent, difficile de leur barrer le chemin. [...] À une distance imprécise, face à lui, les silhouettes venaient de réapparaître. [...] La houle née de la brume le brassait [...]. La houle était porteuse de bruits confus et mêlés [...], cette cacophonie des voix, des voix innombrables [...], ces voix d'individus torturés ou hachés par les balles [...]. Ces bruits disparates bombardaient l'esprit de Constantin de façon tellement assourdissante qu'il était incapable de déterminer s'il les percevait par les tympanes ou si, d'une manière impossible à définir, ils naissaient spontanément dans son esprit. Les voix du souvenir, alors ? Indéniablement, cette houle n'était pas sans signification. Bien au contraire il la reconnaissait entre mille, parce qu'elle faisait remonter à la surface ce qu'il aurait bien voulu y laisser enfoui [...], ce passé aussi collant que de la glu dont il ne parvenait pas à se débarrasser. (2010 : 105-106)

Constantin est attaqué par des silhouettes nées de la brume : par « un soldat en uniforme vert olive souillé et déchiré [...] » (2010 : 107), par un « homme, au poitrail ceint de deux bandes cartouchières croisées, [qui – K.G.] tenait une arme cette fois très reconnaissable, un fusil d'assaut Kalachnikov [...] » (2010 : 107), et par un militaire dont « le visage [...] demeurait flou, caché par le rebord volumineux du casque enfoncé jusqu'à la limite des cavités ombreuses de ses orbites où semblait cependant brasiller [...] deux prunelles de feu. » (2010 : 107) Constantin reconnaît ces trois hommes issus de la brume : ils étaient

ses compagnons des mauvais jours, ses complices du 21 décembre à Timisoara, avec qui il s'était retrouvé dans la pire des situations, sans l'avoir cherché, sans l'avoir voulu. « C'est impossible ... » crut-il [...]. Parce que Dascalescu, Vivtila et Teodoreanu étaient ... morts. Depuis vingt ans. (2010 : 108)

Le Roumain est donc hanté par les spectres de son passé qui l'invitent à les suivre en répétant le mot « Iadul » – l'enfer. Le corps de Constantin est déchiré par les fantômes et « dès lors Constantin Ravunescu ne fut plus qu'un hurlement [de douleur – K.G.] qui envahit l'avenue, le quartier, le monde ». (2010 : 110)

Probablement, le Roumain était-il membre de la police du régime de Ceaușescu et a-t-il activement participé avec ses trois compagnons aux répressions des manifestations anticomunistes. Ses trois complices ont connu une mort atroce au cours des luttes contre les révolutionnaires à Timisoara, tandis que lui, il s'est enfui et s'est installé en France en tant que victime préten due du régime de Ceaușescu. Il a refoulé ses souvenirs par un mécanisme de

défense. Pourtant, l'apparition de la brume a provoqué le retour du refoulé²⁵ : ses remords, ses angoisses réprimés ont surgi de son inconscient et ont pris l'aspect des fantômes-vengeurs. D'autres personnages du même roman suivent le même chemin de la faute, du refoulement et du retour du refoulé qui le poussent à la chute. Le phénomène exploite la vulnérabilité de ces personnages et leur fait revivre leurs obsessions et phobies. Ainsi le personnage, même collectif, et le phénomène sont-ils unis par un rapport complexe de pouvoir, de domination et de contrôle que le phénomène exerce sur le personnage. Le phénomène se présente comme une force impersonnelle qui punit le personnage collectif – la société – pour ses péchés.

2.2 *Le chronotope fantastique en tant que cliché du genre*

Parmi les principes sur lesquels s'appuie la construction du récit fantastique canonique, plusieurs spécialistes du genre notent l'importance de ce qu'ils appellent le chronotope fantastique²⁶ en faisant ainsi allusion au terme chronotope proposé par Mikhaïl Bakhtine²⁷.

Le chercheur russe comprend par chronotope « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (1978 : 235), « une catégorie littéraire de la forme et du contenu » (1978 : 237) créée par la collaboration entre la temporalité et la spatialité, par leur matérialisation et leurs interactions dans le texte. Selon Bakhtine, les chronotopes majeurs – les moments décisifs du texte, les motifs relevant du temps et de l'espace – organisent la chaîne événementielle du récit. Comment les théoriciens adaptent-ils la théorie bakhtinienne au récit fantastique ?

Si l'on parcourt les nouvelles fantastiques du XIX^e siècle, on remarque une pertinence considérable de la nuit et des lieux lugubres qui collaborent afin de créer un effet de peur, d'angoisse, d'inquiétude qui demeure l'un des principaux buts du fantastique. Certains topos (demeure hantée, château sombre, ruines, cimetière) et certains moments de la journée (nuit et particulièrement minuit, crépuscule) coopèrent dans le syntagme narratif pour susciter l'effroi : c'est dans ces endroits et à ces heures particulières que s'introduit le surnaturel, que se manifestent par exemple les fantômes ou les vampires. Et cette corrélation particulière du temps et de l'espace caractérisant le fantastique

25 Voir à propos du terme freudien : S. Freud (1894 : 1-14), S. Freud (1896 : 61-68), S. Freud (1915 : 45-63) ; S. Freud (1926) ; G. Pommier (2004) ; S. Ionescu, M.-M. Jacquet, C. Lhote (2003) ; A. Freud (2001).

26 À ce propos voir : J. Sramek (1993 : 31-39) ; M. Wandzioch (2001) ; K. Gadomska, (2004 : 35-48) ; A. Komandera (2011 : 57-65).

27 Cf. M. Bakhtine (1978 : 235-398).

classique est appelée le chronotope fantastique, le chronotope de la nuit ou le chronotope de la peur. Les exemples en abondent dans le récit du XIX^e siècle.

Théophile Gautier dans un des plus célèbres récits vampiriques *La Morte Amoureuse* (1836) souligne maintes fois l'importance de la nuit durant laquelle un jeune clerc vit une étrange aventure : « Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits [...] une vie de damné [...]. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j'étais un prêtre [...] ; la nuit, [...] un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes [...]. » (1996 : 178) Les rencontres nocturnes avec une femme-vampire ont lieu dans un vieux château couvert d'une ombre, noyé dans la vapeur, « une masse noire » (1996 : 185) qui « ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. » (1996 : 185) Ce chronotope emblématique du fantastique classique met en valeur l'étrangeté de l'histoire vécue par le prêtre et exerce une influence si puissante et durable sur lui que le narrateur, après des années, ressent « un frisson de superstitieuse terreur » (1996 : 185) en se souvenant de son aventure.

Apparition (1883) de Guy de Maupassant raconte les manifestations du fantôme-femme dans un château ancestral abandonné et plongé dans les ténèbres :

Le manoir semblait abandonné depuis vingt ans. [...] L'appartement était tellement sombre que je n'y distinguai rien d'abord. Je m'arrêtai, saisi par cette odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des chambres mortes. Puis, peu à peu, mes yeux s'habituerent à l'obscurité, et je vis assez nettement une grande pièce en désordre [...]. Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j'étais assis une seconde plus tôt. Une telle secousse me courut dans les membres que je faillis m'abattre à la renverse ! Oh ! personne ne peut comprendre, à moins de les avoir ressenties, ces épouvantables et stupides terreurs. L'âme se fond ; on ne sent plus son cœur ; le corps entier devient mou comme une éponge, on dirait que tout l'intérieur de nous s'écroule. Je ne crois pas aux fantômes ; eh bien ! j'ai défailli sous la hideuse peur des morts, et j'ai souffert, oh ! souffert en quelques instants plus qu'en tout le reste de ma vie, dans l'angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles. (1998)

Les symptômes purement physiques de la peur se rencontrent chez le narrateur face à l'émergence du surnaturel dans le cadre spatio-temporel approprié et le stigmatisent pour le reste de sa vie. Le chronotope dans le fantastique classique prépare et favorise l'introduction du surnaturel. Dans le cadre

spatio-temporel si insolite le lecteur s'attend à des manifestations terrifiantes du phénomène.

Par contre, le néofantastique andrevonien joue avec les clichés du chronotope fantastique et fait souvent apparaître le phénomène en plein jour et dans des endroits quotidiens, dépourvus de caractère anxiogène. Dans *Un Horizon de cendres*, un jour, les morts sortent pour une raison mystérieuse de leurs tombes et envahissent un espace public, quotidien :

Ils sont partout. Si nombreux ! De plus en plus nombreux ... Ils gênent. Même en faisant des efforts méritoires pour oublier leur présence, pour détourner les yeux, ils encombrant. Au début, ils ne faisaient qu'errer dans la campagne ; maintenant, ils ont commencé à envahir la ville, où ils s'agglomèrent dans les jardins, les parcs, les places. J'en ai été le témoin, ils essayent même de pénétrer dans les magasins, les cours, les espaces publics. À quand les appartements, les maisons ? [...] Ça arrive en particulier au milieu de la journée, quand le soleil de juillet cogne. Il doit y avoir une raison, nécessairement. En rapport avec le rayonnement. Clémentine m'a fait cette réflexion : « C'est le contraire des vampires, alors ! Eux, le soleil ne les tue pas. [...] le soleil les aide à se régénérer. » (2004 : 10-14)

Andrevon rejette donc complètement le chronotope fantastique car non seulement les zombies pénètrent dans des lieux ordinaires, mais ils le font en plein jour car le soleil s'avère être bienfaisant pour eux. Ainsi, un des clichés les plus répandus du fantastique est-il détourné et le phénomène fait-il partie de la réalité banale qui nous entoure.

L'action de la nouvelle *Le Cimetière de Rocheberne* se déroule dans un lieu, en apparence, emblématique du fantastique – dans un cimetière. Pourtant, l'image de cet endroit est loin de *locus horribilis* traditionnel. Le cimetière est si agréable et si tranquille qu'il fait penser plutôt à un parc visité par des promeneurs toujours le jour et en plein soleil. Dans l'incipit de la nouvelle, un de ses promeneurs habituels le caractérise ainsi :

Rien ne m'est plus agréable que les promenades solitaires dans les allées tranquilles du petit cimetière de Rocheberne. Rien ne m'est plus agréable, surtout l'automne, quand l'air est tiède, quand les collines sont rousses à l'horizon, quand traînent dans l'atmosphère languide des bouffées de sel et d'iode qui dérivent depuis la mer trop lointaine, qu'il reste dans les pots des sépultures qui n'ont pas été oubliées quelques fleurs de l'été, encore

dorées [...]. C'est pourquoi mes sorties n'ont qu'un but, qu'un seul lieu de prédilection : le cimetière de Rocheberne, protégé par l'anse des collines, que seule dessert une petite route de rien du tout [...]. Le cimetière de Rocheberne, que j'ai vite appris à le connaître par cœur : ses douze allées rectilignes [...], ses six bancs à l'ombre capricieuse des cyprès, où des vieilles femmes souvent, de jeunes amoureux parfois viennent s'asseoir un moment [...]. (1997 : 83-84)

Le personnage évoque quelques autres promeneurs qui traversent les allées ensoleillées du cimetière, entre autres, « une poignée de vieillards du village » (1997 : 85), « les petits amoureux des bancs [...] aux jeans effilochés, aux blousons de couleur vive, aux robes bien courtes, ceux et celles qui cachent leurs rires Coca-Cola sous leur appareil dentaire. » (1997 : 85) Le narrateur mentionne aussi quelques animaux qui se cachent dans la végétation prolifique du cimetière : « lézards gris et bruns qui rôtissent doucement au soleil » (1997 : 86), « des corbeaux et des corneilles qui [...] me fusillent de leur oblique prune d'or » (1997 : 86), « des mulots qui pépient dans la fraîcheur des caniveaux jamais ratissés » (1997 : 86) et « un chat rouquin, qui fréquente une chatte grise et joue à l'équilibriste sur la faîte du mur. » (1997 : 86) Le personnage souligne que « le soleil rasant embrase en douceur ce monde quiet et coi. » (1997 : 87) Ce cadre spatio-temporel aimable, si différent du chronotope anxio-gène traditionnel, ne prépare pas le lecteur à l'intrusion du surnaturel qui s'insinue dans l'excipit où le narrateur avoue : « invisible aux vivants je traverse, encore et encore, libre prisonnier du cimetière de Rocheberne, ma demeure à jamais. » (1997 : 87) Rappelons que le motif du fantôme est un des plus anciens et plus angoissants thèmes dans le fantastique classique. Les récits du XIX^e siècle mettent en scène des revenants dans un décor sombre et nocturne propice à leur apparition. Andrevon rejette ce chronotope stéréotypé, ce qui, à mon avis, renforce l'effet final de surprise. Sans ce chronotope anxio-gène, le fantôme andrevonien est dépourvu de sa dimension terrifiante. Ce n'est pas son apparition qui choque le lecteur (comme cela a eu lieu au XIX^e siècle), mais c'est la découverte brusque de son identité qui constitue une faille fantastique, une rupture dans le réel.

2.3 *La rupture dans le réel et les stéréotypes du fantastique. Le récit monosémique à une, surnaturelle, interprétation*

La rupture dans le réel est un des principes essentiels sur lesquels s'appuie le récit fantastique, aussi bien classique que moderne. Cependant, cette rupture se produit différemment dans le fantastique traditionnel et nouveau.

Les auteurs des récits canoniques du XIX^e siècle préparent l'intrusion du surnaturel dans le réel par ce que je propose d'appeler *la rupture progressive*. Les signes avertisseurs des manifestations du surnaturel sont introduits dans le texte lentement, discrètement et ils en forment une gradation : tout d'abord ce sont des événements minimes, un peu inquiétants mais toujours explicables de la manière rationnelle, conforme aux lois de la réalité. Ensuite, ces failles dans le réel deviennent de plus en plus graves, angoissantes, mais il est tout de même toujours possible de leur donner une explication rationnelle. Les signes avertisseurs atteignent finalement une sorte de point culminant, c'est-à-dire une rupture avec le réel devient très probable : le personnage et le lecteur sont mis en présence du surnaturel qui semble plus convaincant qu'une interprétation réelle de l'aventure. Ces deux explications (surnaturelle et réelle) coexistent à la fin du texte, le lecteur hésite (au sens todorovien du terme) entre elles : l'explication surnaturelle n'est pas compatible avec les lois du monde réel, mais elle semble plus probante que celle conforme aux principes de la réalité, l'ambiguïté et l'hésitation finales règnent. Cet effet final est dans le fantastique classique soigneusement préparé dès l'incipit jusqu'à l'excipit.

Venus d'Ille (1837) de Prosper Mérimée constitue un véritable chef-d'œuvre de la rupture progressive avec le réel. L'illusion mimétique est bien déterminée : le lecteur apprend où et quand l'action se déroule. Les personnages crédibles sont également présentés de manière détaillée. Une statue romaine de la déesse de l'amour, Vénus, a été découverte dans le manoir de monsieur de Peyrehorade, un antiquaire local. Tout un réseau de signes avertit de la méchanceté de la statue et provoque une rupture progressive avec le réel et ses lois. Les ouvriers, qui essaient d'extraire la statue du sol, remarquent dès le début son air méchant. Ils sont convaincus que c'est la Vénus qui a consciemment cassé la jambe de l'un d'entre eux pour se venger de lui car il l'avait frappée avec sa pioche sans même le savoir. Le narrateur, un archéologue éminent de Paris, donne à ce fait l'explication tout à fait rationnelle qu'il s'agissait d'un simple accident et que les ouvriers sont des gens primitifs et superstitieux. Un autre épisode inquiétant lié à l'idole se déroule ensuite : un homme insulte la Vénus et lui jette une pierre. La pierre rebondit et l'homme en est frappé au visage. L'homme apeuré s'enfuit. Le narrateur qui observe cette scène de la fenêtre, croit d'un côté que la pierre a rebondi sur le métal, ce qui demeure un phénomène tout à fait conforme aux lois de la physique, mais remarque pourtant d'un autre côté : « encore un Vandale puni par Vénus » (1996 : 399). Lui, l'homme cultivé, admet donc une explication surnaturelle, ce qui constitue un des premiers glissements du réel vers le fantastique. L'aspect physique

de l'idole constitue aussi un signe avertisseur de sa méchanceté. Le narrateur décrit la statue ainsi :

Quant à la figure, jamais je ne parviendrai pas à exprimer son caractère étrange, et dont le type ne se rapprochait de celui d'aucune statue antique dont il me souviene. [...] j'observai avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. [...] Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité. [...] Il y a dans son expression quelque chose de féroce [...]. (1996 : 400)

Ce physique étrange de la statue provoque chez le narrateur un sentiment de mal à l'aise en sa présence. Le signe suivant qui annonce un danger est l'inscription ambiguë sur le socle de la Vénus : « *Cave amantem.* » Monsieur de Peyrehorade opte pour « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants » tandis que le narrateur choisit une autre version possible de la traduction : « Prends garde à toi si elle t'aime. » Il justifie sa décision par la façon qui souligne le caractère anxiogène de la statue : « En voyant l'expression diabolique de la dame, je croirais plutôt que l'artiste a voulu mettre en garde le spectateur contre cette terrible beauté. » (1996 : 401) Le narrateur découvre aussi une autre inscription sur le bras de l'idole : « *Turbulenta.* » Il décrypte cette expression comme « Vénus qui trouble, qui agite [...] je suis toujours préoccupé de son expression méchante. » (1996 : 402) Le fait que les personnages attribuent un air maléfique et des traits de caractère comme la malveillance à la statue, qu'ils traitent cette sculpture comme une créature vivante, une divinité ou une figure féminine, constitue une source principale de rupture avec le réel.

Et les signes avant-coureurs du péril d'ordre surnaturel envahissent le réel et s'acheminent vers le point culminant du récit. Monsieur de Peyrehorade prépare le mariage de son fils Alphonse avec mademoiselle de Puygarrig. Le narrateur remarque que se marier un vendredi est un mauvais présage. Pourtant, monsieur de Peyrehorade est d'avis que le vendredi, jour de Vénus – déesse de l'amour, est bon pour célébrer un mariage. Le jour de la cérémonie, le fiancé perd de manière étrange l'alliance destinée à sa future femme. Durant le jeu de paume Alphonse ôte sa bague pour ne pas l'égarer et la glisse à l'annulaire de l'idole. Une fois la partie finie, le fiancé oublie la bague et ne s'en souvient qu'à la mairie avant la cérémonie : « D'ailleurs que penserait-on ici de ma distraction ? Ils se moqueraient de moi. Ils m'appelleraient le mari de la statue. » (1996 : 409) Le motif surnaturel central du récit est pour la première fois

verbalisé et les événements qui suivent le mettent encore en relief. Durant la réception de mariage, Alphonse avoue au narrateur qu'il se sent ensorcelé car il ne peut pas enlever sa bague du doigt de la statue et, de plus, que l'idole a serré consciemment son doigt pour garder la bague : « Le doigt de la Vénus est retiré, replié : elle serre la main, m'entendez-vous ? ... C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau ... Elle ne veut plus le rendre. » (1996 : 413) Bien que le narrateur soit un homme sceptique envers le surnaturel, il éprouve un frisson et a un instant la chair de poule. Durant la nuit de noce, le narrateur entend des pas lourds montant l'escalier. Il pense que c'est Alphonse qui va dans sa chambre à coucher pour passer la nuit avec sa jeune femme. Ces pas se répètent à l'aube ce qui étonne le narrateur. Le matin le narrateur est encore une fois réveillé par « des trépignements étranges » (1996 : 414), « le tintement des sonnettes » (1996 : 414), « le bruit des portes » (1996 : 414) et « des cris confus » (1996 : 414). Dans la chambre nuptiale le narrateur découvre

le corps du malheureux jeune homme [...] raide et froid. Ses dents serrées et sa figure noircie exprimaient les plus affreuses angoisses. [...] Sa mort avait été violente et son agonie terrible. Nulle trace de sang cependant sur ses habits. J'écartai sa chemise et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer. (1996 : 415)

Procédant par la technique du non-dit, emblématique du fantastique classique, Mérimée passe sous silence la scène-clé du meurtre d'Alphonse. Le narrateur et le lecteur n'assistent qu'à la découverte du cadavre, après quoi on tente d'élucider le mystère de la mort d'Alphonse.

Conformément à la théorie de Todorov, il existe deux interprétations des événements présentés ci-dessus : une surnaturelle, préparée soigneusement par la rupture progressive avec le réel, et l'autre rationnelle, conforme aux lois du réel, mais beaucoup moins convaincante. Ce réseau artistique des signes avertisseurs que je viens d'évoquer suggère le motif connu du fantastique classique, c'est-à-dire l'inanimé qui devient du coup animé. La statue dont le caractère maléfique est maintes fois souligné dans la nouvelle s'anime et, se croyant être la véritable épouse d'Alphonse, l'étrangle la nuit des noces poussée par la jalousie. Comme cette situation est complètement inadmissible dans la réalité, personne n'avance ouvertement cette hypothèse. Seule la veuve d'Alphonse, devenue folle, ose le dire devant le procureur. Le narrateur se garde de prononcer explicitement son opinion à ce propos, pourtant la statue lui inspire une telle terreur qu'il ne peut plus supporter sa vue et, comme il semble, il l'accuse implicitement du mal : « Cette fois, je l'avouerai, je ne pus contempler

sans effroi son expression de méchanceté ironique ; et, la tête toute pleine des scènes horribles dont je venais d'être le témoin, il me sembla voir une divinité infernale applaudissant au malheur qui frappait cette maison. » (1996 : 416)

Deux indices ultimes rendent malgré tout cette théorie inconcevable plus crédible. Tout d'abord, la bague retrouvée sur le lieu du crime remplit la fonction d'objet-témoin, c'est-à-dire d'objet qui confirme les manifestations surnaturelles du phénomène et qui soutient la rupture avec le réel. Ensuite, le pouvoir maléfique de la statue invincible, ce qui est mis en valeur par l'excipit étant le lieu stratégique de chaque texte littéraire : du dénouement le lecteur apprend que madame de Peyrehorade a fait fondre l'idole dans une cloche pour l'église, mais « il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois. » (1996 : 418) La rupture progressive avec le réel et l'introduction graduelle du phénomène par l'entremise des signes avertisseurs font que le lecteur s'habitue progressivement à l'idée de l'inadmissible. L'excipit perpétue l'optique surnaturelle. Ainsi, cette solution des événements semble-t-elle plus convaincante, s'impose-t-elle avec plus de force, même si elle paraît impossible, inacceptable et non conforme à la logique du réel. Elle découle pourtant de la logique interne du récit : « Si l'on examine un à un les faits de mystère qui parsèment *La Vénus d'Ille*, de Prosper Mérimée, qui s'accroche aux explications réalistes devra reconnaître que certains faits ne s'expliquent pas, ni implicitement, ni explicitement. [...] Par contre, *tout s'éclaire* si l'on accepte la simple explication surnaturelle : la statue vit et agit comme une femme, est une femme sauf qu'elle pèse deux tonnes, comme Alphonse apprendra à ses dépens. » (Finné, 2010 : 276. C'est l'auteur qui souligne.)

La deuxième interprétation, rationnelle, en accord avec les lois de la réalité qu'un Espagnol a tué Alphonse afin de se venger de lui après une insulte, semble complètement artificielle : elle est manquée, imposée et incroyable comme une sorte de *deus ex machina*. Jacques Finné remarque que cette interprétation rationnelle n'existe que sur papier, mais elle est en général « totalement privée de probabilité interne. » (2010 : 275) Dans le récit mériméen, l'Espagnol possède un alibi pour la nuit du crime, ce qui crédibilise encore plus l'interprétation surnaturelle. En conséquence, conformément aux lois du fantastique classique, le lecteur a un certain choix entre ces deux interprétations et il hésite finalement à opter pour l'une d'entre elles car la solution surnaturelle, introduite et préparée progressivement, s'avère beaucoup plus convaincante, mais l'autre, rationnelle, demeure conforme aux principes sur lesquels s'appuie le réel, ce qui ne provoque aucun conflit chez le lecteur et le narrateur.

Le récit mériméen illustre bien un schéma de rupture progressive avec le réel, un *modèle répétitif et emblématique du fantastique classique* que je propose ci-dessous :

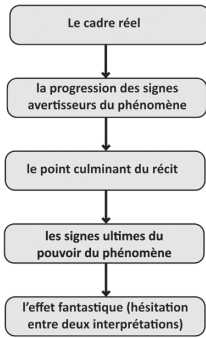


SCHÉMA 1

La rupture progressive avec le réel

Il est intéressant de voir si Andrevon qui joue si souvent avec les règles du fantastique du XIX^e siècle, propose un procédé différent pour rompre avec le réel. En fait, l'écrivain choisit fréquemment un procédé antithétique que je propose de désigner comme *la rupture violente*. Souvent, au lieu de construire lentement et progressivement le réseau des signes avertisseurs, Andrevon nous met en présence incontestable de l'élément perturbateur déjà dans la première phrase du texte²⁸, ce qui constitue un véritable choc pour le lecteur. Citons quelques-uns de ces incipit révélateurs du phénomène dans le tableau ci-dessous :

TABLEAU 1 La rupture violente avec le réel

Titre	Incipit	Nature du phénomène
<i>Un Enfant solitaire</i>	« Ludovic Janvier prit conscience du phénomène devant la télé. » (1997 : 49)	Distorsions temporelles
<i>Un Horizon de cendres</i>	« Ils sortent de partout, maintenant. Pas seulement de la terre des cimetières, mais aussi bien d'un vieux mur de pierre, d'un tumulus, de la paroi d'un bâtiment qu'on voit se gondoler, se craqueler, avant de se libérer ce qu'il contenait [...]. Ils sortent. Une portion de mur qui devient floue,	Invasion des zombies

28 Andrevon est également l'auteur de textes écrits selon les règles du fantastique classique où on rompt progressivement avec le réel. Cf. *La Veuve*, *La Maison d'Émilie*, *Un froid mortel*, etc. Voir aussi à ce propos le chapitre 4, paragraphe 2.2. de la présente étude.

TABLEAU 1 La rupture violente avec le réel (*suite.*)

Titre	Incipit	Nature du phénomène
<i>Le Léopard</i>	<p>un papier peint qui se boursoufle [...] et en voilà un des plus qui paraît. Un des plus qui s'est libéré. » (2004 : 9)</p> <p>« Je ne suis pas tranquille : le léopard me surveille, couché au pied de mon lit. Cette bête a le regard fourbe. Elle a l'air calme, mais ... un léopard, c'est un léopard : tout sauf une bête d'appartement. [...] C'est peut-être un ocelot, un guépard, une panthère, un jaguar, un cou, coug, cougouar [...]. Bref, de ces bêtes qu'on rencontre d'ordinaire dans les pages du dictionnaire, à la rigueur au jardin zoologique [...], mais pas, au grand jamais, se prélassant de manière suspect devant votre lit dans une maison bourgeoise. » (1984 : 31)</p>	Irruption de la bête fantastique dans une maison
<i>Des vacances gratuites</i>	<p>« Le miracle se produit le 31 juillet, un peu avant midi. Il prit l'apparence la plus inattendue possible. Mais n'est-ce pas justement l'apanage d'un miracle ? » (2008 : 11)</p>	Dystopie et anomalie du flux temporel
<i>Si nombreux !</i>	<p>« Jack les voyait devant la gare. Et aussi le long du trottoir qui surplombait les voies. Combien pouvait-il y en avoir ? Il ne serait pas allé jusqu'à les compter. Mais beaucoup, en tout cas. Depuis combien de temps étaient-ils ? [...] Si on lui avait posé la question, il aurait été tenté de répondre : depuis toujours. » (2008 : 69)</p>	Intrusion des extraterrestres dans la réalité urbaine

L'existence du phénomène est donc présentée comme indubitable dès la première phrase du texte, ce qui constitue une différence fondamentale par rapport au modèle du XIX^e siècle. Jacques Finné signale de sa part un lien entre l'émanation du phénomène surnaturel dans l'incipit et la modernité du texte. En parlant de *Dracula* de Bram Stoker, Finné remarque que « [...] trois cents pages lui [au lecteur – K.G.] étaient nécessaires avant qu'il n'acceptât l'explication par le biais du vampirisme. » (2010 : 276) Par contre, dans les textes contemporains, le surnaturel doit glisser sur le vecteur de l'intrigue, « parfois jusqu'à former les premières lignes, les premiers mots de la narration. » (Finné, 2010 : 276) L'intrusion du phénomène surnaturel dans la diégèse est brusque et choquante dans le néofantastique, la rupture avec le réel étant violente. Dans ce type de textes, les signes avertisseurs du phénomène ne sont pas utilisés, sa nature se manifeste pleinement dès le début. Les émanations de l'élément perturbateur se produisent vite, se succèdent les unes aux autres sans gradation, illustrent la toute-puissance du phénomène, et il est difficile d'en trouver un point culminant.

En ce qui concerne l'excipit de ces récits, son rôle est semblable, dans la plupart des cas, à la fonction de l'excipit dans la nouvelle fantastique du XIX^e siècle, c'est-à-dire qu'il sert à soutenir l'optique surnaturelle, cependant dans ce type de récit néofantastique il n'y a que cette explication surnaturelle :

TABLEAU 2 L'excipit du récit monosémique

Titre	Excipit	Effet final
<i>Un Enfant solitaire</i>	« Sur le lit bleu, une forme était étendue. Mais ce n'était pas Ludovic, son fils de sept ans. C'était le cadavre d'un vieillard au dernier degré de la décrépitude. » (1997 : 73)	Le surnaturel est soutenu à la fin.
<i>Un Horizon de cendres</i>	« Nous sommes nus, nous sortirons nus. Nous avancerons dans la foule [des zombies – K.G.] [...], nous nous mêlerons sans heurt et sans bruit à nos successeurs dont, à une brève échéance, nous ferons partie pour une destinée inconnaissable. [...] Nous	Le surnaturel pur domine dans l'excipit.

TABLEAU 2 L'excipit du récit monosémique (*suite.*)

Titre	Excipit	Effet final
<i>Le Léopard</i>	<p>marcherons vers l'horizon de cendres. Qui peut tout aussi bien être un horizon de lumière. » (2004 : 243)</p> <p>« Je suis assis sur mon lit, dans le noir, dans une chambre étrangère, j'ai le bras droit prisonnier dans la mâchoire d'un fauve qui peut aussi bien vouloir jouer que me dévorer. Que feriez-vous à ma place ? Que la vie est compliquée ! [...] Le lendemain matin, j'ai répondu assez sèchement à ma cousine qui me demandait si j'avais passé une bonne nuit. [...] Et bien entendu, ni elle, ni moi n'avons fait la moindre allusion au léopard. » (1984 : 33)</p>	Le surnaturel ambigu, inexpliqué dans l'excipit.
<i>Des vacances gratuites</i>	<p>« Tout se paye, même les vacances gratuites. La journée qui s'annonçait, Claudia savait très bien comment elle allait se dérouler. [...] Une journée où elle s'ennuierait à mourir. En attendant le jour d'après, qui serait exactement pareil. Et le jour d'après, et le jour d'après. Et ainsi pendant toute la durée des vacances. Autant dire l'éternité. » (2008 : 199)</p>	La permanence du surnaturel.

TABLEAU 2 L'excipit du récit monosémique (*suite.*)

Titre	Excipit	Effet final
<i>Si nombreux !</i>	« Au flanc de la créature qui s'était autrefois appelé Jack, un bourgeonnement naquit, enfla, déborda. En quelques jours, la protubérance se ramifia, sculptant dans sa masse un torse noueux, des membres grêles, un semblant de visage sans bouche ni nez, aux yeux globuleux [...]. Ainsi se pressaient-ils, s'étendaient-ils dans la cité, sous le regard terrifié, fasciné, secrètement envieus des humains indépendants n'osant encore les rejoindre. Si nombreux ! En réalité, un seul être. » (2008 : 103)	Le surnaturel pur maintenu dans l'excipit.

Le modèle structural du récit néofantastique monosémique construit selon la règle de la rupture violente serait donc complètement différent du modèle du récit fantastique classique s'appuyant sur la rupture progressive :

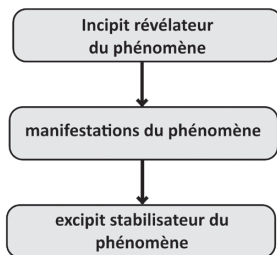


SCHÉMA 2

Le modèle structural du récit monosémique

Dans ce type de récits monosémiques à une, surnaturelle, interprétation l'hésitation concernant l'existence (ou non) du phénomène ne se produit pas car l'activité maléfique de l'élément perturbateur est d'emblée présentée comme évidente, le lecteur étant obligé de suspendre dès le début son

incrédulité²⁹ envers le surnaturel, comme dans le merveilleux par exemple. Ainsi ces textes peuvent être conçus comme une sorte de « merveilleux noir » (Vax, 1960 : 5-6), c'est-à-dire du « merveilleux effrayant », « terrifiant » (Vax, 1960 : 5-6) dans lequel les manifestations du phénomène ne provoquent pas l'hésitation, mais font naître la peur maintenue jusqu'à la fin du texte.

2.4 *L'hésitation et l'ambiguïté fantastiques – indispensables clichés du genre ? Le récit polysémique, à multiples interprétations*

Le modèle structural du récit néofantastique monosémique présenté ci-dessus fait réfléchir sur un des problèmes essentiels de la théorie de la littérature fantastique, à savoir sur la notion d'hésitation introduite par Tzvetan Todorov. La théorie de Todorov (1970), aujourd'hui classique, a été longtemps perçue comme controversée. Rappelons que le critique voit l'hésitation comme un critère générique primordial du fantastique : « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, 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 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. » (1970 : 29)

Le cas des récits andrevoniens s'appuyant sur la rupture violente analysé dans le paragraphe précédent montre clairement que dans le néofantastique l'hésitation entre deux interprétations finales du récit n'est plus un élément générique indispensable. Dans ce type de récit monosémique, l'hésitation n'apparaît pas car l'élément perturbateur se manifeste fréquemment d'emblée, son existence objective ne provoque pas de doute chez le lecteur et le personnage, et son activité anxiogène est maintenue jusqu'à la fin. L'hésitation

29 Voir à ce propos Sam Moskowitz : *Seekers of tomorrow* (1967) où il parle de cette attitude du lecteur dans la science-fiction, déclinaison moderne du merveilleux. La suspension nécessaire/volontaire/consentie/délibérée de l'incrédulité reste un procédé emblématique de la féerie et est étudiée sous cet angle par Samuel Coleridge (1817) qui utilise le terme anglais « suspension of disbelief or willing suspension of disbelief » : le lecteur du merveilleux doit mettre de côté son scepticisme et accepter les lois de la diégèse comme telles.

est, selon moi, remplacée par un étonnement et un choc qui portent sur un bouleversement complet, brusque du réel et l'impossibilité, l'inexistence d'une explication rationnelle de l'aventure. Le lecteur et le personnage se posent la question « comment est-ce possible ? », « comment un tel phénomène a-t-il pu se produire ? », mais ils n'hésitent pas sur le fait de savoir si « ce phénomène s'est produit ou non ? », comme c'était dans le cas du fantastique canonique. Le tableau ci-dessous montre la réalisation concrète de ce facteur dans les récits à une, surnaturelle, interprétation :

TABLEAU 3 L'étonnement dans le récit monosémique

Titre	Étonnement, choc
<i>Un enfant solitaire</i>	Comment est-il possible que le temps ralentisse son flux pour l'humanité toute entière et qu'il accélère son cours pour un enfant ?
<i>Un horizon de cendres</i>	Comment est-il possible que les zombies existent et qu'ils envahissent notre monde ?
<i>Le Léopard</i>	Comment est-il possible qu'une bête fantastique puisse vivre dans une maison bourgeoise ?
<i>Des vacances gratuites</i>	Comment est-il possible de tomber et de vivre éternellement dans une sorte de boucle temporelle cauchemardesque ?
<i>Si nombreux !</i>	Comment est-il possible que les clochards soient d'origine extraterrestre et qu'ils forment un macro organisme ?

Les récits néofantastiques de la rupture violente s'appuient donc le plus souvent sur la mise en valeur d'une seule interprétation surnaturelle, ce qui constitue une source d'étonnement et de peur. En analysant le rôle de l'explication surnaturelle dans le fantastique, Jacques Finné souligne que, parfois, seule une explication surnaturelle puisse sembler être la plus simple et la plus irrésistible bien qu'elle soit impossible selon la logique du réel et qu'elle exige une attitude spécifique de la part du lecteur : « Seule une explication surnaturelle peut diluer le mystère. Le lecteur ne croit pas à cette explication, dans l'absolu, mais elle présente le mérite d'annihiler le mystère. Elle présente souvent le mérite de la simplicité. » (2010 : 274) Le récit monosémique montre clairement que la définition todorovienne du fantastique s'appuyant sur l'hésitation comme critère générique primordial n'est plus applicable dans le cas d'une partie de la production néofantastique.

Envisageons maintenant un cas différent du récit néofantastique, également intéressant du point de vue de l'hésitation. Parmi les textes andrevo-niens nombreux sont ceux ambigus, polysémiques, à multiples interprétations « bouclées » coexistant dans le récit. Par explication bouclée, Jacques Finné comprend « une explication au carré » (2010 : 275), c'est-à-dire une explication qui non seulement n'explique rien, mais qui fait encore naître d'autres questions et d'autres doutes. En effet, le lecteur est confronté à tout un réseau d'interprétations ambiguës dont aucune n'est privilégiée par l'auteur qui s'abstient de toute suggestion laissant place à l'initiative interprétative du lecteur. Le dénouement du récit polysémique, à multiples interprétations, reste ouvert, c'est-à-dire plusieurs interprétations équivalentes y coïncident et déroutent finalement le lecteur.

Le récit (coécrit avec Ph. Cousin), au titre banal par excellence, *Qu'est-ce qui bouche l'évier ?* en constitue un exemple probant³⁰ : le titre revêt une forme de question rhétorique à laquelle le lecteur ne trouvera jamais de réponse définitive. Pour maintenir l'ambiguïté et l'hésitation depuis l'incipit jusqu'à l'excipit Andrevon se sert de toute une panoplie de techniques et de procédés tels que l'ellipse, le non-dit, l'innomé ou bien les signes avertisseurs³¹ dont le fonctionnement est pourtant différent par rapport au fantastique classique. Le centre de la focalisation dans le récit est une fille de cinq ans, Amélie. C'est elle qui regarde le monde des adultes et c'est par ses yeux que le lecteur pénètre dans ce monde. Amélie habite avec ses parents dans un immeuble moderne au quatrième étage. La fille passe beaucoup de temps avec son père qui se plaît à lui raconter des histoires étranges. Un jour, la mère d'Amélie remarque que l'évier dans la cuisine est bouché. Elle demande à son mari de le déboucher. Cette situation, assez ordinaire d'ailleurs, attire l'attention d'Amélie : « Amélie sentit quelque chose de froid descendre dans son dos, la langue d'un immense cheval. Comme chaque fois que l'évier se bouchait. » (1982 : 233) Cette peur incompréhensible de la fillette constitue un des premiers passages vers le fantastique qui est né de l'« inquiétante étrangeté » surgissant soudainement dans le réel, jadis rassurant.

Afin de présenter les manifestations du phénomène maléfique envahissant peu à peu le réel, Andrevon se sert de signes avertisseurs d'ordre purement subjectif, ce qui constitue une innovation par rapport au fantastique classique : tous ces signes avant-coureurs du danger ne sont vus et ressentis que par Amélie. Rappelons ici que dans le fantastique classique, les signes

30 Les productions polysémiques abondent chez Andrevon.

31 J'en parle également dans le paragraphe « De la littérature vers le cinéma ».

avertisseurs du phénomène maléfique sont souvent vus par plus d'un personnage. Par exemple, dans *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, plusieurs personnes (comme le narrateur, les ouvriers, monsieur Alphonse, sa fiancée, sa mère) notent les manifestations angoissantes de la statue. Par contre, le récit andrevonien vise à subjectiviser la dimension anxiogène de l'élément perturbateur. La fillette perçoit du coup la réalité familière qui l'entoure comme angoissante : « Le salon était froid et désert. Les meubles tirés dans les coins ressemblaient à de gros animaux tapis. » (1982 : 238) Et son père lui semble également inquiétant. Lorsqu'il examine l'évier bouché, Amélie remarque qu'« il sourit, et ce sourire-là l'enlaidit extraordinairement. C'était un sourire aigre et grinçant, comme une fermeture Éclair qui s'ouvre et laisse passer la bourre d'un coussin. Amélie haïssait ce sourire. » (1982 : 233) Amélie pose à son père plusieurs questions concernant la nature de la chose qui bouche l'évier et quand son père lui répond distraitement, elle pense que « le masque fatigué du papa de tous les jours l'effrayait toujours. » (1982 : 236) La fillette manifeste son attitude négative envers ses parents, par exemple « elle se mit à taper du pied contre le fauteuil. C'était un bruit qui, elle le savait, les énervait. » (1982 : 238) ; « une petite désobéissance tous les soirs [à ses parents – K.G] l'aidait à s'endormir. » (1982 : 243) Dans ses pensées, elle appelle ses parents « anormaux » (1982 : 238) ou « foutus égoïstes » (1982 : 238). Comme Andrevon utilise la technique du non-dit, le lecteur ne sait pas comment expliquer cette attitude hostile d'Amélie envers ses parents qui semblent s'acquitter parfaitement de leurs devoirs parentaux. Et ce non-dit constitue une des sources d'angoisse, d'ambiguïté et d'hésitation dans le récit.

Ce sont les caractéristiques de la chose mystérieuse qui bouche l'évier qui intriguent le plus la fille. À ce propos, son père invente des histoires différentes qui font peur à Amélie. Il dit par exemple que c'est une girafe qui habite l'évier :

C'est une girafe spéciale. Une girafe qui vit dans les éviers. Elle est mince, [...] aussi mince qu'un tuyau, avec des poils noirs comme pour laver les bouteilles [...]. C'est une girafe-à-évier. Une espèce très rare. [...] Une petite graine du rien du tout. Il suffit qu'elle tombe dans le tuyau et elle reste là à grossir. [...] Mais une fois qu'elle y est, pas moyen de l'en retirer. [...] Elle a des poils sur les yeux, pour qu'ils ne piquent pas quand on met de l'eau de Javel. (1982 : 235-236)

Un autre jour, son père lui raconte l'histoire d'« un ver solitaire qui s'est trompé de porte. [...] Et qu'il mangeait même les bouts de verre et les épingles à cheveux » (1982 : 235) perdus dans l'évier. Il explique aussi l'évier bouché par la présence

du boudin de sang noir, fait avec un cochon vicieux pendu pour l'exemple sur une place d'Espagne [...]. Ce cochon s'appelait El Diablo. Le diable. Il était si gros et si noir, si méchant et si vicieux que tout le monde en avait peur [...]. Un jour, il a coincé des enfants dans la porcherie. On les a entendus crier toute la nuit. Au matin on a pendu le cochon par le cou, au seul arbre de la plaine. Mais la branche a cassé et il a fallu faire un gibet. Le charpentier a travaillé toute la nuit mais le lendemain, le cochon n'était plus là. [...] C'est son sang [...], le sang du diable dans le tuyau d'écoulement d'un évier. (1982 : 240-241)

Cette indétermination et cette polyvalence du phénomène andrevonien, ses anastomoses, sa porosité sémantique, comme le désigne Louis Vax (1965 : 57-58), privilégient l'hésitation et rendent possibles la lecture plurivoque et subjective du texte.

L'interprétation de la suite et de l'excipit énigmatiques du récit polysémique met en valeur le rôle du lecteur car le texte demande un acte coopératif de sa part³². Rappelons que selon la théorie de la coopération textuelle d'Eco, le lecteur constitue une partie essentielle du processus de signification : le texte construit un Lecteur Modèle capable d'actualiser ses divers contenus, capable de décoder les interprétations possibles du récit. Ce lecteur remplit les multiples blancs du texte, jamais totalement explicite, jamais totalement monosémique car Eco voit le texte comme « une machine à produire des mondes possibles » (Eco, 1979 : 226). Le récit néofantastique qui s'appuie toujours sur le non-dit, qui se sert des motifs polyvalents exige par excellence une telle lecture coopérative étant « un processus de coopération interprétative » (Eco, 1988 : 71).

La nuit, la petite Amélie voit un monstre qui sort de l'évier. Conformément au procédé de l'innommé, emblématique de la littérature fantastique, l'écrivain ne l'appelle pas explicitement, ne précise pas s'il s'agit effectivement d'une girafe, d'un ver ou bien d'un diable espagnol évoqués antérieurement. Andrevon le désigne comme « la chose » (1982 : 249), « elle » (1982 : 249), « une ignominie » (1982 : 249) « l'apparition » (1982 : 249), « un hybride », (1982 : 250) « la bête » (1982 : 250), « le tout » (1982 : 250), « le cauchemar vivant » (1982 : 250), « l'habitant de l'évier » (1982 : 251), « l'être » (1982 : 251), « le monstre » (1982 : 251). Le phénomène décrit en termes imprécis, flous, semble tout d'abord plus effrayant, ensuite c'est au lecteur de l'imaginer ou bien de choisir parmi une des possibilités suggérées dans les récits étranges du père d'Amélie.

32 Cf. U. Eco (1965) ; (1985) ; (1988) ; (1995) ; (2001).

La fin du récit est très ambivalente et, selon les principes du non-dit, finit par l'omission de la scène capitale de la nouvelle et par une question rhétorique auquel le lecteur doit répondre tout seul :

Une autre mission l'appelait [c-t-d le monstre – K.G.] au fond de l'appartement : punir. Il passa devant la petite fille, lentement majestueusement, comme ces dragons chinois que les foules promènent dans les rues au printemps. Il s'enfonça dans le couloir rayé de lune. Un ultime soubresaut de sa queue, si laide puis les poils raclèrent les murs et le plafond comme un gigantesque rince-bouteille *Et ...* Amélie est seule. Elle se laisse glisser sur le carrelage humide, jonché d'épingles à cheveux tordues et de poils mouillés. *Qu'est-ce qu'elle va dire aux voisins demain ?*

1982 : 252 C'est moi qui le souligne.

L'auteur passe sous silence la scène-clé du récit : il utilise les marqueurs de suspension (« Et ... ») pour omettre cette scène, pour augmenter le doute du lecteur et pour stimuler son acte de coopération interprétative. Envisageons donc les interprétations possibles du récit et de son dénouement mystérieux. Chaque interprétation surnaturelle qui s'impose suppose l'existence objective d'un monstre dans l'évier.

Selon la première interprétation surnaturelle possible, la créature qui s'est libérée de l'évier bouché a mangé les parents d'Amélie pour les punir car le père d'Amélie a oublié de déboucher l'évier dans lequel la chose était emprisonnée. Les débris dans la cuisine sont ce qui est resté des parents d'Amélie. Pourtant, cette explication est bouclée car elle fait naître des questions sans réponse. Tout d'abord, pourquoi le monstre a-t-il épargné la fillette ? Ensuite, où est le monstre ? Qu'est qu'il en est advenu ? Et finalement, pourquoi Amélie se préoccupe-t-elle tellement de la réaction de ses voisins après la mort de ses parents ?

La deuxième interprétation surnaturelle du récit qui s'impose au lecteur modèle est la suivante : c'est Amélie qui a tué le monstre, le sol de la cuisine étant jonché des fragments du corps de la créature. Pourtant, pourquoi la fille réfléchit-elle à ce qu'elle doit dire à ses voisins et non à ses parents ?

Les interprétations conformes aux lois de la réalité sont aussi nombreuses, mais insuffisantes pour expliquer l'ensemble de l'histoire. Elles admettent soit l'existence subjective du monstre, soit son inexistence.

La première et la plus évidente qui vient à l'esprit est celle onirique, très en vogue dans le fantastique du XIX^e siècle³³. Elle admet que toute cette histoire

33 Cf. Les récits fantastiques de Théophile Gautier chez qui souvent le rêve se mêle à la réalité (*La Morte Amoureuse*, *La Cafetière*, *Arria Marcella*).

cauchemardesque ne soit qu'un rêve. L'interprétation semble probable d'autant plus que les manifestations du phénomène ont lieu la nuit, toujours propice aux rêves. Le jour, Amélie entend les histoires étranges racontées par son père. L'enfant croit en la véracité de ces récits et se sent très apeurée. L'écrivain révèle les symptômes physiques de la peur que la fille éprouve : « elle sentit une grosse boule se former dans sa gorge. » (1982 : 234) ; « Amélie avait très envie de pleurer. » (1982 : 236) ; « Elle frissonna. Elle avait beau y être habituée, elle ne s'y ferait jamais. Cette girafe toute mouillée, avec des poils noirs et la bouche pleine de lessive, elle sentit qu'elle allait rendre. » (1982 : 237) Amélie essaie de rejeter, de refouler ses peurs, de ne pas y penser, mais le retour du refoulé est à l'origine, selon Freud³⁴, des névroses et des angoisses qui souvent se manifestent à la conscience à travers un rêve. La rencontre avec le monstre peut être donc conçue comme un rêve cauchemardesque causé par le retour des angoisses enfantines refoulées. Dans les récits fantastiques classiques, le personnage s'éveille pourtant très souvent à la fin³⁵ et il devient clair que les événements décrits ne se sont déroulés qu'en rêve. Chez Andrevon, ce procédé de clarification n'apparaît pas, grâce à quoi l'ambiguïté et l'hésitation finales règnent.

Une autre possibilité, tout à fait rationnelle et semblable au rêve, peut consister à expliquer l'apparition du monstre par une hallucination, une vision de l'enfant apeuré, nourri sans cesse par des histoires terrifiantes et doté d'une imagination vive. Le fantastique classique utilise également le motif des hallucinations³⁶ le plaçant le plus souvent sous le signe des paradis artificiels ou bien du fantastique clinique³⁷. Dans le fantastique andrevonien, ce motif est lié fréquemment à l'hyperbolisation et à la personnification des peurs enfantines et apparaît dans plusieurs textes de l'écrivain français³⁸.

La dernière explication non liée au surnaturel et que je voudrais évoquer a recours au gore, un genre qu'Andrevon se plaît à pratiquer depuis longtemps. Rappelons que le gore est un genre cinématographique et littéraire³⁹ dont

34 Voir à ce propos la page 57 de la présente étude.

35 Cette solution a été déjà utilisée dans le premier récit fantastique français, à savoir *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

36 Dans le fantastique du XIX^e siècle, ces hallucinations et visions sont souvent dues aux effets de la drogue, de l'alcool ou de la folie. CF. T. Gautier *La pipe d'opium*, *Le Club des Haschischins*, G. de Maupassant *Le Horla*, *Lui*, *Qui sait ?*

37 À ce propos voir l'annotation n° 7 dans le chapitre 2, paragraphe 1.1.

38 Par exemple : *Léopard*, *le Parking mystérieux*, *Un enfant solitaire*, *Le petit garçon qui voulait être mort*. D'ailleurs, c'est Stephen King, à qui Andrevon est comparé par la critique française, qui aborde souvent la même thématique (*Here There Be Tygers* (1968), *Carrie* (1974), *Salem* (1975), *Cujo* (1981), *Ça* (1986).)

39 Voir à ce propos le chapitre 4, paragraphe 2.1 de la présente étude.

l'appellation vient de l'argot anglais et signifie « le sang coagulé. » En effet, le motif du sang qui coule à flots est important dans les productions gore. Selon cette interprétation, c'est la petite Amélie qui a tué elle-même ses parents. Cette solution répond à au moins deux questions inexplicables jusqu'à présent : l'attitude hostile d'Amélie envers ses parents, ce qui peut constituer la cause du meurtre et la question finale : « Qu'est-ce qu'elle va dire aux voisins demain ? » Si c'est elle qui est responsable du massacre, elle sera confrontée le jour suivant le meurtre au monde des adultes.

Notons au passage que cette question finale semble être une allusion intertextuelle au récit *Sredni Vashtar* de Saki qui possède des séquences textuelles semblables, à savoir un monstre imaginaire et un enfant responsable de la mort de sa parente proche. Le récit de Saki finit par la question suivante : « Qui est-ce qui va annoncer la nouvelle au pauvre enfant ? »⁴⁰ Andrevon formule la question finale un peu différemment, mais les parallélismes entre les deux récits sont visibles. Dans plusieurs récits andrevoniens, les enfants incarnent souvent le rôle du psychopathe fou qui tue ses parents⁴¹, ce qui rend cette interprétation du texte plus crédible⁴².

Pourtant, le vrai mystère⁴³ qui demeure, selon Louis Vax (1965 : 88-107), impénétrable, subsiste après la lecture et échappe aux efforts de toute réduction de l'inconnu au connu. La nouvelle andrevonienne qui s'appuie sur ce procédé du vrai mystère fait coexister plusieurs interprétations et pistes ambiguës, laissant finalement le lecteur décontenancé et en état de doute permanent. Chaque solution fait naître une autre question, chaque réponse s'avère insuffisante et engendre un nouveau doute, et ainsi cette chaîne interprétative plurivoque se répète *ad infinitum*. *Le modèle structural du récit polysémique* se présente, selon moi, conformément au schéma ci-dessous :

40 « "Whoever will break it to the poor child? I couldn't for the life of me!" exclaimed a shrill voice. And while they debated the matter among themselves Conradin made himself another piece of toast. » in : <https://www.cs.cmu.edu/~rgs/sk-vashtar.html>.

41 *Le petit garçon qui voulait être mort, La Mort aux vieux, Le Sacrifice*, etc.

42 D'ailleurs, le motif de l'enfant maléfique est populaire dans le fantastique littéraire à partir du *Tour d'écrout* de Henry James (Par exemple : *Sredni Vashtar* de Saki, *les Coucous de Midwich* de John Wyndham, *Les enfants du maïs, Carrie, Shining* de Stephen King). Ce type de protagoniste est également très en vogue dans le cinéma contemporain d'horreur (Par exemple : *Le Village des damnés* de John Carpenter, *L'exorciste* de William Friedkin, *Shining* de Stanley Kubrick, *Le bébé de Rosemary* de Roman Polański, *La malédiction* de Richard Donner).

43 Son contraire est le procédé du faux mystère (Vax, 1965 : 100) qui réduit ou même détruit l'ambiguïté par une explication finale trop explicite et, par là, trop décevante pour le lecteur.

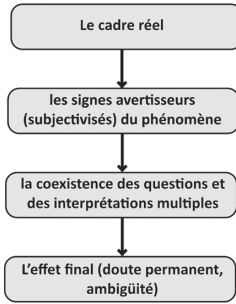


SCHÉMA 3
Le modèle structural du récit polysémique

Quantitativement, les récits monosémiques et les récits à interprétations multiples dominent le fantastique andrevonien⁴⁴. Comme ces deux types de nouvelles sont complètement différents, je voudrais synthétiser leurs traits distinctifs dans le tableau ci-dessous :

TABLEAU 4 Les récits monosémique et polysémique – la synthèse

Type de récit	Phénomène	Rôle du lecteur	Hésitation
Récit monosémique	Le phénomène surnaturel d'ordre objectif : son existence ne fait pas de doute.	La suspension nécessaire de l'incrédulité, l'acceptation du surnaturel d'emblée.	L'hésitation n'existe pas. Elle est remplacée par un étonnement ou un choc qui portent sur un bouleversement total des lois régissant le réel que l'on observe et sur l'impossibilité d'une quelconque interprétation rationnelle. Le lecteur et le personnage se posent la question : « comment est-il possible qu'un tel phénomène ait pu se produire dans notre réalité ? »

44 Andrevon écrit également des récits fantastiques canoniques où le lecteur hésite entre deux interprétations, surnaturelle et rationnelle, de l'aventure.

TABLEAU 4 Les récits monosémique et polysémique – la synthèse (*suite.*)

Type de récit	Phénomène	Rôle du lecteur	Hésitation
Récit polysémique	L'existence objective du phénomène surnaturel n'est pas certaine : soit il n'est que perçu subjectivement, soit il n'existe pas.	La coopération interprétative.	L'hésitation concerne le choix entre plusieurs interprétations surnaturelles et rationnelles. Le lecteur et le personnage partagent la question : « Que s'est effectivement passé ? »

Le néofantastique andrevonien marque une évolution des critères distinctifs du genre : l'hésitation todorovienne n'est plus suffisante pour délimiter les territoires du fantastique moderne. Le nouveau fantastique qui est d'une richesse remarquable englobe toutes les trois formes de récits : ceux qui sont canoniques à deux interprétations, ceux qui sont mono et polysémiques. Dans tous ces types de récit, le phénomène anxiogène et son fonctionnement sont de prime importance. C'est pourquoi la partie suivante de mon étude sera consacrée aux manifestations de l'élément perturbateur.

Le nouveau phénomène

J'ai déjà mentionné, dans la partie introductive de mon étude, l'importance des motifs fantastiques pour le genre en question ainsi que les difficultés que cette problématique pose aux critiques dont les opinions à ce propos sont bien divergentes. Rappelons qu'il est possible de distinguer trois types d'attitudes critiques envers le phénomène fantastique¹. Tout d'abord, selon certains chercheurs comme par exemple Louis Vax, les motifs purement fantastiques n'existent pas. Ce n'est pas le thème qui fait le fantastique, c'est un traitement particulier, un contexte spécifique qui apporte une dimension fantastique au motif. Ensuite, d'après le groupe des théoriciens² les plus nombreux, il existe un nombre fini de thèmes purement fantastiques que l'on peut lister. Enfin, la dernière possibilité indiquée par Joël Malrieu, consiste à percevoir chaque récit fantastique comme une quête voire une confrontation entre le personnage et le phénomène fantastiques, dont les variantes sont finies, et qui possèdent des traits distinctifs fixes.

Si l'on se penche sur la problématique du phénomène fantastique dans la prose andrevonienne, ces trois sentiers critiques peuvent s'avérer utiles car son œuvre se distingue par une grande variété des motifs. Il est possible d'y retrouver les motifs fantastiques bien classiques (comme par exemple les vampires, les fantômes) qui sont cités dans chaque liste de thèmes fantastiques, mais il arrive souvent que l'écrivain y introduise également des phénomènes très surprenants dans la littérature fantastique et qui n'avaient jamais été mentionnés dans aucune liste des motifs. Certains de ses textes s'appuient sur l'opposition personnage/élément perturbateur, alors que d'autres jouent habilement avec ce schéma.

Dans ce chapitre, je voudrais me concentrer avant tout sur ces aspects nouveaux et étonnants du phénomène fantastique dans la prose de Jean-Pierre Andrevon.

-
- 1 Les termes « thèmes/motifs fantastiques » et phénomène fantastique/élément perturbateur sont utilisés dans ce travail comme synonymiques.
 - 2 Cf. Les listes des motifs fantastiques dressées par Dorothy Scarborough (1917), Peter Penzoldt (1952), Roger Caillois (1958), Tzvetan Todorov (1970), Valérie Triter (2001), Jacques Goimard (2003), Gilbert Millet et Denis Labbé (2005), et beaucoup d'autres.

1 Le phénomène philosophique

Les *fantastiqueurs* qui se sont inspirés de la philosophie ne sont pas très nombreux, surtout dans le passé du genre. Au XIX^e siècle en France, c'est Guy de Maupassant qui a introduit dans ses récits choisis³ des leitmotifs philosophiques inspirés du pessimisme schopenhauerien, de la philosophie darwinienne et du positivisme comtien. L'écrivain unit habilement des thèmes classiques du fantastique, comme par exemple la présence de l'être invisible qui hante, persécute et affole, avec des idées philosophiques populaires à son époque, telles les limites de l'être humain, la vanité et l'inefficacité de nos sciences et de nos connaissances sur le monde, la venue de notre successeur plus puissant de l'homme, la fin du règne de l'homme, etc.

Dans l'entre-deux-guerres au XX^e siècle, l'écrivain polonais, Stefan Grabiński, expose sa conception du fantastique philosophique (ou le « métafantastique ») qui, ancré dans le réel, s'éloigne du surnaturel facile et véhicule des idées philosophiques et des conceptions psychologiques populaires à l'époque et chères à l'écrivain. Ainsi, en profitant de tout un arsenal généralement connu de thèmes fantastiques, Grabiński aborde des problèmes philosophiques graves, entres autres, la mobilité universelle (inspirée de la philosophie d'Héraclite d'Éphèse, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, d'Henri Bergson), le pluralisme du monde (emprunté à William James), la dynamique héraclitéenne du feu. Grabiński constitue un cas exceptionnel dans l'histoire du fantastique car la lecture de ses ouvrages sans connaître les idées philosophiques auxquelles il se réfère s'avère complètement hermétique et obscure, autrement dit la philosophie constitue une glose de son fantastique⁴.

Durant la même période que celle où écrit Grabiński, Howard Phillips Lovecraft, un des maîtres les plus réputés du fantastique et de l'épouvante aux États-Unis, crée son vaste ensemble de récits et de romans fantastiques inspirés du pessimisme et du matérialisme mécanistique. Lovecraft invente ses univers dépourvus de sens où règne le dieu du chaos en rejetant l'idée du finalisme selon laquelle tous les phénomènes ont un but, une fin. De cet amalgame de diverses idées philosophiques naît le « cosmicisme »⁵, c'est-à-dire la philosophie lovecraftienne qui se caractérise par l'absurde de l'existence humaine, l'insignifiance de l'espèce humaine face à l'immensité et le vide du Cosmos,

3 Voir à ce propos *Le Horla* (la première et la seconde versions), *Lettre d'un fou*.

4 Cf. à ce propos : K. Gadomska (2013), K. Gadomska (2016), K. Gadomska (2017a ; 2017b).

5 Sur le cosmicisme lovecraftien consulter : S. Dziemianowicz, (2011 : 165-195), S.T. Joshi (1996), J.Lacy et S.J. Zani (2007 : 65-83), V. Ralickas (2007 : 364-398), B. Stableford (2007 : 65-96).

l'indifférence du Cosmos envers l'homme. Le cosmicisme a toujours influencé chacune des générations de *fantastiqueurs*, y compris Andrevon.

À notre époque, parmi les écrivains qui essaient d'unir le fantastique et la philosophie se distingue, sans aucun doute, Thomas Ligotti. L'écrivain américain ne cache pas son admiration pour le pessimisme et le nihilisme d'Arthur Schopenhauer et de Peter Wessel Zapffe⁶ : « 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. C'est l'auteur qui le souligne.) Les critiques désignent ses ouvrages comme « horreur philosophique » ou « cosmologique »⁷. Comme dans le cas de Grabiński et Lovecraft, la philosophie constitue le fil conducteur de son fantastique dont un des principes les plus importants est la vision particulière de l'homme : l'homme de Ligotti, tel le héros lovecraftien et andrevozien, n'est qu'une entité au sein du Cosmos qui, au mieux, l'ignore. L'homme ligottien n'a pas de sens, pas de but, son existence est superflue, il se voit lui-même comme une erreur tragique de l'évolution⁸.

Il me semble important de noter que l'intérêt des *fantastiqueurs* pour la philosophie comme source d'inspiration augmente avec le temps. Si de tels exemples n'abondent pas au XIX^e siècle, ils deviennent de plus en plus nombreux aux XX^e et XXI^e siècles. Cette tendance est également visible dans le cinéma populaire dont un des exemples les plus frappants est constitué par la trilogie de *Matrix* des sœurs Wachowski qui prétendent s'inspirer de la philosophie de Platon, Descartes, Jean Baudrillard ainsi que de la philosophie orientale⁹.

6 Le philosophe norvégien (1899-1990) inspiré lui-même de la philosophie de Schopenhauer, l'auteur de traités philosophiques et métaphysiques (*Den sidste Messias*, 1933, *Om det tragiske*, 1941).

7 Voir : W. Gunia (2012), W. Gunia (2015).

8 Consulter à ce propos l'article de B. Woodard (2011 : 3-13) et l'étude de D. Moreau (2018 : 68-80).

9 Certains critiques sont d'avis que la philosophie est plus importante dans *Matrix* de l'intrigue ne servant que d'un prétexte, d'un artefact pour illustrer quelques thèses philosophiques. (Cf. travail collectif dir. par A. Badiou, T. Bénatouil, E. During, 2003.) En analysant les sources philosophiques du film, on évoque toujours la philosophie platonicienne et surtout l'allégorie de la caverne. Le philosophe décrit un monde dans lequel il existe deux niveaux de réalités constituant deux ordres ontologiques différents : le monde sensible, visible et le monde intelligible que seul le philosophe peut connaître. La trilogie *Matrix* s'appuie sur cette idée. Le monde de *Matrix* (qui est un programme informatique) n'est qu'une illusion jouant ainsi le rôle de la Caverne chez Platon. Seuls ceux qui sont « débranchés » de *Matrix* (les êtres élus) vivent dans le monde réel, les autres vivent dans ce monde artificiel, ils ne connaissent pas le monde réel qui existe au-delà de leur perception. Ensuite, il est possible d'interpréter

Il n'est donc pas étonnant que les critiques et les philosophes eux-mêmes abordent le problème des rapports entre la littérature fantastique et la philosophie quoique ces études ne soient pas nombreuses¹⁰.

Michel Viegnes consacre son livre *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique* à répondre aux questions suivantes : « Le fantastique peut-il prétendre à une portée philosophique ? Ou n'est-il qu'une construction d'adultes jouant avec les peurs d'enfants, au mieux une "poétique du cauchemar" mettant en scène des conflits psychiques ? » (2019 : 5) Croyant que le fantastique « constitue une sorte de laboratoire virtuel propice à une enquête sur les questions les plus récurrentes du corpus philosophique » (2012 : 5), Viegnes examine sous cet angle les problèmes suivants présents dans la littérature fantastique : les degrés de la fiction, les interférences entre le rêve et la vie, le théâtre de l'illusion et de la réalité, la phénoménologie de l'apparition, l'Éros, les monstres, les formes du sacré, le langage fantastique, le hasard, le mal et

l'existence de la Matrice et son influence négative sur la vie de l'individu par une référence à l'idée du Malin Génie de Descartes : « Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est très bon et qui est la souveraine source de vérité, mais qu'un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée ; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement. » (Descartes, 1824 : 235-245) Qui plus est, les réalisateurs de *Matrix*, les sœurs Wachowski, ont déclaré s'être inspirées de la pensée de Jean Baudrillard et de son concept du simulacre, c'est-à-dire de « la copie à l'identique d'un original n'ayant jamais existé. » (Baudrillard, 1981 : 11) À l'opposé de Platon, chez Baudrillard, il n'y a plus ni de réalité, ni de sa représentation, en tout cas leur distinction est devenue impossible. Une scène de la première partie du film montre le personnage principal, Néo, sortir des logiciels pirates d'un livre-cache-cache qui n'est autre que *Simulacres et simulation* de Baurillard. Pourtant, le philosophe mécontent de l'interprétation de ses idées par les sœurs Wachowski a qualifié leur film de grossier. Finalement, le concept de Samsara, largement répandu dans le Bouddhisme et l'Hindouisme, peut être à l'origine des mondes Matrix. Le Samsara est le cycle des existences qui sont soumises à la souffrance, à l'attachement et à l'ignorance. Chaque être ayant atteint la fin de sa vie renaît sous une autre forme. La seule façon de sortir de ce cycle de souffrance est de le faire à travers une quête spirituelle pour atteindre l'illumination, appelée le Nirvana. Le monde de la Matrice est cyclique et il est à sa sixième version. Chaque version a connu un élu, ce qui signifie que le protagoniste Néo (dont le personnage est souvent interprété comme un Christ moderne) n'est pas un véritable, unique élu.

10 Parmi les études qui analysent, sous divers angles, les rapports entre le fantastique (ou ses genres voisins) et la philosophie, il faut évoquer : L. Jerphagnon : (1969 : 225-228), R. Jackson (1981), N. Carroll (1990), F. Salomao Vilar, (2011), E. Sempère (2017).

la cruauté. L'analyse de cette problématique amène le critique à affirmer les affinités profondes entre le fantastique et la philosophie : « le fantastique est l'une des modalités de l'étonnement et de la défamiliarisation nécessaires à tout projet philosophique. » (2012 : 256)

Jochen Schafer souligne l'importance du facteur du doute (faisant penser à l'hésitation todorovienne) aussi bien pour le fantastique que pour la philosophie : « [...] le fantastique reste un genre sérieux qui a une portée philosophique importante. Platon disait que l'origine de la philosophie est l'étonnement, or l'étonnement est au cœur du fantastique. Le philosophe Karl Jaspers, dans sa définition de la philosophie, montre encore plus explicitement la relation entre le fantastique et la philosophie : "L'étonnement engendre l'interrogation et la connaissance ; le doute au sujet de ce qu'on croit connaître engendre l'examen et la claire certitude ; le bouleversement de l'homme et le sentiment qu'il a d'être perdu l'amène à s'interroger sur lui-même." N'est-ce pas là justement le cheminement intérieur de tout personnage placé en face d'un événement fantastique : l'étonnement, le doute, puis le bouleversement ? Ce qui fait le fantastique, c'est de chercher à éveiller l'esprit à coups d'électrochocs intellectuels. » (2005 : 19) Schafer retrace donc cet itinéraire d'étonnement, d'hésitation, de bouleversement que suit habituellement le lecteur/le personnage du fantastique face au phénomène et qui est semblable à l'attitude du philosophe face au monde.

Le philosophe moderne, Julien Douçot voit également ce parallèle entre le fantastique et la philosophie : « [...] il existe un rapport profond entre le fantastique et la philosophie, entre le fantastique et la pensée en général. Car si l'activité philosophique consiste essentiellement en une interrogation, le genre fantastique a pour vocation de provoquer cette interrogation dans la pensée même, et de mettre celle-ci en éveil. Le fantastique place la pensée à la fois face sa propre limite et face à ce qui provoque son exercice – l'événement inexplicable. Et dans le même temps, il dresse devant la pensée un obstacle qui met en question son intégrité. Car s'il existe de l'inexplicable comme tel, la pensée est menacée non seulement de l'extérieur par une question sans réponse, mais de l'intérieur par sa propre dissolution dans la folie. Combien de narrateurs, dans les récits de Poe ou de Lovecraft, commencent un récit en se rassurant sur le témoignage de leurs sens et sur les conclusions de leur raison, avant d'en douter et de craindre de basculer dans la démence ? Nous pensons qu'il y a là davantage qu'un procédé dramatique destiné à susciter l'attention du lecteur. Le fantastique semble interroger ce qui constitue et définit la raison humaine. » (2015a) Selon Douçot, cette parenté entre le fantastique et la philosophie consiste donc non seulement en une attitude interrogatoire envers l'inexplicable, mais avant tout à admettre *a priori* qu'il existe l'inexplicable en

tant que tel jetant un défi à la pensée humaine et faisant vaciller le monde car l'inexplicable n'est pas assimilable par notre pensée. Douçot constate que le fantastique pose un problème purement philosophique et qu'en conséquence, ce genre « met en question la confiance que nous pouvons placer dans notre pensée, dans sa capacité à comprendre le monde, à l'habiter et à le maîtriser pour en faire un univers familier. » (2015b) En effet, le monde que le fantastique et certains courants philosophiques modernes¹¹ mettent en évidence est perçu par le personnage et le lecteur comme un lieu dangereux, hostile et non intelligible pour l'être humain.

Il s'ensuit de ce qui précède que ces indubitables correspondances entre le fantastique et la philosophie font naître plusieurs échanges entre ces domaines à deux principaux niveaux qui s'intensifient avec le temps : tout d'abord, en créant leurs ouvrages, les *fantastiqueurs* s'inspirent de la philosophie, ensuite les philosophes étudient la nature du genre¹² et commentent les visions philosophiques de *fantastiqueurs*¹³.

Étant donné que les inspirations philosophiques sont bien visibles dans le fantastique andrevonien et qu'elles modifient profondément la conception de l'élément perturbateur, je me propose dans le présent chapitre de les soumettre à une analyse plus approfondie, d'autant plus que la problématique en question n'a pas été examinée jusqu'à présent par les théoriciens du genre.

1.1 *Le phénomène philosophique : le « world-without-us » et la fin de l'Anthropocène. Le phénomène-personnage. Le monde sans telos ?*

Pour parler de la portée philosophique du phénomène andrevonien, il est indispensable de rappeler brièvement deux conceptions philosophiques anti-thétiques définissant les rapports de la nature et de l'homme.

11 Par exemple la philosophie spéculative de Ray Brassier, le nihilisme de Peter Wessel Zapffe, la neurophilosophie de Thomas Metzinger.

12 Il faut mentionner, entre autres, Louis Vax, qui dans *La séduction de l'étrange – une des études les plus réputées sur le fantastique*, propose l'application de la phénoménologie pour l'analyse du genre.

13 Par exemple, les philosophes contemporains, Graham Harman (2012), Quentin Meillassoux (2013) et Eugene Thacker (2010, 2011, 2015a, 2015b), examen du point de vue de la philosophie spéculative les écrits de H.P. Lovecraft. Ray Brassier a écrit la préface pour *The Conspiracy against the Human Race. A Contrivance of Horror* (2010) de Thomas Ligotti. M.W. Clune (2016) compare dans ses essais la philosophie de Lovecraft et Ligotti. Ph. St-Germain examine l'influence de la philosophie antique grecque sur le genre (2013 : 96-104). Il existe également des ouvrages qui essaient de dégager une philosophie du cinéma et de la littérature fantastiques populaires Cf. W. Irwin, M.D. White, R. Arp (dir) (2008), W. Irwin, G. Bassham (dir) (2010) et W. Irwin, G.A. Dunn, N. Michaud (dir) (2012).

La première que l'on peut appeler anthropocentrique ou humaniste date de la philosophie antique de Protagoras et est développée dans les travaux de Descartes et de Kant. Protagoras est d'avis que l'homme est la mesure de toute chose. En se référant à cette sentence, Descartes¹⁴ perçoit l'homme en tant que maître et possesseur de la nature qui lui est inférieure car les animaux sont les êtres dénués de raison, donc dépourvus de valeur¹⁵. Le philosophe postule la maîtrise de la nature par l'homme car celle-ci a été créée par Dieu, mais elle est désordonnée et l'homme, sujet puissant, est le seul capable d'organiser et de gouverner la nature, entre autres, grâce à l'usage de la technique et de la science. Quant à la philosophie de Kant, à l'occasion de la réflexion sur la finalité, il prétend que le monde n'a de sens que par l'action de l'homme. L'action, c'est par exemple la maîtrise de la nature ou la conquête du monde, mais, avant tout, la réalisation de la liberté de l'homme. Ainsi la création tout entière n'a de sens que dans la mesure où les droits de l'homme s'y réalisent. Le philosophe

-
- 14 Dans la dernière partie du *Discours de la méthode*, Descartes parle ainsi de la maîtrise de la nature par l'homme : « Car [ces connaissances] m'ont fait voir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie, et qu'au lieu de cette philosophie spéculative, qu'on enseigne dans les écoles, on peut en trouver une pratique, par laquelle connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieus et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. Ce qui n'est pas seulement à désirer pour l'invention d'une infinité d'artifices, qui feraient qu'on jouirait, sans aucune peine, des fruits de la terre et de toutes les commodités qui s'y trouvent, mais principalement aussi pour la conservation de la santé, laquelle est sans doute le premier bien et le fondement de tous les autres biens de cette vie. » (1824 : 120-121. C'est moi qui souligne.)
- 15 Dans *Du genre fantastique en littérature* (1859) d'Ernest Hello, cette vision dépréciative de l'animal, matrice du laid, du mal et du stupide, persiste toujours : « L'animal occupe le dernier rang [...], il passe sa vie la tête penchée ; sa forme ne trahit aucune aspiration. L'animal, c'est l'instinct aveugle, par conséquence, féroce. [...] Il symbolise admirablement toutes les passions matérielles ; il les montre en jeu, stupides, impitoyables, indomptables [...]. La nature animée, qui n'est pas intelligente, se révèle dans l'animal telle qu'elle est, capable de toutes les fureurs, égoïste jusqu'à l'atrocité. [...] Le signe de l'animal, c'est la bassesse. Cette bassesse, presque tous les quadrupèdes la subissent ; mais elle est bien plus frappante et bien plus hideuse si la bête est rampante [...]. Plus les pattes sont nombreuses, plus le ventre est gros et rapproché du sol, plus aussi le corps est mou et gluant ; plus la tête est invisible, plus nous descendons dans l'échelle de la laideur, et plus nous sommes avertis, par notre répugnance, que nous nous enfonçons dans le domaine du laid. [...] La famille des insectes, c'est le domaine de l'horrible, [...] c'est la laideur [...], c'est la pure impureté. » (in : Prince, 2008a : 1009-1010) Et c'est dans la nature, le domaine de l'horreur et du mal, que l'écrivain de la littérature fantastique doit puiser l'inspiration, selon Hello.

articule donc la valeur absolue de la personne humaine par rapport au monde et à la nature.

Cette optique anthropocentrique représentée par les philosophes cités ci-dessus admet qu'il y ait deux types d'êtres : des sujets de droit et des objets de non-droit, les humains privilégiés d'un côté et la totalité des non-humains défavorisés de l'autre. La conception anthropocentrique influence une partie de l'écologisme, c'est-à-dire, de la philosophie de l'écologie, de l'environnementalisme, appelé l'écologisme H (humaniste). Ce mouvement envisage la nature comme un moyen qu'il s'agit de préserver au nom de la survie de l'humanité : la sauvegarde des ressources naturelles et la satisfaction des besoins humains sont la finalité de cette branche de l'écologie désignée également comme l'écologie « superficielle ».

La seconde conception, opposée à la première, s'appuyant sur la philosophie de Spinoza¹⁶ et de Darwin, considère que l'homme n'occupe aucune position privilégiée au sein de la nature, qu'il n'est qu'un fragment du monde, et qu'il est un être de la nature malgré ses gestes « culturels » et malgré ses apparences d'être civilisé. Pour Spinoza, la nature occupe par contre une position supérieure à celle de l'homme car la nature et Dieu ne sont pas deux entités distinctes et séparées, elles sont identiques : le philosophe affirme « Deus sive Natura » – « Dieu ou la Nature. » La Nature est Dieu. Spinoza combat l'anthropocentrisme des religions qui s'évertuent à prouver que le monde et la nature

16 Spinoza remet en question la position privilégiée de l'homme dans le monde en montrant que l'homme appartient au règne de la nature et que sa liberté est illusoire : « Une pierre reçoit d'une cause extérieure qui la pousse une certaine quantité de mouvement, par laquelle elle continuera nécessairement de se mouvoir après l'arrêt de l'impulsion externe. Cette permanence de la pierre dans son mouvement est une contrainte, non *pas* parce qu'elle est nécessaire, mais parce qu'elle doit être définie par l'impulsion des causes externes ; et ce qui est vrai de la pierre, l'est aussi de tout objet singulier, quelle qu'en soit la complexité, et quel que soit le nombre de ses possibilités : tout objet singulier, en effet, est nécessairement déterminé par quelque cause extérieure à exister et à agir selon une loi précise et déterminée. Concevez maintenant, si vous le voulez bien, que la pierre, tandis qu'elle continue de se mouvoir, sache et pense qu'elle fait tout l'effort possible pour continuer de se mouvoir. Cette pierre, assurément, puisqu'elle *n'est* consciente que de son effort, croira être libre et ne persévérer dans son mouvement que par la seule raison qu'elle le désire. *Telle est cette liberté humaine que tous les hommes se vantent d'avoir et qui consiste en cela seul que les hommes sont conscients de leurs désirs et ignorants des causes qui les déterminent.* Un enfant croit librement appéter le lait, un jeune garçon irrité vouloir se venger et, s'il est poltron, vouloir fuir. Un ivrogne croit dire par un libre décret de son âme ce qu'ensuite, revenu à la sobriété, il aurait voulu taire ». (Spinoza dans *la Lettre à Schuler* (Lettre LVIII), 2019 [1674]. C'est moi qui souligne.)

ne sont créés que pour servir l'homme – un être privilégié par Dieu¹⁷ : « Cet être éternel et infini que nous appelons *Dieu ou la Nature* agit avec la même nécessité qu'il existe ... N'existant pour aucune fin, il n'agit donc aussi pour aucune. Et comme son existence, son action n'a ni principe, ni fin. » (Spinoza, 2005 : 224. C'est moi qui le souligne). La Nature est pour le philosophe un tout organique, nécessairement sourd et aveugle aux attentes et aux désirs des humains – êtres lui étant inférieurs qui essaient quand même de la dominer, de l'exploiter au gré de leurs besoins.

Darwin, quant à lui, remet également en cause le finalisme¹⁸ de la nature et la position supérieure de l'homme. Dans sa théorie de l'évolution, le savant prétend que seules les espèces biologiques les mieux adaptées à l'environnement naturel survivront, d'autres inaptes à s'adapter seront éliminés dans un processus de sélection naturelle. Ce processus est un pur mécanisme biologique dépourvu de finalité et d'intention divine quelconques, la nature étant un ensemble de lois biologiques qui en régissent ses mouvements : « But I mean by Nature, only the aggregate action and product of many natural laws, and by laws the sequence of events as ascertained by us. » (Darwin, 2002) Ce qui était le plus choquant à l'époque de la publication de son œuvre, *L'origine des espèces* (1859), c'était le fait de percevoir l'homme en tant qu'espèce biologique, en tant qu'animal qui est aussi soumis, tout comme d'autres animaux, à l'évolution et à la sélection naturelle. Ainsi, un jour la race humaine peut s'éteindre et la nature indifférente peut continuer son évolution sans homme¹⁹.

Ces théories philosophiques sont à l'origine de l'apparition de l'écologisme non H ou non A (non humaniste ou non anthropocentrique) appelé également l'écologie profonde²⁰. Cette branche de l'écologie considère pour sa part

17 Spinoza dit à ce propos : « Les préjugés dont je veux parler ici dépendent tous de cet unique point, que les hommes supposent communément que tous les êtres de la nature agissent pour eux comme une fin ; bien plus, ils tiennent pour certain que Dieu même conduit toutes choses vers une certaine fin déterminée. Dieu, disent-ils, a tout fait pour l'homme, et il a fait l'homme pour en être adoré. » (2005 : 74)

18 Consulter à ce propos : Ph. Solal (2010).

19 La théorie de Darwin a fait apparaître plusieurs récits fantastiques qui abordent la thématique de l'extinction de la race humaine et de l'apparition du successeur de l'homme – un être supérieur à lui, parfois d'origine extra terrestre, comme par exemple *Lettre d'un fou*, *Le Horla* (la première et la seconde versions) de Guy de Maupassant, *The Color out of Space*, *The Outsider*, *At the Mountains of Madness* de Howard P. Lovecraft.

20 Le fondateur de la *deep ecology* est Arne Naess (1913-2009), ses principaux représentants sont William Fox, Bill Devall et George Sessions. Naess voit l'écologie profonde en tant que « plateforme » d'échanges et de dialogues destinée à la recherche de la sagesse écologique, c'est-à-dire de l'harmonie et de l'équilibre écologiques. Dans son *Manifeste de l'écophilosophie* (1990 a, b) [1973] Naess reconnaît la nécessité de la réalisation des postulats ci-dessous :

que les êtres de nature, les existants non-humains doivent être préservés pour eux-mêmes car ils ont une valeur en soi, intrinsèque, une valeur morale et qu'il faut donc leur conférer des droits. Les écologistes les plus radicaux parlent même de l'égalitarisme biosphérique ou le biocentrisme²¹, c'est-à-dire de l'égalité des droits de toutes les espèces biologiques, l'homme inclus.

Andrevon est sans aucun doute partisan de l'écologie profonde et du biocentrisme, ce qui est bien visible dans sa prose. *Le Monde enfin*²², son œuvre maîtresse, illustre parfaitement les rapports difficiles homme/Nature en exploitant aussi bien la convention du fantastique que de la philosophie. L'écrivain lui-même dit que le roman aborde « ce vieux fantasme de la Terre libérée de l'Homme pour être rendue au reste de la Création [...] »²³ (2006 : 8), et que « le mythe du dernier homme [l' – K.G.] a toujours passionné. » (Sabourdy, 2014) On peut y voir une référence à la notion nietzschéenne du « dernier homme » par laquelle le philosophe désigne l'extinction possible de la race humaine liée au nihilisme moral et à la passivité des hommes qui ne

-
1. L'homme est un nœud au sein d'un réseau de relations intrinsèques dans l'environnement.
 2. Les rapports l'homme/la nature doivent s'appuyer sur l'égalitarisme biosphérique.
 3. Le principe de diversité et de symbiose – la diversité accroît les potentialités de survie, de développement, de richesse des êtres vivants. La lutte pour l'existence, au sens darwinien du terme, doit être interprétée comme une capacité à coexister et à coopérer au sein de relations complexes. Naess veut « vivre et laisser vivre. » Il souligne également que la diminution de la population humaine serait bonne pour l'homme et absolument nécessaire pour les non humains : « L'espèce humaine est la première sur Terre ayant la capacité intellectuelle de réduire son nombre consciemment et de vivre dans un équilibre durable et dynamique avec les autres formes de vie. Nous, êtres humains, pouvons saisir la diversité de notre environnement et en prendre soin. » (1973 : 53).
 4. Il critique l'exploitation de l'homme par l'homme et de la nature par l'homme.
 5. L'homme doit lutter contre les pollutions et contre l'épuisement des ressources dans une perspective plus vaste prenant en considération les points qui précèdent.
 6. Naess est pour l'autonomie et la décentralisation des décisions – selon lui, il faut « penser globalement, agir localement. »
 7. Il ne faut jamais négliger l'opportunité politique pour propager l'écologie profonde.
 - 21 Voir à ce propos P.W. Taylor (1986) ; A. Leopold (2013) qui utilise le terme d'écocentrisme ; J. Baird Callicott, C. Palmer, (dir : 1-5 vol., 2005).
 - 22 La thématique en question revient en tant que leitmotiv dans plusieurs textes andrevo-niens. Pourtant, dans ce paragraphe, je voudrais m'appuyer uniquement sur l'analyse du *Monde enfin* car c'est ce roman qui constitue une véritable somme des idées écologiques et philosophiques si chères à l'écrivain. Andrevon lui-même apprécie le plus ce roman parmi toute son œuvre.
 - 23 Ce qui renvoie directement aux postulats de l'écologie profonde (Cf. l'annotation n° 20 ci-dessus).

désirent que le bien-être matériel²⁴. Pour sa part, le philosophe J.-M. Aubert (1965) remarque qu'avant l'époque de l'industrialisation, l'homme obéit aux lois de la Nature. Après la révolution industrielle, l'homme adopte une attitude anthropocentrique, une attitude de conquête et d'exploitation sans frein de la Nature, ce qui donne naissance à une civilisation de consommation et de jouissance, une civilisation de « derniers hommes » à la recherche de la rentabilité et de la productivité, sans aucun respect pour la nature, sans aucune morale. En racontant sa version du mythe du dernier homme, Andrevon met en garde l'humanité vers quoi l'emmène une telle attitude de conquête envers la nature.

La répartition des rôles thématiques et actantiels dans le roman est traditionnellement binaire et antithétique. La Nature (la faune et la flore) y apparaît, au premier abord, comme un phénomène anxiogène, inquiétant et tout-puissant face au dernier homme, le mystérieux cavalier, solitaire et faible, comme personnage habituel de la littérature fantastique. Je reviendrai plus tard à ce problème car il me paraît intéressant d'analyser si cette répartition est fixe ou non et si les conceptions philosophiques adoptées par Andrevon l'influencent.

Dans l'incipit du roman, l'auteur annonce la situation particulière de l'homme et de la nature :

Entre la fin du xx^e siècle et le milieu du xxi^e siècle, 523 espèces d'animaux supérieurs [...] se sont éteintes. Parfois suite à une chasse intensive, dans la plupart des cas, simplement à cause de la disparition ou de la dégradation progressive ou accélérée de leur biotope. Voici quelques-unes de ces espèces :

- Le bison européen.
- Le lynx européen.
- L'ours alpin.
- Le loup marsupial.
- Le solénodon de Cuba.
- L'aye-aye de Madagascar.
- Le cercoptère agile du Kenya.
- Le lapin d'Assam.
- Le loup noir américain.
- Le loup d'Abyssinie.
- Le putois à pieds noirs.

24 Le philosophe aborde cette problématique dans *Ainsi parla Zarathoustra* (1883-1885).

Le serval d'Afrique du nord.

La panthère de Sinäi.

Le tigre de Sibérie.

Le tigre de Bali.

Le tigre de la Caspienne.

Le phoque noir de Méditerranée.

L'âne sauvage de Nubie (qui aurait pu en vouloir à un tel animal ?) [...] ²⁵

Certains autres animaux supérieurs, extrêmement menacés, ont échappé in extremis à la disparition. Ainsi le rorqual bleu, le rhinocéros blanc d'Afrique, l'éléphant d'Afrique, le tigre indien, et de nombreux autres. Au milieu du XXI^e siècle, une seule espèce supérieure a atteint son seuil d'extinction : L'Homme²⁶. (2006 : 9-10)

Il est à noter que chaque espèce éteinte est énumérée dans un paragraphe séparé qui commence toujours par une majuscule, ce qui souligne le respect de l'auteur pour les animaux et qui fait penser à une épitaphe pour chacun d'eux. Qui plus est, l'être humain y est aussi mentionné, dans un esprit d'égalitarisme biosphérique, en tant qu'espèce biologique menacée d'extinction, ce qui met en valeur la position de l'écologie profonde adoptée par l'auteur.

C'est sans aucun doute la conception de la Nature-phénomène anxiogène qui impressionne le plus dans le roman andrevonien. L'écrivain présente un monde où l'homme a perdu sa position privilégiée de maître de l'univers et, de plus, c'est la conséquence directe de ses propres actes irresponsables, de toutes les années de négligence où l'homme ne se souciait pas d'écologie en détruisant la Terre. Jérôme, un des personnages du roman, incarne ce comportement négatif :

25 Andrevon continue l'énumération des animaux.

26 Il est à souligner que ce danger est également annoncé par les philosophes modernes. Par exemple Denis Viennet prévient de cette catastrophe ainsi : « Le développement menace l'écosystème, menace la survie des animaux sur la Terre. Les animaux, en particulier les animaux sauvages, disparaissent : ils meurent sous nos yeux, et à une vitesse sans précédent. Avec le développement, nous assistons à une destruction massive des habitats. Tous les spécialistes le disent : la situation est alarmante. » (Viennet, 2011) Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco soulignent que l'humanité est sur la voie du faux progrès, d'ordre technoscientifique et économique, qui déclenche « la violence contre les animaux » (2001 : 105) : « Cette violence industrielle, scientifique, technique ne saurait être encore trop longtemps supportée, en fait ou en droit. Elle se trouvera de plus en plus discréditée. Les rapports entre les hommes et les animaux *devront* changer. Ils le devront, au double sens de ce terme, au sens de la nécessité "ontologique" et du devoir "éthique." » (2001 : 108)

Jérôme se moquait des mises en garde continues des écologistes, qu'il ne voulait pas écouter, les accablant d'une litanie inchangée, genre :

- Ils sont vert poireau. Ils n'ont pas de sang dans les veines, juste des théories dans le crâne.
- Et Tchernobyl alors ? tentait la Marquise. L'effet de serre ? Toutes ces tempêtes ? La canicule ? Les OGM ?

Il ne faisait qu'en rien, parlait de bourrage de crâne.

ANDREVON, 2006 : 52

Il faut remarquer que l'introduction du phénomène maléfique se fait graduellement, conformément à la traditionnelle technique du fantastique, à savoir la technique des signes avertisseurs. Ces présages du phénomène s'insinuent peu à peu dans la diégèse réelle et, selon les recettes éprouvées du genre, leur importance et signification sont minimalisées par les personnages insouciant du danger :

Le monde allait son train cahotant [...]. Les premiers indices de dysfonctionnement viendraient bien assez tôt, dans plusieurs jours, voire une ou deux semaines. Les premiers temps, comme toujours en pareille circonstance, on réfuterait, puis on minimiserait ; ensuite, on avouerait que la situation était sérieuses mais sous contrôle. Ensuite ... (Andrevon, 2006 : 19) ; On avait franchi l'an 2000 avec un petit vent dans les branches, soit, mais sans le moindre bogue. Et l'été, c'était normal qu'il fasse chaud. (2006 : 52-53)

La nouveauté chez Andrevon tient à ce que le rôle de ces signes avertisseurs soit accompli non par des manifestations surnaturelles comme dans le fantastique traditionnel, mais par des anomalies diverses liées aux problèmes soulevés par l'écologie et connus de la réalité quotidienne, commune aux personnages, aux lecteurs et à l'écrivain, comme par exemple le réchauffement du climat et ses conséquences, le trou d'ozone, l'effondrement des écosystèmes, les pandémies mystérieuses décimant la population, les expérimentations avec la bombe atomique, etc. Ce renouvellement de la technique du fantastique classique facilite l'identification du lecteur avec le monde présenté et augmente l'aspect horrifique du roman car le danger est d'une « familière étrangeté ». Selon Hischam-Stéphane Afeissa (2014), qui travestit ainsi le terme freudien déjà évoqué auparavant, l'homme moderne ressent la « familière étrangeté » en constatant « l'apocalypse profane » de son monde. L'humanité, menacée dans sa globalité, vit « à l'ombre de la catastrophe » et elle est consciente que la responsabilité de cette apocalypse incombe à tous car telle est la spécificité de la crise environnementale.

Le Monde enfin illustre cette apocalypse : l'homme étant au seuil de l'extinction, la nature en profite et reprend sa place car, selon l'écrivain, « la fin du monde [humain – K.G.] sera verte ou ne sera pas. » (Andrevon, 1975 : 11) Aussi bien la flore que la faune se réjouissent de la chute de l'homme. Toute la civilisation humaine et ses créations, comme les villes avec leur infrastructure, les campagnes, les bâtiments, les œuvres d'art sont envahis par une végétation sauvage. Les anciens centres culturels témoignant jadis de la grandeur humaine, comme Paris par exemple, ressemblent à présent à des labyrinthes de plantes, à une énorme jungle. Comme le remarque Alain Musset, l'anéantissement de ces cités par la nature, leur annexion « est une sorte d'apothéose chargée de mettre en valeur tout ce que le monde va perdre avec la disparition d'une ville qui rassemble autant de trésors artistiques, autant de monuments universellement connus, autant de poètes et de savants qui ont œuvré pour le bien de l'humanité. » (2012 : 133) Le lecteur andrevonien a l'impression que la nature agit tout à fait consciemment, qu'elle veut effacer toutes les traces de l'activité humaine sur la planète. Citons à titre d'exemple quelques passages qui en témoignent. Voici la description d'une campagne colonisée par la nature :

Des broussailles, des ronces avaient poussé partout, rendant abstraites les frontières artificielles longtemps maintenues entre les pâturages et les terrains de culture intensive, pareillement abandonnés. Des maisons, nombreuses, parsemaient la vallée. De haut, elles paraissent encore habitées, à cause de leur bon état apparent. Les toits de tuiles, d'ardoise, de tôle ondulée étaient rarement crevés, seulement moussus, d'une mousse grise, sèche, poussiéreuse, friable. Du lierre, de l'ampélopsis, des liserons et autres plantes grimpances s'étaient déployés sur la plupart des façades, qui se trouvaient ainsi encordées d'un foisonnement robuste de larges feuilles brillantes. Quelques portes avaient jailli de leurs gonds, beaucoup de vitres étaient brisées, des plantes envahissaient les pièces abandonnées, que des animaux petits et grands avaient colonisées. (2006 : 43)

Le contraste entre les œuvres humaines délabrées²⁷ et la nature en plein foisonnement est considérable et « les frontières artificielles » entre les deux, imposées jadis par l'homme, s'effacent.

27 Comme exemple de chef d'œuvre humain délabré, il faut mentionner la construction iconique de la Tour Eiffel, symbole de la métropole parisienne, dont il ne reste dans le roman andrevonien que « le dernier étage tronqué de la Tour Eiffel avait son air habituel de dent ébréchée ligotée par des fils métalliques rouillés. » (2006 : 218).

Le réseau routier est également devenu une partie du royaume de la nature :

Les routes étaient crevassées, terreuses [...]. Des végétaux vivaces avaient poussé dans les fissures du bitume ou du goudron, des chardons, des pissenlits, de la ciguë, du plantain, des ronciers. La N 75 [...] n'était plus un ruban noir et tranchant, seulement une large piste marbrée de vert, qui s'accordait au panorama sans imposer outre mesure sa présence. Les biotopes autrefois morcelés par un réseau routier de plus en plus dense communiquaient de nouveau, dans une harmonique qui retrouvait peu à peu la perméabilité de ses articulations naturelles. (2006 : 44)

Il faut souligner qu'Andrevon utilise dans ce passage l'expression « biotope »²⁸ provenant du vocabulaire écologique. Il semble que la nature reprenne son ancienne harmonie, qu'elle reprenne sa place après avoir chassé l'usurpateur, c'est-à-dire l'homme.

Les descriptions de Paris, la Ville Lumière, le phare de la civilisation contemporaine en ruines²⁹, envahi par la nature inquiètent dans leur suggestivité :

De l'autre côté du fleuve murmurant, le Palais de Justice élevait sa pesante masse grise où des mouchetures vertes, plus envahissantes de jour en jour, mettaient des touches coquettes ; [...] le dernier homme dans Paris alla se pencher au-dessus de la Seine qui, pure comme du diamant, roulait sans empressement aucun entre ses frontières de pierre noire. Dérangé par son approche, un alligator nain se souleva sur ses pattes courtaudes, courut étonnamment vite sur quelques mètres, se jeta dans le courant [...]. Il [c-t-d le dernier homme – K.G.] suivit des yeux, dans la transparence de l'eau, la forme fuselée qui ne tarda pas à disparaître vers l'aval,

28 Un biotope correspond à un milieu de vie délimité géographiquement dans lequel les conditions écologiques (température, humidité, etc.) sont homogènes, bien définies, et suffisent à l'épanouissement des êtres vivants qui y résident (appelés biocénose), avec lesquels ils forment un écosystème. Les exemples de biotopes sont une mangrove, un étang, une dune, une haie, une plage. Voir à ce propos la revue *Futura Planète* : <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/environnement-biotope-106/>.

29 Les images apocalyptiques de Paris en ruines apparaissent tôt en littérature et subsistent dans la prose moderne. Cf. *Le Dernier homme* (1805) de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, *Les Ruines de Paris en 4908* (1855) d'Alfred Franklin, *Une Expédition polaire aux ruines de Paris* (1911) d'Octave Béliard, *Paris en l'an 3000* (1912) d'Henriot, *La Guerre des mouches* (1938) de Jacques Spitz, *Ravage* (1943) de René Barjavel, *La Cité au bout de l'espace* (1977) de Pierre Suragne, *La Terre endormie* (1961) d'Arcadius, *À l'Aube d'un monde nouveau* (1961) de Charles Bourgeon, *L'autoroute sauvage* (1978) de Julia Verlanger, *Les derniers jours du monde* (2009) de Dominique Noguez.

s'enfonçant dans la masse de végétaux emmêlés qui avaient commencé à se multiplier depuis l'île de la Cité, menaçant de colmater les quais [...]. Il trouva les hippopotames plus loin, une famille ayant élu domicile dans le square du Vert-Galant. Le dernier homme dans Paris, alors qu'il passait sous l'ombre tendue du Pont Neuf, les observa un instant à travers la largeur du fleuve. Les hippos piétinaient pesamment les pelouses en friche avant de se jeter de tout leur poids [...] dans le lit de plantes eutrophiques³⁰ dont la couverture se défaisait sous leur masse pour se reformer aussitôt. Les animaux braaient de plaisir [...]. Il croisa un bison solitaire en traversant le Pont Royal majestueux et glacé. [...] Après avoir traversé le quai de Tuileries, où ne rôdait à perte de vue qu'un rhinocéros [...] le dernier homme dans Paris tourna à droite, place du Carrousel, et s'enfonça à travers la brousse haute vers l'angle rentrant du Louvre ; les vitres biseautées de la pyramide s'étaient depuis longtemps fracassées sous le travail acharné des éléments, mais la fine architecture de métal restée debout, servant de perchoir à une nuée de corbeaux hitchcockiens. (2006 : 213-216)

Le centre de la focalisation est, dans ce fragment, le dernier homme dans Paris et, en même temps, un des derniers et peu nombreux survivants humains sur Terre. La perception de ce promeneur solitaire se concentre sur la toute-puissance de la nature qui a conquis Paris, à présent une jungle – siège des animaux exotiques. L'homme y est seul tandis que les animaux et les plantes abondent et, grâce à la chute de l'humanité, ils connaissent leur renaissance. Andrevon se réfère ainsi à la conception de la fin de l'Anthropocène élaborée aussi bien par la philosophie spéculative que par l'écologie profonde. Rapprochons cette notion sous différents angles et perspectives.

Du point de vue géologique, dans l'histoire de la Terre, l'Anthropocène – l'Ère de l'Homme – désigne l'époque géologique qui a débuté lorsque les activités de l'homme ont atteint un impact significatif sur tout l'écosystème de la Terre, autrement dit l'Anthropocène³¹ est l'époque à laquelle l'homme est devenu la force géologique majeure capable de modifier son environnement de manière

30 Encore une fois, Andrevon a recours au vocabulaire écologique : les plantes eutrophiques (ou eutrophiques) désignent les végétaux « rich in mineral and organic nutrients that promote a proliferation of algae and aquatic plants, resulting in a reduction of dissolved oxygen. » In : *Farlex Thesaurus*, Princeton University, 2013 (<https://www.thefreedictionary.com/eutrophic>).

31 Il existe des appellations concurrentes de cette époque appelée l'Anthropocène, comme capitalocène (Jason W. Moore), necrocène (Justin McBrien), plantastocène (Anna Lowenhaupt Tsing), chthulucène (Donna Haraway). Voir à ce propos : A. Lowenhaupt

globale. Le terme même d'Anthropocène est récent, il est utilisé à la fin du *xx*^e siècle par Paul Joseph Crutzen³² et Eugene F. Stoermer³³ pour parler de la nouvelle ère dans l'histoire de la planète. Selon les chercheurs, l'Anthropocène a succédé à l'Holocène ayant commencé avec la révolution industrielle vers la fin du *xviii*^e siècle : ils proposent même une date concrète pour la naissance de cette nouvelle époque, à savoir 1784, c'est-à-dire la date du brevet de la machine à vapeur inventée par James Watt, la machine qui a déclenché la révolution industrielle.

Il faut tout de même remarquer que les avis de chercheurs à ce propos sont partagés et plusieurs savants proposent d'autres classifications et datations de l'Anthropocène en faisant de lui également un concept historique. Parmi ces tentatives d'éclaircissement historique du concept, il faut évoquer l'hypothèse de Felisa Smith qui voit comme début de l'Anthropocène la colonisation de l'Amérique du Nord par les premiers chasseurs-cueilleurs asiatiques il y a 14 000 ans. La conséquence directe de cette colonisation a été la disparition de nombreuses espèces herbivores de grande taille, le réchauffement climatique (ces animaux étaient responsables de la production du méthane atmosphérique) et le passage de la Terre vers le Dryas – l'ultime fin de la dernière période glaciaire. Une des thèses les plus controversées est celle de William Ruddiman, pour lequel l'Anthropocène a débuté 5000 ans avant Jésus Christ, à l'époque où on observe une augmentation des teneurs en méthane, le développement de la culture du riz, la domestication animale et le défrichement des forêts. Ces activités humaines ont un impact sur le paysage et le biotope. Une des dernières propositions datant de 2015 est l'hypothèse de Simon Lewis et Mark Maslin qui proposent l'an 1610 comme la date marquant le seuil de l'Anthropocène. C'est à cette époque qu'a lieu un phénomène nouveau sur la Terre, à savoir l'homogénéisation du biote terrestre appelé aussi l'échange colombien ou le grand échange. Ces diverses datations historiques du concept montrent les difficultés à étudier l'Anthropocène qui demeure une notion controversée et relativement peu connue.

D'une perspective écologique, les chercheurs s'intéressent aux prémices de l'Anthropocène, c'est-à-dire aux activités humaines qui ont globalement modifié l'environnement naturel, comme par exemple l'agriculture intensive et la surpêche, la déforestation et l'apparition des forêts artificielles, l'industrie, le

Tsing (2005), Ch. Bonneuil, J.-B. Fressoz (2013), E. Kolbert (2014), J.W. Moore, (2015), J.W. Moore (dir) (2016), A. Lowenhaupt Tsing (2015).

32 Paul Joseph Crutzen est lauréat du prix Nobel en chimie en 1995. À propos de l'Anthropocène voir : P.J. Crutzen, E.F. Stoermer (2000 : 17-18).

33 Professeur de biologie à la faculté des Ressources Naturelles et de l'Environnement de l'université du Michigan.

transport, l'urbanisation, la surpopulation, la pollution de la Terre, la surconsommation et l'épuisement des ressources naturelles, l'exploitation du nucléaire, le changement du cycle naturel de certains éléments (par exemple d'azote). Par conséquent, l'équilibre de la biosphère de la planète est déstabilisé, le climat se modifie et les limites de la planète³⁴ sont sur le point d'être atteintes.

Depuis la fin des années 80 du xx^e siècle, l'essor des humanités environnementales (avec l'écocritique, l'écopoétique, l'écosophie, la géocritique et la géopoétique) montre que les sciences humaines se sont elles aussi efforcées de contribuer à une réflexion sur les liens entre l'homme et la planète. Le grand nombre de travaux et d'événements scientifiques récents sur ce sujet témoigne de l'importance de la thématique en question aussi pour les sciences humaines³⁵.

Du point de vue philosophique, l'idée que l'influence de l'homme sur la planète est prédominante n'est pas nouvelle. En 1778, Buffon souligne dans *Les Époques de la Nature* la puissance anthropocentrique de l'homme : « La puissance de l'homme a secondé celle de la nature. La face entière de la Terre porte aujourd'hui l'empreinte de la puissance de l'homme » ; « L'homme peut modifier les influences du climat qu'il habite. » (1778: 197) Selon la conception de Buffon, la septième époque de la nature est celle de l'homme qui devient un agent géographique transformant à son gré la nature. Les idées de Buffon inspirent, entre autres, le philosophe et premier écologiste américain George Perkins Marsh qui, en 1864, publie un traité au titre significatif : *Man and Nature, Physical Geography as Modified by Human Action*³⁶. En voyant en l'homme le

34 Cette notion qui apparaît en 2009 et qui a été développée en 2015 désigne les limites que l'humanité ne peut pas dépasser pour éviter les modifications de son écosystème. Le concept des limites planétaires englobe, entre autres : le changement climatique, l'érosion de la biodiversité, la perturbation du cycle de l'azote, la perturbation du cycle du phosphore, l'utilisation d'eau douce, la diminution de la couche d'ozone stratosphérique, l'acidification des océans. Les quatre premières limites sont déjà dépassées tandis que les trois dernières ne sont pas encore franchies. Cf à ce propos : W. Steffen, K. Richardson, J. Rockström, S.E. Cornell, I. Fetzer, E.M. Bennett, R. Biggs, S.R. Carpenter, W. de Vries, C.A. de Wit, C. Folke, D. Gerten, J. Heinke, G.M. Mace, L.M. Persson, V. Ramanathan, B. Reyers, S. Sörlin (2015).

35 Citons à titre d'exemple le projet « Uniwersytet w Antropocenie » (« L'Université à l'ère de l'Antropocène ») réalisé dans le cadre de l'Année scientifique franco-polonaise (2019), le groupe scientifique « Genève 2020 » de Bernard Stiegler, le projet Écolitt de l'université d'Angers, le site literature.green porté par l'université de Gand, le réseau interuniversitaire ZoneZadir, le colloque organisé sur le sujet à l'université de Sherbrooke en 2018, le numéro de la revue *Critique* n° 860-861 « Vivre dans un monde abîmé » 2019, réd. par M. Macé et R. Noël.

36 En 1874 l'ouvrage a été remanié et publié sous un titre nouveau : *The Earth as Modified by Human Action*.

principal agent responsable de modifications incessantes de la nature, Marsh prévient des conséquences néfastes des actions humaines irresponsables qui peuvent conduire à transformer le paysage riche et varié de la Terre en un environnement désertique lunaire. Cette idée de l'ère nouvelle dont l'apparition est liée aux actions humaines revient dans la philosophie de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles : Antonio Stoppani la nomme « l'Anthropozoïque » (1873), Vladimir Vernadski, Pierre Teilhard de Chardin et Édouard le Roy l'appellent « noosphère » (1922) – la sphère de l'esprit humain qui prend en considération l'influence grandissante de l'homme, au niveau intellectuel et technologique, sur la biosphère.

La philosophie moderne ne note pas seulement cette influence considérable de l'homme sur la planète, mais soumet avant tout à la réflexion quelles en sont les conséquences pour l'être humain, comment change sa vision du monde qui l'entoure, de lui-même et de sa place au sein du monde. Ces questions sur la nouvelle condition de l'homme et de la nature trouvent leur expression privilégiée dans le motif de la « fin de l'anthropocène. » C'est la philosophie spéculative américaine (Eugene Thacker), allemande (Thomas Metzinger) et francophone (Denis Viennet) qui s'intéresse à la problématique évoquée ci-dessus.

Dans *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy*. Vol. 1, Thacker introduit la notion de « *unthinkable world* », c'est-à-dire de notre monde qui est impensable, inconcevable pour l'homme et qui constitue en même temps pour l'être humain une source puissante d'horreur : « The world is increasingly unthinkable – a world of planetary disasters, emerging pandemics, tectonic shifts, strange weather, oil-drenched seascapes, and the furtive, always-looming threat of extinction. In spite of our daily concerns, wants and desires, it is increasingly difficult to comprehend the world in which we live and which we are a part. To confront this idea is to confront an absolute limit of our ability to adequately understand the world at all – an idea that has been a central motif of the horror genre for some time. » (2011 : 1) Soulignons que Thacker évoque parmi ces facteurs qui rendent notre monde incompréhensible ces changements dus à l'activité humaine qui inquiète les écologistes. Ce sont les mêmes actions humaines qui ont globalement modifié la planète et qui ont contribué à l'apparition de l'anthropocène ainsi qu'à sa fin, à savoir : les désastres écologiques au niveau planétaire, les pandémies, les modifications tectoniques, les anomalies météorologiques, les pollutions des mers et des océans par le pétrole. Les changements de la planète qui sont le fruit de ces actes de l'homme entraînent, paradoxalement, que le monde est perçu par l'homme comme un lieu anxigène, dangereux et trop compliqué pour pouvoir être compris dans sa totalité par lui, créature trop bornée. Cette impossibilité de

connaître, d'appréhender le monde dans lequel l'homme vit est à l'origine de la naissance du sentiment du « pessimisme cosmique »³⁷ qu'il éprouve face au monde et de la nouvelle, inquiétante vision du monde où il a perdu sa position dominante : « The view of Cosmic Pessimism is a strange mysticism of the world-without-us, a hermeticism of the abyss, a noumenal occultism. It is the difficult thought of the world absolutely unhuman, and indifferent to the hopes, desires, and struggles of human individuals and groups. » (2011 : 17) Thacker précise pour sa part que le terme « the world-without-us » est l'équivalent de la planète impersonnelle³⁸ qui demeure, du point de vue anthropocentrique, un concept négatif car ce monde indifférent existe indépendamment de l'existence humaine, il existe après les humains : « What is important in the concept of the Planet is that it remains a negative concept, simply that which remains « after » the human. The Planet can thus be described as impersonal [...]. The Planet is moving the scale of things out from the terrestrial into the cosmological framework. » (2011 : 7) Cette vision du monde, à l'échelle cosmique, inhumain, indifférent aux besoins et espoirs de l'homme fait d'ailleurs penser à la conception déjà évoquée de Spinoza selon qui le monde dans lequel nous vivons est une entité organique complètement indifférente aux attentes de l'homme. Conformément à la philosophie de Thacker, il est possible de voir le « world-without-us » comme « une forme d'animisme négatif, organisé autour d'un principe évoquant l'âme élémentaire du monde, qui donne naissance à toute chose, mais qui [...] relève d'une force aveugle et arbitraire. » (Moreau 2018 : 70)

Pour mettre en valeur cet aspect cosmologique de la planète indifférente et inhumaine, Andrevon montre dans *Le Monde enfin* des images de la Terre paisible car libérée de la présence humaine et vue de la perspective cosmique :

Le satellite [...] tourne autour de la planète avec une monotonie consternante. [...] La planète tourne sur elle-même et autour du soleil, avec une constance au moins aussi grande que le satellite. Elle est légère, gracieuse, on pourrait la comparer à une balle de caoutchouc, dont elle possède le granulé de surface, ou alors ce pourrait être une orange, disons une orange d'un joli bleu vif, que les fumées et les nuages peu à peu libèrent. (Andrevon 2006 : 154) ; [...] Sous le ventre bulbeux d'ALPHA 2 [sonde spatiale – K.G.], la Terre montrait le même visage paisible [...]. Une bonne tête de planète, lavée d'une grande part des nuages tumultueux qui, à l'époque du lancement, colmataient sa surface. Même les entonnoirs

37 Thacker parle du « Cosmic Pessimism. » (2011 : 17)

38 Thacker dit : « [...] the world-without-us is simply the Planet. [...] » (2011 : 6)

aux bords craquelés creusés par les cyclones semblaient avoir déserté le plateau. [...] La chape brune couvrant la péninsule indienne et bavant sur l'océan ? Disparue. Quant à l'ozone en dentelle, il s'était pour la plus grande part reconstitué. *Aussi incroyable que cela pût paraître, la Terre était propre, elle était redevenue bleue, cette fameuse planète bleue [...]. Et même un peu plus bleue.* Car l'eau avait monté, c'était incontestable. Elle avait gagné sur les terres émergées, s'était amusée à ronger certaines bandes côtières parfois loin en profondeur [...].

2006 : 461. C'est moi qui souligne.

Après la disparition de l'homme, la Terre se guérit des fumées et des poisons humains et retrouve ses anciennes beauté et pureté. Denis Viennet caractérise ce mécanisme d'autopurification de la planète comme « un processus cosmologique dans lequel les formes et les forces de vie (végétale, animale, humaine ...) et aussi les forces minérales sont en expansion [...] ». (Viennet, 2011)

Andrevon suggère même que l'extinction de la race humaine serait due non seulement à des comportements non écologiques et autodestructeurs de l'homme, mais aussi à un effort conscient de la Terre de s'en débarrasser afin de renaître : « Gaïa a fini par se gratter pour se débarrasser de ses puces. » (2006 : 128) Il faut expliquer qu'Andrevon a recours à « l'hypothèse Gaïa » élaborée en 1970 par l'écologiste anglais James Lovelock³⁹. Lovelock utilise le nom de Gaïa, la déesse grecque de la Terre, pour personnifier la Terre⁴⁰ qu'il conçoit en tant qu'être vivant, un superorganisme intelligent s'autorégulant afin de préserver la vie à l'aide des lois gaiïennes, c'est-à-dire de l'ensemble des contraintes hypothétiques permettant de préserver la stabilité de la biosphère, l'équilibre et le

39 Lovelock expose l'hypothèse Gaïa dans ses ouvrages : *Les Âges de Gaïa* (1990) *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa* (1999), *Gaïa. Une médecine pour la planète* (2001), *La Revanche de Gaïa* (2006).

40 Lovelock s'inspire d'Henry David Thoreau, pionnier de la conscience environnementale et représentant de l'écologie littéraire, qui propose en 1851 une vision spirituelle de la Terre proche de celle de Gaïa : « la terre que je foule aux pieds n'est pas une masse inerte et morte, elle est un corps, elle possède un esprit, elle est organisée et perméable à l'influence de son esprit ainsi qu'à la parcelle de cet esprit qui est en moi » ; il parle par ailleurs de « terre vivante » et de « grande créature » pour désigner la Terre. (cité par D. Worster, 1992 : 100.) Voir aussi : B. Latour (2015). Dans l'écologie religieuse, une des branches de l'écologie, le mythe de Gaïa demeure un des mythes fondateurs : Gaïa y symbolise un monde perdu, un Éden, un paradis terrestre duquel l'homme a été chassé à cause de son péché originel, c'est-à-dire la pollution et l'agression de la planète. Avec cela sont liés d'autres mythes de l'écologie religieuse : le mythe de l'apocalypse (présent chez Andrevon) et le mythe du sauveur de l'humanité ou du martyr qui rachète ses péchés (chez Andrevon c'est le dernier homme qui peut incarner le martyr ; le mythe du sauveur est présent dans *Ravage* barjavelien par exemple). Voir à ce propos : F. van Gaver (2011).

maintien de la vie. La violation de ces lois par les habitants de Gaïa provoque la déstabilisation, la dégradation ou la mort de l'écosystème. Gaïa peut donc se défendre contre l'activité trop destructrice de ses habitants en les éliminant : comme le remarque à ce propos Alain Musset « [...] une étape est franchie quand notre planète, au lieu de subir nos outrages et d'agoniser en silence, est présentée comme un être plus ou moins conscient qui réagit à une agression extérieure en utilisant tous les moyens possibles pour se défendre : c'est la revanche de Gaïa. » (Musset, 2012 : 91) Et cette image étrange n'est pas nouvelle : du déluge purificateur aux plaies d'Égypte, de nombreux récits mythiques ont su construire la représentation de la nature active, capable de punir l'homme parasite, de contre-attaquer. Ce modèle antithétique l'homme/la nature hostile est perpétué par les récits catastrophiques, apocalyptiques et par les romans d'aventures plaçant l'homme *into the wild* face à la nature angoissante. Dans le roman andrevonien, Gaïa⁴¹ attaque et supprime les humains, appelés dans le fragment cité « les puces » pour montrer leur infériorité par rapport à la Terre. Ainsi, le personnage de Gaïa personnifie-t-il le concept thackerien du monde anxieux et hostile envers l'homme.

D'autres personnifications de la Terre qui sont évoquées dans le roman sont également inquiétantes, à savoir la planète est comparée à « une géante végétale, [...] mère Yéti, [...] wendigo femelle » (2006 : 229). Rappelons que le Yéti, l'abominable homme des neiges, est un cryptide⁴² né du folklore du Népal, de l'Inde, du Bhoutan et du Tibet. Dans la littérature et la culture populaires⁴³, le Yéti est toujours un personnage maléfique envers l'homme, un sauvage issu

41 Andrevon n'est pas le seul qui profite de l'hypothèse Gaïa et du personnage de Gaïa. La culture et la littérature populaires l'annexent. Citons, à titre d'exemple, les ouvrages littéraires dans lesquels Gaïa apparaît : le cycle *La Fondation* d'Isaac Asimov, *Lovelock* d'Orson Scott Card et de Kathryn H. Kidd, *Helliconia* de Brian Aldiss, *Portent* de James Herbert, le cycle *Les Messagers de Gaïa* de Frederick d'Anterny, *Genesis* de Poul Anderson, *La Théorie Gaïa* de Maxime Chattam, *Gaïa* de Yannick Monget ; les films qui s'appuient sur les conceptions de Lovelock : *Alerte !* de Wolfgang Petersen, *Phénomènes* de M. Night Shyamalan, *Avatar* de James Cameron, la série *Final Fantasy* ; les jeux vidéo reprenant les motifs en question : *SimEarth : The Living Planet* de Will Wright (1990), le jeu RPG *Final fantasy VII* de Yoshinori Kitase (1997).

42 Un cryptide est une créature dont on suppose l'existence sans aucune preuve scientifiques. C'est la cryptozoologie qui étudie les cryptides. Le Kraken, le monstre du Loch Ness, le Big Foot constituent des exemples de cryptides.

43 Dans la littérature, H. P. Lovecraft évoque des créatures maléfiques faisant penser au Yéti, elles sont appelées les Abominables Hommes des neiges ou Mi-Go et elles habitent dans les glaces et les rochers de l'Himalaya (*Celui qui chuchotait dans les ténèbres*, *Dans les montagnes hallucinées*) ; les figures lovecraftiennes de Yéti sont reprises par Henri Vernes dans *Les Dents du tigre* dont l'action se déroule dans le cadre lovecraftien sur l'étrange plateau de Leng au Tibet ; les Yétis apparaissent aussi dans le cycle *Harry Potter* de J.K. Rowlings.

de la nature, une créature toute-puissante. Chez Andrevon, le Yéti devient la mère Yéti, une femelle de l'homme de neige. La deuxième dénomination, la wendigo femelle, est créée de la même manière : la wendigo femelle provient de la forme masculine « le wendigo. » Le wendigo est un être surnaturel provenant du folklore des nations autochtones de l'Amérique du nord. Cette créature maléfique au cœur de glace incarne une sorte d'esprit de la forêt, de la nature. Le wendigo est un manitou indien géant, hostile envers l'homme car le monstre se nourrit de la viande humaine⁴⁴. Ces trois personnifications anxio-gènes, la mère Yéti, la Wendigo femelle et Gaïa représentent la nature féminisée⁴⁵, incarnant une figure maternelle vengeresse et persécutrice envers sa progéniture humaine, ou plutôt « la marâtre Nature » (Du Bellay), une force féminine aveugle et punitive⁴⁶. Il faut aussi souligner qu'en parlant de la nature anthropomorphisée, féminisée, l'écrivain fétichise son corps à l'aide de métaphores corporelles, il évoque donc « une vallée fantasmagorique creusée entre des seins gigantesques recouverts d'un aimable pelage vert » (2006 : 229), il parle de son « visage [...] la surface pailletée du ciel » (2006 : 229), de son « anatomie [...] végétale » (2006 : 229)⁴⁷.

Dans les jeux vidéo, le yeti est le protagoniste des *Yetisports*, *Tomb Raider 2*, *Far Cry 4*, *The Legend of Zelda : Twilight Princess*, *World of Warcraft*.

- 44 Le wendigo est également le protagoniste fréquent dans la littérature et la culture populaires. Lovecraft, le fondateur du mythe de Cthulhu, parle d'Ithaqua, un des Grands Anciens, qui est autrement appelé Wendigo et révèle plusieurs parallélismes avec lui ; *The Wendigo* d'Algernon Blackwood demeure une des versions les plus connues du mythe indien : le wendigo y est présenté comme un esprit de la forêt qui se nourrit des hommes et les pousse à la folie ; dans *Simetierre* de Stephen King on évoque le cimetière indien maudit par Wendigo ; *Wendigo* de Graham Masterton mentionne le rituel d'invocation de Wendigo. Le cinéma développe le mythe de Wendigo dans : *Wendigo* (1978) de Rodger Darbonne *Ravenous* (1999) d'Antonia Byrd, *Wendigo* (2001) de Larry Fessenden, *The Descent* (2005) de Neil Marshall, *Lone Ranger* (2013) de Gore Verbinski. Le personnage de Wendigo apparaît également dans plusieurs séries télévisées, dans la BD, dans les jeux de rôle et les jeux vidéo.
- 45 En parlant du mythe Gaïa Donna Haraway rappelle d'autres noms mythologiques des déesses – équivalents de Gaïa dans d'autres mythologies, comme Tangaroa, Naga, Haniyasu-hime, Gorgona, Pachamama, Oya, A'akuluujjusi et d'autres. Haraway confronte ces forces féminines incarnant la nature en expansion avec l'entité masculine – Cthulhu de H.P. Lovecraft, dieu du chaos symbolisant, selon Haraway, le règne de l'homme. Poursuivant cette optique, elle rejette le nom de l'Anthropocène et propose d'appeler cette époque néfaste dans l'histoire de la Terre le chthulucène. Cf. D. Haraway (2016).
- 46 Cette féminisation de la nature vengeresse est conforme au pacte de lecture du fantastique classique dans lequel la figure féminine est toujours maléfique.
- 47 Évidemment, Andrevon n'est pas premier à présenter ainsi la nature. Parmi les précurseurs de ces représentations « proto-Gaïa », il faut évoquer : Arthur Conan Doyle qui dans *Quand la terre hurle* (1928, in *La Ceinture empoisonnée*) représente la Terre comme un

Les composantes vives de la planète, les représentants de la nature – les animaux – manifestent directement leur hostilité envers l'homme déchu. Tout d'abord, ce sont les animaux domestiques qui se révoltent contre leur ancien maître :

[...] les chiens [...] dès qu'ils avaient eu confirmation de l'effondrement de la race dominante, avaient opté pour une attitude franchement hostile. Comme si, après des millénaires d'esclavage consenti, d'adoration pathétique, d'aliénation forcenée, ils avaient voulu se venger de leurs anciens maîtres [...]. (2006 : 157)

Ensuite, les animaux sauvages envoient par télépathie leurs pensées au dernier homme en rompant de cette manière avec « le paradigme de l'animal-victime » qui reste muet, donc dépourvu de droits quelconques⁴⁸, et incapable de parler à l'homme, de nouer une communication consciente avec lui (Lyotard 1984 : 38 ; De Fontenay 1998 : 22) : « À cet instant la femelle parla dans l'esprit de Sébastien. *Vous n'avez rien à faire ici, vous les hommes. Vous n'êtes pas chez vous. Je ne vous aime pas. Partez ou je vais vous tuer.* » (2006 : 186. C'est l'auteur qui le souligne.) Dans ce passage on remarque l'écho de l'idée philosophique et écologique déjà évoquée que l'homme n'est pas le maître et le possesseur de la nature, qu'il n'est qu'un élément, un objet, tout comme les autres, de la nature. L'homme est seulement l'hôte sur la Terre qui appartient dès la nuit du temps à la Nature. Le philosophe moderne, Denis Viennet, remarque à ce propos : « Tout se passe comme si par une sorte de narcissisme anthropocentrique nous oublions que les animaux nous regardent, et que ce regard, bien qu'énigmatique, exprime le fait que nous ne possédons pas le monde à nous seuls, mais que nous le *partageons* avec d'autres êtres vivants terriens. L'environnement naturel est une communauté dont les hommes sont membres. Et les animaux en sont des membres au même titre que les hommes. » (Viennet, 2011)

organisme biologique capable de respirer et doté d'un système nerveux ; J.H. Rosny Ainé qui dans *La mort de la Terre* (1910) imagine la planète en tant qu'organisme capable de détruire ses ennemis à l'aide de catastrophes naturelles. D'autres textes qui exploitent la même veine : *The Death of Grass* (1956) de John Christopher, *The End of the Dream* (1972) de Philip Wylie, *The Earth* (1972) de Marie C. Farca, *Le Silence de la Cité* (1981) d'Elisabeth Vonaburg.

48 Lyotard en parle ainsi : « C'est que l'animal est privé de la possibilité de témoigner selon les règles humaines d'établissement du dommage, et qu'en conséquence tout dommage est comme un tort qui fait de lui une victime ipso facto. Mais s'il n'a pas du tout les moyens de témoigner, il n'y a même pas de dommage, du moins vous ne pouvez l'établir [...]. C'est pourquoi l'animal est un paradigme de la victime. » (1984 : 38)

Les animaux sont menaçants envers le dernier homme, ils l'attaquent pour l'effrayer et le chasser de la Terre en lui envoyant les avertissements télépathiques : « *Que cela vous serve de leçon. Partez, maintenant. Et ne revenez jamais.* » (2006 : 189. C'est l'auteur qui le souligne.) Finalement, en constatant l'extinction presque complète de la race humaine, les animaux coupent la communication par télépathie et commencent à ignorer la présence du dernier homme : les animaux « refusaient obstinément le dialogue. Sans doute, ces créatures évoluées pensaient-elles avec raison que le temps de l'Homme était terminé, qu'il était inutile de parler à cerveau ouvert avec le dernier représentant de l'espèce. » (2006 : 225) L'homme lui-même se voit comme « une curiosité » (2006 : 272) de la nature et il est conscient que son règne sur la Terre est fini : « Et puis pourquoi parler de fin du monde ? La fin d'un monde, le nôtre. » (2006 : 85. C'est l'auteur qui souligne.) Les derniers survivants de la race humaine perdent leur ancien orgueil et ils sont conscients que leur disparition ne provoquera pas la fin du monde, mais seulement la fin de l'Anthropocène et le début d'une ère nouvelle, meilleure pour la planète et la nature.

La fin de l'Anthropocène constitue donc « une confrontation avec l'inhumanité essentielle de la nature (et son altérité radicale) » (Moreau 2018 : 70), et par là-même, impose à l'homme « une nouvelle condition d'existence, dépourvue de tout espoir et de toute justification ontologique » (Moreau 2018 : 70). Ce motif apocalyptique devient, chez Andrevon, « 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. » (Moreau 2018 : 70) L'humanité devient une figure de l'altérité par rapport à la nature et à ses créations animales et végétales. Cet écart est très bien illustré par un contraste entre la misère des derniers hommes et le renouveau exubérant de la Nature.

La condition physique et psychique particulière des derniers survivants humains, leur prise de conscience de la perte de la position dominante dans l'univers font penser à la notion de « failing beings » proposée par le philosophe allemand, Thomas Metzinger. Selon le philosophe, l'humanité vit à l'époque de la crise globale causée, entre autres, par les changements du climat dont l'homme est entièrement responsable : « Conceived of as an intellectual challenge for humankind, the increasing threat arising from self-induced global warming clearly seems to exceed the present cognitive and emotional abilities of our species. This is the first truly global crisis, experienced by all human beings at the same time in a single media-space. » (2013 : 2. C'est moi qui traduis.) C'est l'ère où la race humaine est obligée de modifier la conception qu'elle a à propos de sa position dans l'univers. L'homme ne se voit plus comme maître de la planète, dès lors il se considère en tant qu'être en état de chute, être manqué, déchu (« failing being ») : « as beings who collectively and

stubbornly act against better knowledge, who even under great time-pressure are unable, for psychological reasons, to act jointly and efficiently and to put the necessary formation of political will into effect. The collective self-image of the species *Homo sapiens* will increasingly be one of a being caught in evolved mechanisms of self-deception to the point of becoming a victim of its own actions.» (2013 : 2) Ce changement d'autoperception par l'homme fait naître chez lui « une narcissique blessure » (2013 : 3) qui mènera la race humaine directement au sentiment du « pessimisme global »⁴⁹ (2013 : 3), du « malêtre »⁵⁰ au sens ontologique et existentiel et à la chute finale. Quoique le roman andrevonien procède par de peu nombreux personnages humains, ceux qui ont survécu à l'apocalypse de l'humanité sont les « failing beings » metzingeriens. Le cas de la folle de Valence en témoigne. La femme est dégénérée physiquement et mentalement. Depuis une longue période, elle vit complètement seule et, plongée dans le pessimisme et la folie, elle abandonne tous les soins corporels. L'aspect physique de cette femme est repoussant et reflète bien cet état pitoyable dans lequel elle se trouve :

Il s'agissait d'une très vieille femme, très vieille même pour ce monde de vieux : cent ans, peut-être plus. Une maladie du cuir chevelu, ou tout simplement l'âge et le manque de soins, avait fait disparaître tous ses cheveux. Son visage n'était qu'un entrelacs compliqué de rides que la crasse avait transformées en crevasses noires et précises, comme autant de hachures à l'eau-forte. Elle était entièrement nue. Son corps squelettique, au ventre bombé hérissé vers le bas de poils gris d'une longueur surprenante, était dans un incroyable état de saleté [...]. Ses jambes particulièrement étaient recouvertes jusqu'au genou d'un enduit brun-noir qui avait séché, formant sur sa peau une carapace chitineuse donnant à ses mollets un aspect de pattes d'insecte. Lorsque le voyageur s'approcha, il fut submergé par son odeur : crasse, sueur, pisse et merde. (2006 : 235)

Cette description odieuse joue sur l'effacement des frontières humain/animal. La femme fait plutôt penser à un insecte gigantesque doté d'une carapace chitineuse et des pattes d'insecte qu'à un être humain.

Son comportement est également bizarre et trahit ses troubles mentaux. La femme est dotée d'une mémoire extraordinaire et elle essaie de reproduire, dans une sorte de cycle répétitif, tout ce qu'elle se souvient du monde

49 Rappelons que Thacker le note aussi et l'appelle pour sa part « le pessimisme cosmique. » Voir à ce propos la page 99.

50 À ce propos voir : D. Viennet (2008).

quotidien d'avant l'apocalypse. Le cycle commence par sa visite à la gare en ruines où elle répète sans cesse les messages destinés habituellement aux voyageurs bien qu'il n'y ait personne sauf elle-même, puis dans la ville délabrée la femme solitaire joue le rôle d'un marchand de magazines, elle passe aussi beaucoup de temps dans les anciens magasins où elle simule l'activité de faire les courses, elle joue une scène dans laquelle elle prend un repas dans un restaurant, enfin après être revenue chez elle, la femme imite la télé en répétant les informations quotidiennes et en reconstruisant les dialogues entiers de films vus dans le passé. Le cycle immuable recommence chaque jour. En voici un passage qui montre cette attitude particulière de la folle envers la réalité sombre qui l'entoure :

La folle ne faisait pas seulement les infos. Elle dupliquait aussi des variétés, des débats, des pubs, des extraits de séries ou de films. Autant que le voyageur pût en juger, elle n'inventait rien, mais son système de reproduction était extrêmement sélectif. Certaines séquences s'étaient en apparence fixées à jamais dans son cerveau, en nombre certes important néanmoins limité, qu'elle délivrait à la manière d'une bande magnétique programmée pour une diffusion en boucle mais selon un ordre aléatoire. (2006 : 238) ; À midi, la folle allait manger à la terrasse d'un restaurant, c'est-à-dire qu'elle s'accroupissait au milieu du trottoir, sa posture favorite, devant l'ouverture béante d'une boutique qui n'était plus reconnaissable derrière le rideau de lierre masquant la façade de l'immeuble, et elle commandait au serveur [imaginaire – K.G.] le menu à 98 F (elle n'était manifestement jamais passée à l'euro) [...]. Elle mastiquait lentement, s'essuyant de temps à autre la bouche avec une serviette invisible qu'elle reposait dans le vide. (2006 : 241)

La folie de la femme est une sorte de cocon sécurisant qui la protège du monde anxigène dans lequel elle vit. Cette reproduction fidèle de la réalité ancienne lui permet de vivre imaginativement dans un passé plus sécurisant que le présent hostile. La folle de Valence incarne « en quelque sorte toute la mémoire du monde » (2006 : 237), du monde anthropocène déjà révolu. Il est difficile d'imaginer que ces rares survivants humains, les « failing beings » accablés par leur situation dans le monde essaient de restituer l'ordre ancien, anthropocentrique. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est seulement garder les souvenirs de leur ancienne splendeur et attendre l'extinction finale de leur race. Musset remarque à ce propos : « [...] l'homme, par son comportement suicidaire, menace sa propre survie et semble incapable d'assurer sa descendance. » (2012 : 287)

Le sujet humain est donc en crise profonde, mais la nature est en état d'exubérance. Les animaux et les plantes recolonisent leur monde qui, enfin, leur appartient. L'excerpt du roman montre clairement que la disparition de la race humaine s'avère être une bénédiction pour la nature, que les dernières traces de la culture artificielle, imposée de l'homme s'effacent et que l'ordre de la nature recommence à gouverner la planète. L'écrivain évoque plusieurs espèces qui renaissent grâce à l'absence de l'homme et il répète dans une sorte de leitmotiv que le monde est enfin à eux :

L'abeille Xylocope vrombit à la verticale du calice de la pivoine arborescente. Le lièvre sort avec prudence la tête de l'orifice de son terrier ; ses oreilles indiquent neuf heures quinze mais il se trompe sûrement : il n'y a plus d'heure d'horloge, seulement celle du soleil. Et il ne risque plus le plomb du chasseur. [...] L'abeille plonge tête la première dans l'enivrante odeur carminée de la pivoine. Le monde est à elle. [...] Une effraie solitaire inscrit ses volutes sur le fond déchiqueté des nuages. Le monde est à elle. [...] Le lérot est un petit rongeur au dos rouquin et au ventre blanc, qui tiendrait dans la paume d'une main s'il y avait encore une main pour le capturer et le tenir [...]. Mais aucune main ne le menace. [...] Un renardeau de quelques mois coupe perpendiculairement la colonne de fourmis au travail. Le monde est à lui, il commence à en prendre la mesure, il en profite. [...] Les loups [...] eux, personne ne les mange, ni les chasse, enfin. [...] Ils ont pour eux le monde, enfin. D'autres, enfin, ne le possèdent plus. (2006 : 623-633)

Le roman andrevonien pousse le lecteur à changer de regard, à créer de nouveau repères quant à la condition animale et humaine dans le monde. Ainsi on revient au problème déjà signalé auparavant des relations complexes entre le personnage et le phénomène fantastiques⁵¹.

Si le lecteur (et le personnage) adoptent l'attitude anthropocentrique, traditionnelle envers la planète, il est évident que le « world-without-us »/la planète/la Nature tiennent le rôle thématique habituel du phénomène anxio-gène, tandis que le dernier homme, le cavalier, est le personnage typiquement fantastique. Cette distribution des rôles fait d'ailleurs penser à un genre littéraire et cinématographique, anglophone par excellence, de l'« eco-horror » où, toujours, c'est la nature qui se venge cruellement de l'homme, sa victime

51 Je reprends les termes de Joël Malrieu (1992).

mais aussi l'auteur des désastres écologiques⁵². Suivant cette optique anthropocentrique, le dernier homme jouerait le rôle actantiel central du sujet, tandis que la Nature celui de son opposant anxigène :

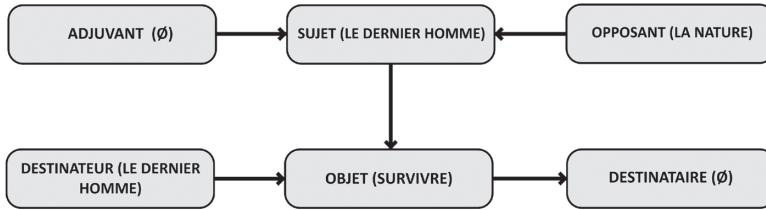


SCHÉMA 4 Le schéma actantiel et l'optique anthropocentrique

Comme l'homme est solitaire, la place d'adjuvant reste vide. C'est le cavalier qui lui-même se charge de sa mission, donc c'est lui, le sujet, qui est en même temps le destinataire. Le roman raconte la chute de l'humanité, par conséquent la position de destinataire n'est pas remplie. Certaines conceptions philosophiques évoquées (Spinoza, Thacker, Metzinger) perpétuent, en fonction de la mise en garde, cette répartition des rôles thématiques et actantiels en montrant la place de l'homme comme inférieure par rapport à une Nature omnipotente.

Envisageons maintenant le changement d'optique dominante : d'anthropocentrique pour non anthropocentrique. Cette fois-ci, c'est la Nature qui sera conçue en tant que sujet et l'homme jouera le rôle actantiel de son opposant :

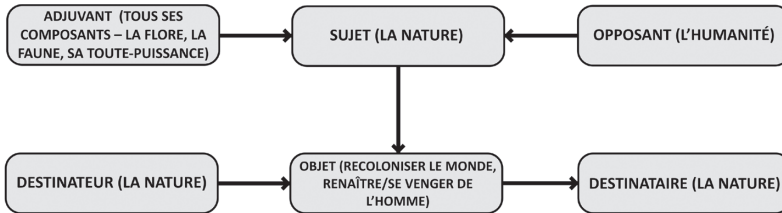


SCHÉMA 5 Le schéma actantiel et l'optique non anthropocentrique

52 Citons à titre d'exemple les ouvrages littéraires qui s'inscrivent dans ce courant : *The Nature of Balance* de Tim Lebbon (2001), *The Swarm* de Frank Schatzing (2007), *The Ruins* de Scott Smith (2008), *Occultation and other stories* de Laird Barron (2010), *Annihilation. A Novel. (The Southern Reach Trilogy)* de Jeff Vandermeer (2014), *The Seeders* de A.J. Colucci (2014), *The Salt Line* de Holly Goddard Jones (2017). Les films qui représentent le genre en question : *Long Weekend* (Eggleston, 1978), *Razorback* (Mulcahy, 1984), *Dark Age* (Nicholson, 1987), *Howling III : the Marsupials* (Mora, 1987), *Rogue* (McLean, 2007), *Black Water* (Nerlich & Traucki, 2007), *Dying Breed* (Dwyer, 2008). À propos de l'eco horror consulter : W. Hughes et A. Smith (2013), C. Simpson (2010), K. Gregersdotter, J. Høglund, N. Hallen, (2016), R.L. Murray, J., K. Heumann (2016), D. Keetley, A. Tenga, (2016).

Il est facile de remarquer que toutes les positions dans le schéma demeurent remplies. Pour reprendre le monde en possession, la Nature dispose de plusieurs moyens et de plusieurs adjouvants. Son importance hiérarchique⁵³ considérable est soulignée par sa distribution imposante dans le schéma actantiel – la Nature y occupe trois positions : la position centrale du sujet, celles du destinataire et du destinataire car c'est elle-même qui se charge de mission de récupérer la planète et c'est elle-même également qui en est le principal bénéficiaire.

Par ailleurs, si l'on examine d'autres critères hamoniens de l'importance hiérarchique, la Nature se présente comme un véritable héros du roman. Suivant le paramètre de la qualification, on note que, sans aucun doute, la Nature est plus décrite que les autres actants dans le roman (les descriptions grandioses que je viens de citer dans ce paragraphe en témoignent) et c'est elle qui se distingue par ses traits différentiels exceptionnels, comme l'exubérance et la toute-puissance. Son autonomie dans le roman ne fait pas de doute : ce sont d'autres actants (surtout l'homme) qui dépendent totalement d'elle et non l'inverse. Sa fonctionnalité est aussi impressionnante : la Nature recolonise la planète elle-même. Plusieurs commentaires explicites du narrateur à la troisième personne témoignent de la véritable sympathie pour la Nature et ses actions⁵⁴.

Le dernier critère hamonien de l'héroïté, la pré-désignation conventionnelle, aborde un problème plus vaste, signalé auparavant : il renvoie à la distribution des rôles thématiques fixes dans le fantastique (du personnage et du phénomène) et permet de répondre à la question de savoir si la prise de l'optique non anthropocentrique influence le rôle thématique de la Nature. L'optique anthropocentrique adoptée dans le premier schéma imposait à la Nature le rôle du phénomène, tandis qu'à l'homme celui du personnage. La pré-désignation conventionnelle que l'on retrouve dans le fantastique, genre assez codifié surtout dans sa forme canonique, confie le plus souvent le rôle du personnage-sujet à l'homme et le statut du phénomène à l'élément perturbateur inhumain. Si l'on adopte l'attitude non anthropocentrique, la Nature devient le personnage-sujet, mais, à mon avis, elle ne perd pas non plus sa position de phénomène en gardant ses caractéristiques anxiogènes et son omnipotence qui caractérisent traditionnellement le phénomène. Donc, il semble pertinent de désigner le rôle polyvalent de la Nature chez Andrevon comme le phénomène-personnage en faisant ainsi allusion au terme « personnage-phénomène » proposé par Joël Malrieu (1992 : 81). Malrieu

53 Au sens du terme proposé par Philippe Hamon (1977).

54 Dans une des interviews, Andrevon verbalise un des postulats les plus radicaux de l'écologie profonde : « Je suis vraiment pour l'extinction de l'humanité ... » (Sabourdy, 2014).

parle du personnage « qui est en même temps le phénomène » (1992 : 82), chez Andrevon, c'est le phénomène qui est en même temps le personnage. Si on rejette l'anthropocentrisme, la Nature devient un protagoniste indubitable du fantastique andrevonien, mais elle demeure en même temps l'expression des angoisses humaines, comme l'est traditionnellement le phénomène fantastique.

En parlant du phénomène philosophique, il semble important d'aborder le problème du monde sans telos : « Il n'y a pas de finalité intelligente dans l'Univers ; seulement une complexification croissante de processus qui étaient déjà présent dès le début du vivant. » (Lyotard 1988 : 75) Selon le philosophe, l'humanité note le déclin des grands discours (comme par exemple le christianisme, la philosophie des Lumières, le marxisme) qui ordonnaient la pensée humaine et qui présupposaient l'existence d'un sens, d'un telos de l'humanité. Lyotard admet qu'à présent l'humanité fait face à une fin inhumaine sans telos, c'est-à-dire un processus de complexification mentionné ci-dessus et appelé également par Lyotard la « nég-entropie » ou le « développement du système techno-scientifique » (1988 : 75). De cela résulte une profonde crise du sujet humain, les sensations déjà évoquées du malêtre (Viennet), du pessimisme cosmique (Thacker) qu'éprouve l'homme. Il faut pourtant remarquer que Lyotard adopte une attitude anthropocentrique en parlant du monde inhumain sans finalité.

Andrevon voit ce problème par le prisme de la Nature, à travers la dimension non anthropocentrique. Dans son roman, le monde a une finalité bien précise et c'est la Nature qui est ce telos du monde, c'est le prolongement de la vie (végétale, animale, minérale), sa continuation⁵⁵ qui constitue ce but suprême : « Contrairement à ce que le bipède humain avait de tout temps prétendu, la finalité du monde était l'ordre et non le chaos, dont lui seul était comptable. » (2006 : 158) ; « [...] quel est le but de l'univers ? L'intelligence ? Simplement la vie [...] » (2006 : 210). La victoire de la Nature sur l'homme constitue, pour l'écrivain, la « victoire d'un irrésistible élan vital sur cette vieille pulsion de mort. » (2006 : 617) Le titre du roman, *Le Monde enfin*, souligne, en tant qu'élément paratextuel de prime importance, cette idée philosophique

55 Ce thème apparaît dans plusieurs textes andrevoniens (par exemple *Entropie*, *Eau de boudin*). Il faut aussi mentionner le roman *La maison qui glissait* (2010) qui raconte comment un mystérieux brouillard (effet des changements climatiques) a coupé du monde extérieur les habitants d'un HLM. Les personnages sont confrontés au Nouveau Monde habité par des créatures étranges (animaux et plantes) en pleine expansion. L'ouvrage se termine par les mots : « Il n'est qu'une vérité, à reconsidérer chaque jour, à prendre comme elle vient, comme elle est. Eh oui, *la vie continue*. » (2010 : 604. C'est moi qui le souligne.)

fondamentale pour l'écrivain – le triomphe de la Nature et de la vie qui constituent le telos en tant que tel. Le contraste entre l'incipit (l'énumération des espèces éteintes – l'œuvre de l'homme) et l'excipit (le Nouveau Monde de la Nature en plein épanouissement et sans hommes) met encore en valeur la conception philosophique de la Nature comme bien suprême.

En analysant les rapports homme/nature dans le fantastique Michel Viegnes remarque que « tout récit où la nature est un personnage à part entière est un *Bildungsroman* » (2012 : 164) et, en fait, le roman Andrevon possède les caractéristiques attribuées au *Bildungsroman*. L'homme y est confronté à son environnement, à la nature et cette confrontation déclenche un processus d'évolution et d'éducation (écologiques chez Andrevon) de l'homme. Le roman retrace les moments charnières, les différentes étapes du processus en question, ce qui permet de structurer l'histoire racontée et de clarifier l'évolution de l'homme. Finalement, ce dernier comprend et accepte sa nouvelle, inférieure, position face à la nature. Ainsi, l'homme se réconcilie-t-il avec le monde non-anthropocentrique, avec la nature-telos de l'univers.

Je viens de montrer comment une des notions clés de la théorie du fantastique – le phénomène – a été profondément modifiée chez Andrevon grâce à la dimension philosophique et écologique. Vu l'importance de diverses conceptions philosophiques dans la réception de la prose andrevonienne, je me demande si son fantastique ne pourrait pas être désigné comme une sorte de la « philo-fiction » fantastique par l'allusion libre au terme de François Laruelle (2010 : 91). D'ailleurs, Laruelle lui-même a comparé la « philo-fiction » à la science-fiction, genre voisin au fantastique : la « philo-fiction [est – K.G.] parallèle à la science-fiction, avec un matériau plus divers que le sien et une forme apparemment plus "sérieuse" que la littérature. » ; la philo-fiction « c'est de la science-fiction à la mesure de la technologie philosophique ... » ; « Quel est par exemple le sujet spécifique de la SF, qu'est-ce qui le distingue du sujet philosophique ? Tant que la théorie de la SF n'aura pas élucidé l'affect invariant et minimal de celle-ci, elle restera l'objet d'appropriations philosophiques qui l'idéalisent et qui l'empricisent à la fois. » (2000 : 145-156)

Reprendre le terme de la philo-fiction à son sens littéral proposé par Laruelle n'est pas mon intention, d'autant plus que son architecture conceptuelle est très complexe⁵⁶. Le fantastique d'Andrevon aborde les principales

56 Selon le philosophe, la philo-fiction (qu'il appelle aussi la philosophie non-standard ou la non-philosophie) se compose de deux matrices : de « l'unité de la science et de la philosophie sous la science » (2010 : 92) et de « la fusion de la science et de la philosophie sous la philosophie. » (2010 : 125) C'est pourquoi elle s'intéresse aux domaines très diversifiés,

questions philosophiques (ontologiques et axiologiques) sous une forme de fiction beaucoup plus légère qu'un ouvrage philosophique sérieux. Sa prose pousse la société contemporaine à une prise de conscience dans un contexte de multiplication des phénomènes extrêmes causés par le dérèglement climatique et face à l'effondrement des écosystèmes. Ce *Bildungsroman* écologique nous invite à une nouvelle réflexion sur les rapports l'homme/la nature, à une redéfinition même de notions de l'homme/l'animal et à la nécessité de modifier les comportements nuisibles. Il est évidemment possible de lire ses textes sans se référer à la philosophie ou à l'écologie, en ne se concentrant que sur l'intrigue. Pourtant, la métalecture philosophique donne une profondeur et une homogénéité à son œuvre. Étant donné l'importance de cette composante philosophique pour le fantastique andrevonien, il me semble légitime de le désigner comme « la philo-fiction » fantastique.

2 Le phénomène psycho(patho)logique

Dans le fantastique classique, les rapports réciproques entre le personnage et le phénomène sont complexes et ambigus. Ces deux acteurs principaux du fantastique sont unis par un réseau compliqué d'attraction et de répulsion, de quête et de fuite. Ils s'interpénètrent, l'un influençant l'autre jusqu'à devenir une seule entité – personnage-phénomène (Malrieu, 1992 : 81) – dans certains cas extrêmes. La construction psychique et intellectuelle spécifique du personnage attire un phénomène particulier. L'élément perturbateur se manifeste à un personnage à cause de ses traits psychiques individuels, il peut constituer « la projection », « le reflet » (Malrieu, 1992 : 83 ; 103) du protagoniste. Dans les paragraphes qui suivent, je voudrais présenter les phénomènes qui sont inséparablement liés aux personnages, à leur état psychologique, mental, à leur situation personnelle ou familiale.

tels que la musicologie, la théorie quantique, la cosmologie, les fractales, la messianité, bref à tout qui concerne l'homme. Du point de vue générique, Laruelle la définit ainsi : « [...] parce qu'il y a déjà de la philosophie nous sommes de toute évidence condamnés à inventer une autre philosophie qui soit une extension, une amplification ou une transformation autonome de la philosophie et sans rapports à elle sinon d'être capable de la transformer comme une dernière référence. » (2010 : 91-92) « La non-philosophie n'est pas venue pour détruire la philosophie, mais pour l' "accomplir" c'est-à-dire "achever" sa destination non-philosophie [...]. » (2010 : 94)

2.1 *La solitude en tant que phénomène*

Le personnage du fantastique du XIX^e siècle est fréquemment un être solitaire⁵⁷. Il est souvent célibataire⁵⁸, n'a pas d'amis, son existence est vide et aliénée. Parfois, cette solitude est voulue et recherchée par le personnage qui se sent supérieur à la société. Il arrive pourtant que ce soit l'état de sa santé psychique, une sorte de manie, de phobie, un repliement maladif sur le phénomène qui isolent le personnage du monde extérieur. Joël Malrieu reconnaît trois types d'aliénation du personnage dans le fantastique classique, à savoir : sociale, affective, intellectuelle (1992 : 56-58). Le premier cas concerne les personnages asociaux, privés d'attaches sociales, qui se complaisent à la solitude. L'isolement affectif touche des personnages célibataires qui ne veulent pas mettre fin à cet état de choses. Finalement, l'aliénation intellectuelle se rapporte aux personnages (de savants, prophètes ou mystiques) dont le savoir exceptionnel les isole de la communauté. Les figures de solitaires sont donc emblématiques du fantastique classique. C'est cette solitude qui favorise l'attaque de l'élément perturbateur sur le personnage abandonné et dépourvu d'adjuvants. La lutte solitaire du personnage contre le phénomène envahissant se termine, dans le fantastique classique, le plus souvent mal, c'est-à-dire par la chute du personnage (sa mort ou la folie) et la victoire du phénomène tout-puissant. Si la solitude apparaît donc dans le récit fantastique classique, elle constitue un trait, un sentiment caractérisant le personnage. Son rôle, quoiqu'important, n'est pas de premier plan.

Par contre, dans le néofantastique andrevonien la solitude est au centre du récit, elle est étudiée sous toutes ses formes possibles⁵⁹ jusqu'à devenir le phénomène anxigène. Nombreux sont les récits andrevoniens dans lesquels le protagoniste est le personnage unique du texte⁶⁰. Montrons le fonctionnement de la solitude en tant que phénomène dans quelques-uns de ces ouvrages, absolument révélateurs sous cet angle.

57 La majorité des personnages maupassantiens est aliénée de la société, de la communauté humaine. Cf. *Le Horla* (11^e version), *Lui ?*, *Qui sait ?*

58 Cf. à ce propos N. Prince (2002). Prince remarque que cette solitude du personnage fantastique peut être causée par : sa misogynie, sa misanthropie, son dandysme, son homosexualité, sa prédilection pour un érotisme pervers (fétichisme, nécrophilie).

59 Dans plusieurs interviews l'écrivain souligne que durant la plus grande partie de sa vie il se sent solitaire : tout d'abord, il est un enfant solitaire élevé seulement par ses grands-parents qui ne lui consacrent que peu de temps, ensuite, après son divorce, il demeure solitaire durant le reste de sa vie.

60 Par exemple : *Ici*, *Dans le train*, *Un enfant solitaire*, *Six étages à monter*, *Une Enfant perdue*, *Le Cimetière de Rocheberne*, *Le Téléphone sonne*, *La Neige*, *Nocturne*, *Le Coupable*, *Cette lumière qui vient des ténèbres*, *Entropie*.

Dans la nouvelle nostalgique *Six étages à monter*, le protagoniste solitaire et anonyme traverse six étages d'un immeuble dans lequel vivent ses proches, ses amis et lui-même. Après avoir franchi le porche du bâtiment, le personnage est dans un état euphorique : « C'est toujours si bon de se retrouver en terrain familier, dans sa maison, de se retrouver chez soi. »⁶¹ (1997 : 9) Il décide de rendre visite à sa grand-mère, il s'arrête près de sa porte au rez-de-chaussée, renifle des odeurs et écoute des bruits, mais l'appartement semble vide : « Chez grand-mère, tout n'était plus que silence. [...] Plus rien, plus rien que le silence et la poussière et, en fait d'odeurs, seulement celle de Javel avec laquelle le hall avait été franchement nettoyé. » (1997 : 10) Le protagoniste étonné constate qu'il s'est trompé de porte : « À bien la regarder, cette porte ne m'était plus du tout familière, ce n'était pas la bonne porte, je m'étais trompé [...] D'ailleurs ma pauvre grand-mère ... » (1997 : 10) Ensuite, le personnage veut saluer son oncle et sa tante qui habitent au premier étage, mais il remarque un nom inconnu sur la plaque à côté de la sonnette :

[...] un nom étranger, pas celui de l'oncle et de la tante. Je m'étais trompé. Je m'étais trompé à nouveau. J'avais cru, j'avais confondu, et d'ailleurs maintenant que j'y réfléchissais ... Un mot terrible a flotté un instant dans mon esprit. Cancer. L'un et l'autre ? (1997 : 11)

Cette situation inquiétante se répète encore quelques fois. Au second étage, le personnage constate le manque inexplicable de son meilleur ami, Henri : « Il n'y avait pas d'Henri, pas d'ami. Où sont les amis, aujourd'hui ? » (1997 : 12) Au troisième étage, les parents du protagoniste sont absents : « Il n'y avait plus personne au troisième, plus de locataires, plus de parents. » (1997 : 13) Le héros habite lui-même au quatrième étage. En montant l'escalier, il pense à sa femme Bernadette, mais il est incapable d'ouvrir sa porte : « Ce n'était pas la bonne serrure, pas la bonne porte, pas le bon appartement. » (1997 : 14) Au cinquième, il cherche en vain sa fille Camille : « Les filles, nos filles grandissent et s'en vont, et quand on les voudrait elles ne sont plus là. » (1997 : 15) La dernière étape de l'itinéraire solitaire du héros est le sixième étage « vide de toute présence » (1997 : 15). Accablé par cette solitude angoissante, le personnage se jette du

61 L'incipit de ce récit fait penser, par son climat, à un des incipit les plus connus de la littérature fantastique, à savoir au commencement du *Horla* (11^e version) de Guy de Maupassant : « J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. J'aime ma maison où j'ai grandi. » in : <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>.

dernier étage du bâtiment : « J'ai escaladé le muret ceignant la terrasse, et j'ai fait en avant le pas qu'il fallait pour rentrer chez moi, pour toujours. » (1997 : 15) La solitude en tant que phénomène anxigène qui hante le personnage le long du récit le pousse à la chute finale – au suicide. Cette confrontation entre le personnage et le phénomène se termine donc de la manière typique pour le fantastique classique, par la mort du personnage.

Outre cet aspect typiquement anxigène du phénomène, la solitude revêt dans ce récit également une dimension symbolique. L'itinéraire solitaire du personnage à travers six étages de l'immeuble peut être interprété comme une métaphore de la vie humaine, les étages symbolisant respectivement les étapes différentes de l'existence, c'est-à-dire l'enfance au sein de la famille, la jeunesse et l'amitié, le mariage et la parentalité, enfin la vieillesse et la mort aussi bien du personnage que de ses proches, comme sa grand-mère, ses parents, sa tante et son oncle. La nouvelle met en valeur la solitude qui accompagne l'homme à chaque étape de sa vie. Ce récit semble bien illustrer une des thèses du bouddhisme selon laquelle l'homme naît, vit et meurt seul. Même entouré par sa famille ou bien ses amis, l'homme est en fait solitaire et ses relations avec autrui s'avèrent être instables, elles ne constituent pas d'échappatoire suffisant à la solitude. Chez Andrevon, la solitude est donc le destin inévitable de l'homme, ce sentiment étant, pour l'écrivain, inséparable de la condition humaine. Être l'homme veut dire, pour Andrevon, être solitaire.

La solitude vue symboliquement revient dans *Un enfant solitaire* où l'importance de cette thématique est d'emblée soulignée par le titre du récit. La solitude y devient une condition initiatique d'existence. Le protagoniste, un garçon de sept ans, Ludo devient le seul être vivant sur la Terre en raison d'une distorsion inexplicable du temps qui suspend son flux pour toute l'humanité et qui l'accélère pour Ludo. Ludo doit donc vivre son parcours initiatique à travers tous les âges de la vie dans un isolement absolu. Tout d'abord, l'enfant voit sa solitude comme une possibilité de vivre en totale liberté personnelle, c'est-à-dire de violer toutes les règles qui lui ont été auparavant imposées par ses parents :

N'avoir personne à ses basques pour lui interdire ceci ou cela présentait de gros, de très gros avantages. Le temps arrêté, finalement ce n'était pas si mal. Autant en profiter ! [...] L'appartement était à lui. Le temps était à lui. Que pourrait-il bien faire qui lui était interdit « en temps normal » ? (1997 : 57)

Il mange donc ce qu'il veut, il se promène tout seul dans la ville, il profite gratuitement des magasins et des restaurants, il goûte pour la première fois à de

l'alcool. Le jour suivant, tandis que le monde entier demeure toujours immobilisé dans son cours, Ludo constate que son temps personnel avance et qu'il a atteint l'âge d'environ vingt ans. Ses distractions changent conformément à son âge, il s'adonne aux plaisirs du corps avec des femmes pétrifiées par l'arrêt du temps : « Des filles, des femmes, toutes disponibles, il y en avait autour de lui autant que de gâteaux dans une pâtisserie. » (1997 : 65) Le lendemain, le protagoniste devient un homme mûr et sa perception de la solitude change, il commence à ressentir cet état comme pénible : « Le monde entier était à lui. Mais que pouvait-il en faire, si ce monde demeurait à jamais immobile et muet ? » (1997 : 69) Il a besoin d'une compagne avec qui il pourrait passer son temps et parler. C'est pourquoi il choisit une des femmes pétrifiées, il lui donne un prénom, Charlotte et il partage son quotidien avec elle :

[...] il passa de longues heures sur le banc, à parler de tout et de rien, à écouter les réponses muettes de Charlotte, se demandant si, du fond de son silence et de son immobilité, quelque chose en elle ne percevait pas sa présence. En la quittant il pensa un moment la monter chez lui, l'installer – une sorte de mariage. Il abandonna l'idée, rentra seul et triste. (1997 : 71)

Pourtant, le jour suivant, lorsqu'il atteint le seuil de la vieillesse, il abandonne Charlotte car elle lui semble trop jeune pour lui. Ludovic se sent tellement fatigué qu'il rentre dans l'appartement de ses parents, qu'il se met dans son lit de garçon et s'endort. Au dénouement du roman, le temps retrouve son cours normal et le monde n'est plus pétrifié. La mère de Ludo entre dans sa chambre et voit dans le lit de son fils « le cadavre d'un vieillard au dernier degré de la décrépitude » (1997 : 73), le garçon est donc mort solitairement, comme auparavant il vivait solitairement. Comme dans le cas du récit précédent, le personnage est finalement annihilé par le phénomène. Ludo vit toutes les phases décisives de son existence solitairement. Même si au début de son aventure, il perçoit la solitude comme une possibilité de plus grande liberté, de développement personnel sans contrainte, il change d'optique avec la fuite du temps. Après avoir atteint l'âge mûr, le personnage commence à sentir la solitude comme un fardeau insupportable. À l'aide de différents moyens, il essaie de combler cette lacune affective et intellectuelle, mais il est voué à la solitude qui l'opprime et qui finalement le broie. Son adolescence et son initiation se font dans une solitude complète sans maîtres à suivre, ni précepteurs. Pour se débrouiller, Ludo suit son instinct biologique qui devient au début son guide unique. Le phénomène l'opprime de plus en plus durant sa maturité et sa vieillesse, lorsque ses

distractions habituelles le lassent et lorsqu'il a besoin d'une autre personne pour nouer une véritable communication avec elle. La solitude comme phénomène anxiogène permet d'hyperboliser tous les problèmes existentiels liés avec ces étapes décisives (initiation, maturité, vieillesse) de la vie humaine car l'isolement accompagne l'être humain à chaque étape de son existence. Cet enfant solitaire du titre du récit est chacun de nous, chacun des hommes qui vit et meurt solitairement.

La solitude en tant qu'élément perturbateur frappe par sa puissance dans le récit *Ici*, où le personnage complètement anonyme, dépourvu d'attributs quelconques, mène une existence totalement solitaire dans un appartement dont les fenêtres donnent sur un parc et sur une mer.

Le personnage décrit sa vie quotidienne avec une minutie exceptionnelle. Il rend compte de tous les détails sans importance qui contribuent à meubler son temps quotidien où rien ne se passe, où il n'y a personne, sauf lui-même. Le personnage commence par l'énumération de ses activités matinales. Il note que la moquette de sa chambre à coucher est douce, que le soleil brille et que, lui, il fait toujours trois ou quatre fois le tour de sa chambre parce que « ça occupe le temps et l'espace. » (1978 : 15) Il regarde aussi par la fenêtre qui donne sur le parc. Ensuite, le personnage présente ses préparatifs pour le petit déjeuner en détaillant le mobilier de sa cuisine : « une table et une chaise en plastique, un réfrigérateur, un placard métallique, une cuisinière électrique » (1978 : 16), et en mentionnant des produits alimentaires qu'il prend : « du café au lait, bien sucré, que je bois dans un grand bol blanc, en mangeant un ou deux croissants fendus en deux dans le sens de la longueur et tartinés de confiture, le plus souvent de la fraise, ou alors de l'orange. » (1978 : 16) Le personnage souligne que c'est un des meilleurs moments de sa journée, c'est pourquoi il le fait durer. Après avoir pris le petit déjeuner, le héros s'adonne par la fenêtre à l'observation du paysage extérieur. Il ressent du plaisir lorsque le soleil lui chauffe la peau à travers une vitre. Puis, le personnage décrit, toujours de manière très détaillée, sa toilette matinale (y compris ses besoins physiologiques), après quoi il s'adonne de nouveau à regarder les gens par la fenêtre :

[...] je m'amuse à suivre une silhouette ou une autre, petite ombre en jupe, petit compas en pantalon, qui se hâte vers un but définitif avant de se perdre hors de ma vue, avalé par le flou de la distance. Au milieu de la matinée, ou vers la fin de la matinée, maintenant, maintenant, la ville est animée, parcourue de trajectoires qui se contredisent, s'annulent, s'annihilent, vues ainsi de haut. Mais ce spectacle finit toujours par me lasser. (1978 : 18)

L'observation momentanément achevée, le protagoniste se met à préparer son repas du midi. Comme dans le cas du petit déjeuner, le personnage liste précisément les produits qu'il va prendre : « trois œufs, une bouteille de lait, un bouquet de persil [...], une tranche de pâté en croûte [...], la plaque de beurre, un yaourt aux fruits en morceaux ; [...] l'huile, le sel, le pot de cornichons, la bouteille de vin, la baguette de pain [...] » (1978 : 18). De nouveau, il mange très lentement « en étalant le temps le plus possible » (1978 : 19), en prenant du plaisir à manger, à goûter par tous ses sens. Après, il prend du café dans son salon en lisant un livre, en écoutant de la musique, en fumant et en regardant par la fenêtre le soleil qui se couche. Comme l'heure du repas du soir vient, le héros répète son rituel en énumérant les produits qu'il utilise pour son dîner. Le dîner fini, le personnage téléphone, par exemple à sa mère, « mais je n'ai pas grand monde à appeler, finalement ; et ces conversations sont bien décevantes [...] » (1978 : 24) Avant de se coucher, le protagoniste regarde la télé. Les derniers moments de sa journée sont occupés par la toilette du soir et, enfin, il se met à dormir : « Demain, c'est un autre jour. Demain ..., c'est une autre histoire. » (1978 : 26) Pourtant, le lecteur a l'étrange impression que le jour suivant sera exactement le même.

Ce qui inquiète le plus dans le récit, c'est l'isolement complet (objectif – social et subjectif – affectif et intellectuel) dans lequel vit ce personnage. Le récit semble illustrer la constatation de François Laruelle selon qui la science-fiction (genre voisin au fantastique) exprime « une solitude élémentale, symbolisée sans doute par l'espace et le temps, mais dans laquelle l'homme n'est pas seulement, dont il est plutôt pris, comme tissé de la substance du vide. » (2000 : 148. C'est l'auteur qui souligne.) Le philosophe observe que « L'affect principal du protagoniste et du consommateur de SF, c'est la solitude universelle comme ... *bruit de fond*. Ce n'est pas un thème, c'est un vécu élémental, à peine subjectif, plutôt un trait transcendantal du réel. [...] C'est une matière (de) solitude immanente et sans horizon. » (2000 : 149. C'est l'auteur qui souligne.)

Le lecteur ne sait pas si cette solitude est voulue par le personnage, ou bien si elle lui est imposée. D'un côté, il semble que le héros se plaise à cette existence solitaire, qu'il se délecte de chaque petit moment de sa vie : « Chaque moment de la journée est un moment unique, qu'il faut apprécier pour ce qu'il est, sans influences parasitaires. » (1978 : 19) Désigne-t-il d'autres personnes comme parasites ? Ses courtes conversations téléphoniques le lassent vite par leur superficialité. Se coupe-t-il donc consciemment des gens ? D'un autre côté pourtant, le personnage consacre beaucoup de temps à l'observation du monde extérieur par la fenêtre, ce monde semble l'attirer et le repousser en même temps. On remarque vite que le héros ne quitte pas son appartement,

qu'il passe tout son temps à l'intérieur, bien que le paysage extérieur ne lui soit pas indifférent :

[...] je vais appuyer mon front contre le carreau tiède d'une fenêtre, et je laisse mon regard couler sur la surface tranquille du parc clos par le haut mur blanc, où les arbres centenaires, des chênes, des marronniers, des cèdres, frissonnent en mesure dans un vent qui vient de loin. *Il serait agréable de se promener dans ce parc.* (1978 : 21. C'est moi qui souligne.) ; [...] je vais m'accoter un instant à l'une des fenêtres, laissant ma tempe s'appuyer sur le carreau tiède. Au-dehors la nuit est complètement tombée, mais la mer garde encore dans ses replis mouvants un peu de cette phosphorescence particulière qui colore fugitivement les flots, et puis le ciel, là-bas, garde encore dans sa transparence sans étioles le reflet acide d'un rien de lumière solaire évanouie. *Courir sur la plage, peut-être ...* Mais mon reflet dans la vitre, mon fantôme d'albâtre sur l'écran noir de la nuit ricane, ou tout au moins ma bouche a pris un pli relevé qui est l'augure de pensées qui n'ont pas à naître [...].

1978 : 24. C'est moi qui souligne.

Malgré l'appel du paysage extérieur, le personnage reste « prisonnier des formes molles et douces du fauteuil » (1978 : 21). L'usage du mot « prisonnier » est significatif dans le contexte analysé car il suggère que le protagoniste passe tout son temps à domicile, solitairement, contre son gré. Cet état des choses peut être durable car on souligne maintes fois la couleur pâle de son visage : « [...] je peux voir en face de moi [...] mon reflet pâle » (1978 : 23) ; « [...] mon reflet dans la vitre, mon fantôme d'albâtre sur l'écran noir de la nuit ricane [...] » (1978 : 24). D'ailleurs, ce monde dépeuplé qui entoure le personnage est comme décoloré, les couleurs blanches, pâles, crèmes, claires dominant son entourage : « La cuisine est blanche comme la chambre ; même le carrelage est blanc, et même le mobilier [...] » (1978 : 16) ; « [...] je bois [un café au lait – K.G.] dans un grand bol blanc » (1978 : 16) ; « [...] je regarde un moment un paysage au-dehors : la plage, très blonde, qui descend en pente douce vers le liséré d'écume blanche [...] » (1978 : 16) ; « [...] je vais allumer la rampe de néon très blanche [...], cette douche de lumière blanche [...] » (1978 : 17). Ces exemples mettant en valeur la blancheur du monde abondent dans le texte andrevonien.

Il faut souligner que le blanc est une couleur par excellence fantastique, il domine aussi dans le fantastique classique. *Le Horla* de Guy de Maupassant, par exemple, est saturé de la couleur blanche absorbant peu à peu l'espace

dans lequel vit le protagoniste solitaire : le bateau dans lequel la créature arrive du Brésil a un voile blanc, le phénomène ne boit que du lait (blanc) et de l'eau pure (dépourvue d'une couleur quelconque, transparente), la demeure du narrateur est blanche, son monde éclairé sans cesse par les rayons du soleil est empli de couleurs claires et limpides. Alain Chareyre-Méjan remarque à ce propos que « Le Horla est une épidémie de blanc » (1995 : 121) car « il s'imisce dans le monde des humains par contagion du blanc. » (1995 : 121) Selon le critique, « le blanc attire le monstre, qui lui-même l'attire à lui. » (1995 : 121) Jean Giono dont *Un roi sans divertissement* est inondé par le blanc met en relief le caractère anxiogène du blanc : dans le blanc, il y a « une sorte de peur mystérieuse cachée dans l'idée qu'on se fait de cette couleur [...], quelque chose qui saisit l'âme d'une terreur panique. » (1974 : 262) Schopenhauer l'appelle la couleur des couleurs (1986 : 125) car c'est à partir du blanc que les autres couleurs peuvent être distinguées. « C'est la plus violente des couleurs parce qu'elle est la sensation à son paroxysme. Avec le blanc rien ne manque à la sensation. » (Chareyre-Méjan, 1995 : 123) Il est donc évident que le monde andronien n'est pas trempé dans cette blancheur par hasard. Le blanc exprime un vide étrange dans lequel vit le protagoniste, une vacuité totale de son monde extérieur et intérieur à laquelle il est obligé de faire face tous les jours. Le blanc envahissant symbolise dans ce récit le phénomène anxiogène, intrusif, envahisseur – la solitude et, peut-être, la folie qui est souvent la compagne des êtres solitaires.

2.2 *Les affolements du moi individuel et collectif : la folie, la psychose collective en tant que phénomène*

La folie apparaît dans le fantastique du XIX^e siècle le plus souvent comme une des interprétations possibles (rationnelle) de l'aventure fantastique. Les manifestations étranges du phénomène peuvent donc être expliquées de manière réaliste, par la folie du protagoniste, ou bien de façon surnaturelle, par l'activité du phénomène maléfique. La folie comme explication possible des événements insolites est suggérée dans plusieurs récits fantastiques du XIX^e siècle. Par exemple, *La Morte amoureuse* (1836) de Gautier s'appuie sur l'ambivalence entre la folie de Romuald (le dédoublement de sa personnalité) et le vampirisme de Clarimonde. Dans *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée, le lecteur doit choisir entre la folie du comte Szémioth et sa lycanthropie. Ce rôle de la folie conçue comme une des solutions probables des incidents inquiétants est réduit et simplifié.

Il n'est donc pas étonnant que certains signes de changements dans la perception de la folie viennent durant les deux dernières décennies du XIX^e siècle lorsque les écrivains commencent à s'intéresser davantage à la folie en tant que

telle, à l'étrangeté psychique des fous traitée comme une matière fantastique. Dans ces récits, la folie devient un motif central et non une des interprétations possibles du texte. C'est surtout Guy de Maupassant qui excelle dans la présentation du monde des fous sous le signe du fantastique intérieur, clinique, ce qui est visible par exemple dans *Qui sait ?*, *Le Docteur Héraclius Gloss*, *La Nuit*, *Lui ?*, *Un fou*, *Un fou ?*, *Madame Hermet*. Ces récits se distinguent par une seule source de terreur, d'angoisse – l'univers mental du héros hanté non par les spectres ou les vampires, mais par ses propres obsessions, visions, hallucinations, névroses et psychoses. Comme le remarque judicieusement Nathalie Prince : « En se concentrant sur les cas de psychopathologie, la littérature fantastique déplace la problématique du surnaturel. Ce n'est pas tant le monde qui regorge de mystère, mais c'est l'homme, son esprit, son imaginaire même. Il en est ainsi d'une littérature de l'altération et des affolements du moi. » (2008a : 313)

Dans ses postulats visant à réformer le fantastique, Andrevon reconnaît l'importance du psychisme humain « entortillé » (1980 : 9), de la « sensibilité-panique » (1980 : 9), du « vide intérieur » (1980 : 9), du « rejeton de notre désespoir (somme de nos peurs et de nos incertitudes) » (1980 : 9) pour l'essor du genre. Selon lui, *le fantastiqueur* moderne doit être un « explorateur des gouffres du psychique » (1980 : 9), comme le sont ses maîtres : Dino Buzzati, Stephen King et Graham Masterton. La folie revient donc, sous différentes formes, comme un leitmotiv du fantastique andrevonien. Pourtant, sa vision diffère de celle du dix-neuvième siècle. Il est vain de chercher chez Andrevon une évocation directe ou un éloge de la folie, comme chez Maupassant par exemple⁶². Andrevon s'appuie sur le non-dit pour construire ses récits traitant

62 Un des éloges les plus explicites de la folie est l'incipit de *Madame Hermet* : « Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur la terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine. Pour eux l'impossible n'existe plus, l'in vraisemblable disparaît, le féérique devient constant et le surnaturel familier. Cette vieille barrière, la logique, cette vieille muraille, la raison, cette vieille rampe des idées, le bon sens, se brisent, s'abattent, s'écroulent devant leur imagination lâchée en liberté, échappée dans le pays illimité de la fantaisie, et qui va par bonds fabuleux sans que rien l'arrête. Pour eux tout arrive et tout peut arriver. Ils ne font point d'efforts pour vaincre les événements, dompter les résistances, renverser les obstacles. Il suffit d'un caprice de leur volonté illusionnante pour qu'ils soient princes, empereurs ou dieux, pour qu'ils possèdent toutes les richesses du monde, toutes les choses savoureuses de la vie, pour qu'ils jouissent de tous les plaisirs, pour qu'ils soient toujours forts, toujours beaux, toujours jeunes, toujours chéris ! Eux seuls peuvent être heureux sur la terre, car, pour eux, la Réalité n'existe plus. J'aime à me pencher sur leur esprit vagabond, comme on se penche sur un gouffre où bouillonne tout au fond un torrent inconnu, qui vient on ne sait d'où et va on ne sait où. » <http://maupassant.free.fr/textes/hermet.html>.

de la folie. Il décrit un état des choses mais ne l'appelle pas explicitement. La folie constitue dans ses textes une énigme à déchiffrer, un phénomène mystérieux, difficile à cerner, quoique envahissant peu à peu l'univers du personnage. Ses manifestations sont subtiles, délicates, non évidentes et peuvent être toujours interprétées différemment. C'est au lecteur de chercher des indices discrets cachés dans le texte et de deviner qu'il s'agit, peut-être, de la maladie mentale. Jamais Andrevon ne désigne explicitement son personnage comme fou.

Dans le récit *Ici* analysé plus haut sous l'angle de la solitude, l'hypothèse d'une anomalie mentale permet d'expliquer certains comportements bizarres, psychotiques, certains troubles compulsifs du personnage. Le héros mène une existence très schématisée : chaque jour, il répète soigneusement les mêmes activités quotidiennes sans rien changer dans ce schéma. Il fait toujours le tour de sa chambre trois ou quatre fois après s'être réveillé, il observe les gens par la fenêtre à des heures fixes, il mène toujours de courtes conversations téléphoniques le soir, après son dîner, etc. Il semble que cette systématisation de son mode de vie lui apporte une impression de plus grand contrôle de son existence ainsi qu'elle le calme. Le personnage attribue une grande importance à certains détails de son entourage, à savoir il éprouve un besoin irrésistible d'énumérer tous les meubles qui se trouvent dans chaque pièce de sa maison :

[...] la paroi à droite est occultée par l'armoire où sont rangés mes quelques habits et par les rayons de la bibliothèque où sont alignés mes nombreux livres, la paroi derrière ... la paroi derrière, c'est le lit et la table de nuit avec la lampe de chevet. (1978 : 15) ; [...] le carrelage [de la cuisine – K.G.] est blanc, et même le mobilier (une table et une chaise en plastique, un réfrigérateur, un placard métallique, une cuisinière électrique) (1978 : 16) ; [...] on débouche dans le salon, une longue pièce aux murs blancs [...], dont le sobre mobilier est composé d'une armoire à liqueurs, d'un vaste fauteuil confortable en velours côtelés blanc crème, d'un guéridon bas, [...], c'est également au salon que se trouvent la chaîne haute fidélité avec le coffret à disques, l'appareil de télévision sur pied aérodynamiquement coffré de plastique blanc, un poste radio à transistor, et sur une petite console d'angle, le téléphone. (1978 : 20)

De même, il trouve important de passer en revue tous les produits alimentaires chaque fois qu'il prépare un repas. Plusieurs fois durant le jour il s'assure lui-même de son état de santé : « Je me sens bien » (1978 : 15) ; « Je suis bien » (1978 : 17) ; « Là, je me sens bien, très bien » (1978 : 22). Il est possible d'y voir une forme de rationalisation de sa maladie.

Ce qui semble le plus inquiétant, c'est le fait que le personnage ne quitte jamais son appartement : « le premier et le meilleur symptôme de ce fantastique d'essence psychique consiste en un rétrécissement de l'espace du récit au chez-soi du personnage, autorisant perpétuellement ce face-à-face avec soi du personnage qui, souvent recherché, se révèle angoissant. » (Prince, 2008a : 312) Bien qu'il s'intéresse au monde extérieur en l'observant par la fenêtre, bien qu'il pense aux agréments d'une promenade sur la plage, en plein soleil, il n'envisage pas la possibilité de sortir à l'extérieur. Ce comportement angoissant peut être explicable par l'agoraphobie du personnage, quoiqu'une telle notion n'apparaisse pas directement dans le texte. L'objet de cette phobie est la peur vis-à-vis des lieux publics, des espaces communs emplis d'une foule oppressive. Pour éviter des situations anxiogènes qui génèrent chez le malade des crises de panique, il évite de quitter son domicile, se coupe du monde extérieur en commençant de cette façon un processus de dé-sociabilisation. L'agoraphobie est souvent accompagnée de troubles compulsifs qui sont bien visibles chez le protagoniste, par exemple la répétition quotidienne de certains rituels et schémas qui organisent l'existence du personnage. À l'origine de l'agoraphobie, il y a souvent une situation traumatique, comme le deuil, un accident, etc. Tout de même Andrevon passe sous silence la genèse de cette anomalie en introduisant le lecteur *in medias res* des troubles dans leur phase aggravée et c'est au lecteur de décoder successivement les manifestations du phénomène psychopathologique.

La folie sans antécédents, par là plus mystérieuse et angoissante, revêt une forme d'anomalie collective et meurtrière dans *La Nuit des petits couteaux*. Tous les enfants du globe ayant moins de sept ans sont du coup touchés par la folie qui les pousse à tuer ceux qui sont plus âgés d'eux, y compris leurs parents proches, leurs amis et leurs voisins. Tous les enfants envahis par cette folie meurtrière massacrent, la nuit même, sans pitié, les membres de leurs familles :

Pierre portait un pyjama bleu pâle et beige, ses cheveux emmêlés lui faisaient un toupet sur le crâne. Il marcha vers la porte, en tourna la poignée sans bruit, [...] il se dirigea vers la cuisine [...]. Il ouvrit un tiroir [...]. L'enfant ignore fourchettes et cuillers. Sa main de chair tendre se referma sur le manche d'un couteau, le manche noir et laqué d'un grand couteau à découper dont la lame levée contre le rectangle de la fenêtre lança vers le ciel un unique éclair de mercure. [...] À mesure que Pierre approchait, ses petits doigts poupins se serraient autour du manche noir, jusqu'à ne plus faire qu'un avec l'oblong volume de plastique. [...] Pierre appuya de toute sa petite force l'oreiller contre la figure de l'homme [son père – K.G.] et,

de toute sa petite force, abattit la lame sur le sternum que le col ouvert du pyjama mettait en évidence. L'outre de peau humaine creva avec une dérisoire facilité, le long triangle isocèle d'acier chromé s'enfonça aussi facilement que dans du beurre à travers les cafouillantes architectures de viande, d'où monta un bruit liquide. La lame ressortit, accompagnée d'un jaillissement noir qui s'étala entre le fouillis des poils et déborda vite sur le drap, plage grise qui s'efforça tant bien que mal de boire la marée débordante.

ANDREVON, 1999 : 87-89

Après le meurtre, le petit assassin est couvert de sang de ses parents, mais cela ne fait sur lui aucune impression, ce qui souligne l'étrangeté psychique de l'enfant :

Il se regarda dans la glace au-dessus du lavabo, un peu étonné. Tout le devant de son pyjama, et ses manches, ses genoux, étaient barbouillés d'un beau rouge frais et luisant qui débordait jusque sur le dos de ses mains. Il quitta veste et pantalon, s'accroupit dans la baignoire, laissa longtemps couler sur lui l'eau de la douche à bonne température, se frotta avec une grande serviette de bain qui sentait le parfum piquant de sa mère [...]. Il mit ses vêtements de la veille [...], ensuite il sortit de chez lui [...]. (1999 : 90)

Le contraste entre certains détails de l'aspect physique des enfants-assassins et la cruauté de leurs actes est frappant. Les enfants semblent très fragiles, faibles et innocents : ils ont « un sourire fraîchement édenté » (1999 : 91), les « yeux d'un pur de porcelaine » (1999 : 91), les « joues rouges. » (1999 : 92) Cependant, ils se racontent les meurtres de leurs parents sans aucuns remords, avec une joie étrange : « L'a fait plouf ! L'a fait plouf ! répétait le boulet en se tordant de rire. Il n'avait pas quatre ans. » (1999 : 92)

Les psychopathes dangereux touchés par la folie meurtrière apparaissent déjà dans le fantastique classique, surtout dans le fantastique clinique, mettant l'accent sur leur psychopathologie. Il suffit de rappeler les protagonistes du *Désir d'être un homme*, du *Convive de dernières fêtes* d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, d'*Un fou*, de *Moiron*, de *La Petite Roque* de Guy de Maupassant. Il faut souligner que tous ces personnages sont respectés dans leur milieu social (par exemple en accomplissant la fonction de maire ou bien en provenant de la haute couche sociale) et qu'ils exécutent un métier honorable (comme celui de juge ou d'enseignant), ce qui leur sert de masque, les mettant à l'abri de tout soupçon. Les psychopathes-enfants sont pourtant beaucoup plus rares dans le

fantastique du XIX^e siècle ; ils y apparaissent à partir du *Tour d'écrou* (1898) de Henry James. Par contre, les enfants au psychique monstrueux abondent dans le fantastique moderne et dans le cinéma d'horreur contemporain⁶³.

Andrevon accentue souvent dans ses textes la monstruosité psychique de l'enfant⁶⁴ qui fait naître l'horreur suprême : avant tout, parce qu'il s'agit d'un enfant qui tue ses propres parents avec une froideur et un professionnalisme digne d'un *serial killer*. Selon Lydie Malizia, l'enfant « c'est un nouvel élément majeur du fantastique. » (2004 : 54) ; l'enfant « donne un tour de vis supplémentaire au fantastique. » (2004 : 54). L'enfant commence à être perçu en tant que porteur du mal à partir de la publication de l'ouvrage *L'homme criminel* de César Lombroso en 1887 où l'auteur note la monstruosité innée des enfants : « [...] 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 monstruosité. » (1887 : 9) Le médecin italien mentionne également certains traits négatifs caractérisant la majorité des enfants, tels que leur caractère impulsif, les penchants à la jalousie et à la violence, les inclinations à la cruauté et à l'obscénité, enfin les propensions à l'obstination et à la vanité. Malizia remarque aussi l'influence de la psychanalyse freudienne sur la perception négative de l'enfant : « L'enfant est devenu un sujet dangereux depuis que les théories de Freud sur la sexualité se sont imposées, c'est-à-dire vers les années 50. Admettre qu'un enfant est porteur de pulsions dès sa naissance, c'est dérangeant, c'est faire le deuil du fantasme de l'enfant idéal que l'on a été, c'est à la limite considérer l'enfant comme un sujet pornographique. » (2004 : 54) Les enfants qui apparaissent dans le fantastique sont donc les figures anxigènes : parfois c'est leur monstruosité psychique qui déclenche l'horreur, dans d'autres cas les enfants peuvent être déclencheurs du surnaturel. Les enfants du récit *La Nuit des petits couteaux* s'inscrivent dans le premier groupe. Leur jeune âge et l'aspect physique innocent et fragile leur servent de masque, traditionnel dans le gore, qui permet de cacher leurs penchants morbides. Tel le psychopathe emblématique du gore, les enfants utilisent des objets tranchants, comme le couteau par exemple, pour massacrer leurs proches. Ils sont fascinés par ces outils meurtriers, ils les contemplent et les touchent : « Sa main de chair tendre se referma sur le manche d'un couteau, le manche noir et laqué d'un grand couteau à découper dont la lame levée contre le rectangle de la fenêtre lança vers le ciel un unique éclair de mercure. » (1999 : 88) Le gore est un genre transgressif par excellence. L'introduction de l'enfant-psychopathe

63 Voir à ce propos l'annotation n° 42 dans le chapitre 2, paragraphe 2.4.

64 Cf. *Le petit garçon qui voulait être mort, La Mort aux vieux, Qu'est-ce qui bouche l'évier ?*

brise un tabou de plus et augmente un choc d'ordre existentiel renvoyant aux questions fondamentales liées à l'existence du mal et aux sources de la folie collective.

Andrevon passe sous silence l'origine de ce délire meurtrier collectif, pourtant le titre du récit *La Nuit des petits couteaux* peut constituer une certaine indication interprétative. Il semble que l'écrivain marqué par l'expérience de la guerre y fasse allusion à deux événements historiques importants qui se sont déroulés à la veille de la Seconde Guerre mondiale, à savoir la Nuit des longs couteaux (1934) et à la Nuit de cristal (1938). La Nuit des longs couteaux désigne plusieurs assassinats exécutés par les nazis en Allemagne afin de calmer les conflits au sein du parti national-socialiste, de conforter le régime d'Hitler et de lui assurer le pouvoir suprême. Le nombre des victimes est considérable, les historiens notent au moins deux cents de morts, parmi lesquels se trouvent de hauts fonctionnaires nazis, comme Ernst Röhm et Kurt von Schleicher. Il faut souligner la grande ampleur de cette purge dont les conséquences politiques (le pouvoir absolu d'Hitler), idéologiques (la clarification de la doctrine raciale nazie) et sociales (le régime de la peur) assurent le triomphe de l'idéologie nazie. La Nuit de cristal est le pogrom des Juifs ordonné par Adolf Hitler, organisé par Joseph Goebbels et commis par des membres de la Sturmabteilung (SA), de la Schutzstaffel (SS) et de la Jeunesse hitlérienne, soutenus par le Sicherheitsdienst (SD), la Gestapo et d'autres forces de police. Les nazis détruisent des lieux de culte et de travail des Juifs, plusieurs personnes sont assassinées ou déportées en camps de concentration. La Nuit de cristal s'empare de toute l'Allemagne nazie. Elle est souvent présentée par les nazis comme une réaction spontanée, la colère du peuple allemand en réaction à l'affaire vom Rath⁶⁵. Pourtant, selon de nombreuses sources historiques, la Nuit de cristal a été une opération militaire préméditée et soigneusement préparée. À son origine, il faut mentionner le programme idéologique du NSDAP, le *Mein Kampf* d'Hitler ainsi que les lois de Nuremberg où l'on parle de la nécessité de la purification du pays des Juifs qui ne sont pas des frères de race pour les Allemands. Qui plus est, selon les sources mentionnées ci-dessus, il est indispensable de protéger contre les Juifs le sang allemand pur et l'honneur de la race aryenne. Au total, la Nuit de cristal cause la mort d'environ 2 500 personnes. Cette première vague de violence antisémite est aujourd'hui reconnue comme une des manifestations initiales de la Shoah.

65 Il s'agit de l'attentat contre le diplomate vom Rath : en 1938, le Juif polonais Herschel Grynszpan blesse gravement avec un pistolet le secrétaire de l'ambassade d'Allemagne à Paris, Ernst vom Rath. L'affaire vom Rath est évoquée par les nazis comme l'origine de la Nuit de cristal, mais, en fait, elle n'a été qu'un prétexte.

Ces deux événements historiques s'appuient, dans une certaine mesure, sur le même mécanisme de la psychose collective contribuant à déchaîner des émotions fortes et primitives au sein d'un groupe social, d'une communauté. Au nom de la purification du parti national-socialiste (la Nuit des longs couteaux) ou de la race aryenne (la Nuit de cristal), on pousse cette communauté à éliminer sans pitié ceux qui sont vus comme leurs ennemis.

Le mécanisme de la psychose collective et de la psychologie des foules est l'objet des nombreuses analyses de psychologues, psychiatres et criminologues. En 1895, Gustave Le Bon publie *La psychologie des foules*, un ouvrage de référence dont certaines thèses sont encore discutées (et critiquées) à notre époque. Le Bon avance l'hypothèse selon laquelle le comportement d'individus réunis n'est pas le même que lorsque ces individus raisonnent de manière isolée, il signale aussi les comportements irraisonnés des foules. Le Bon reconnaît qu'une foule constitue une sorte d'entité psychologique dont les facultés de raisonnement sont bornées (c'est une entité qui est irréductible aux individus qui la composent) ; par contre, la foule est plus propice à l'action qu'à la réflexion : « Peu aptes au raisonnement, les foules sont au contraire très aptes à l'action. » (1905 : 12) ; « Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. » (1905 : 18) Selon le savant, la foule est régie par une « loi d'unité mentale des foules » (1905 : 18) qui contribuerait à faire naître une « âme collective » (1905 : 18), avec des passions et un fonctionnement organique comparable à celui de l'esprit humain. Le Bon distingue trois caractéristiques fondamentales que acquiert l'individu dans une foule (et qui n'apparaissent pas qu'en celle-ci) : l'irresponsabilité, la contagion et la suggestibilité (1905 : 21). En ce qui concerne l'irresponsabilité, du fait du nombre, un individu dans une foule peut ressentir un sentiment de « puissance invincible » (1905 : 21). Il pourra accomplir des actions qu'il n'aurait jamais accomplies seul car le sentiment de responsabilité disparaît entièrement. Cette constatation demeure valable surtout pour les foules anonymes et hétérogènes, où l'individu, noyé dans la masse, est difficile (voire impossible) à retrouver par la suite. La contagion est, d'après Le Bon, une même passion partagée par tous les membres de la foule avec une grande violence. Quant à la suggestibilité, l'individu faisant partie de la foule voit sa conscience s'évanouir, au même titre que celle d'un hypnotisé. Il n'a plus d'opinions, ni de passions qui lui soient propres, il est contaminé par les passions de la foule. L'individu dans une foule redevient un être primitif car les passions qui sont transmises par la foule sont extrêmes. C'est pourquoi la foule peut être capable d'actes

violents, brutaux, criminels, tandis que les composants de la foule peuvent en être inaptes sur le plan individuel. Le Bon reconnaît aussi chez la foule le goût de l'irrationnel, du merveilleux, du fantastique, du légendaire qui peut être facilement traduit en images dont est alimentée l'imagination de la foule (1905 : 43).

L'analyse de Le Bon suscite l'attention de Sigmund Freud qui la complète de son côté en 1921 dans l'un de ses essais de psychanalyse intitulé « Psychologie des foules et analyse du moi. »⁶⁶ Freud tente d'explicitier les mécanismes psychologiques et psychopathologiques qui sous-tendent les comportements de masse et, comme Le Bon, il remarque qu'un individu au sein d'une foule peut dans certaines conditions sentir, penser et agir d'une façon toute différente que ne l'aurait laissé présager la compréhension psychologique de cet individu isolé. D'où la notion de « foule psychologique » ou de « foule organisée » proposée par Le Bon (1905 : 18). Freud se demande aussi quels sont les liens entre les individus faisant partie d'une foule. Il insiste sur le rôle des phénomènes inconscients dans le fonctionnement de la foule.

Les travaux sur la foule et sa psychologie menés par Georges Heuyer, psychiatre, sont aussi dignes d'être cités. Heuyer qui étudie la notion de psychose collective la définit ainsi : il s'agit « des troubles mentaux au sens le plus général. [...] Sans être délirantes, elles [les psychoses - K.G.] ont un caractère passionnel dans une foule ou un groupement et les acteurs n'ont pas la conscience de leur état pathologique. [...] La conviction unilatérale du droit s'établit pour atteindre le but par tous les moyens, y compris la violence et le meurtre. C'est un délire d'action. Sous toutes leurs formes les psychoses collectives peuvent être une cause de troubles dans la vie d'une famille et même dans la paix d'une nation. » (1968 : 21) Heuyer souligne aussi le rôle important de la propagande à l'aide des médias dans la création de l'effet de psychose collective.

Le mécanisme de la psychose collective causée par la volonté de la purification de la société est bien visible dans *La nuit des petits couteaux* d'Andrevon. Les enfants de moins de sept ans qui forment la foule sont guidés dans leur comportement meurtrier par la volonté d'accomplir un devoir qui consiste à éliminer de la société toutes les personnes ayant plus de sept ans. Après le carnage,

la ville avait été lavée, purifiée, ils le savaient tous et toutes. Comme tous et toutes savaient qu'il en était de même dans chaque ville, chaque village, chaque campagne et chaque désert du monde, où partout les plus de sept ans étaient tombés, du plus humble dans sa plus misérable

66 Cf. S. Freud (1980 : 123-217).

case au plus puissant des chefs d'État au fond de son plus inexpugnable bunker. (1999 : 93-94)

La foule des enfants touchée par cette psychose collective possède la majorité des caractéristiques reconnues par Le Bon. Les enfants infectés par l'idée de la purification du monde redeviennent des êtres primitifs, capables d'actes de violence. Ils agissent mécaniquement, comme hypnotisés, sans réfléchir sur les résultats de leurs actes, sans craindre leurs conséquences. Cette épidémie de violence infantile a un caractère global car c'est tout le monde qui en est touché. Les enfants font penser à un organisme monstrueux, tant ils sont synchronisés dans leurs actions. Ils partagent avec une grande passion leur « mission » et son accomplissement leur fait « naître une même larme de bonheur » (1999 : 94). Ce qui est le plus mystérieux et ce qui augmente considérablement l'effet de fantastique, c'est le fait que l'auteur passe sous silence l'origine de ce délire collectif. Nous ne savons pas non plus par quels moyens la folie a été transmise à tous les sujets malades et par quels moyens les enfants du monde entier communiquent entre eux pour coordonner leurs actes. La fin du récit est ouverte, ambiguë : elle montre les enfants continuant leur terrible croisade contre les êtres plus âgés qu'eux. Quel sera ce monde nouveau « purifié » des personnes de plus de sept ans ? Et qu'est-ce qui se passera avec les bourreaux lorsqu'ils atteindront l'âge de devenir à leur tour des victimes ?

Ces questions restent sans réponse dans ce texte, cependant le phénomène de psychose collective travaille Andrevon à tel point qu'il aborde ce sujet dans le récit au titre significatif *La Mort aux vieux* où l'auteur éclaire certains points obscurs dans *La Nuit des petits couteaux*. Les deux nouvelles ont été écrites en 1999. Dans *La Mort aux vieux*, la société se divertit d'un jeu étrange : les jeunes chassent les vieux à travers une ville afin de les tuer. Le narrateur appartient au groupe des jeunes et, comme il l'explique, le but de la chasse est de « [...] rattraper les vieux, les éliminer [...], tous ceux et toutes celles qui ont plus de soixante ans. Ou plus de cinquante ans, peut-être, je ne sais plus. En tout cas, les vieux doivent céder la place. » (1999 : 106) Le narrateur expose les règles de la chasse étrange en exprimant sa haine pour les personnes âgées :

Les vieux sont rusés. Ils ont une longueur d'avance, ils ont eu quelques minutes pour se disperser dans les ruelles, les cours intérieures, les couloirs secrets qui traversent les pâtés de maisons. C'est leur seul avantage : cinq minutes d'avance, ou quelque chose comme ça. Et ils en profitent, les vieux ! Car ils n'ont évidemment pas le droit de rester chez eux, de se barricader. Ce serait fausser le jeu. Tout le monde dehors, c'est la loi commune ! Ainsi le jeu est-il équitable ... (1999 : 105)

Le personnage méprise les vieux. Il parle avec dégoût de leur « vieux cœur », « vieilles jambes » (1999 : 106), de leurs « muscles usés » et « le cerveau ramolli » (1999 : 106). Une telle aversion envers les personnes d'âge mûr peut trahir la peur irrationnelle de ces personnes appelée la gérontophobie ou bien la peur de devenir vieux – la gérascophobie. Cette dernière hypothèse est d'autant plus probable qu'à la fin du récit les jeunes persécuteurs deviennent eux-mêmes vieux et sont poursuivis à leur tour par les jeunes.

Le narrateur argumente que les personnes âgées sont inutiles, improductives, qu'elles n'ont aucune fonction sociale à remplir car elles ne peuvent plus avoir de progéniture. De plus, le narrateur croit que les vieux prennent trop de place qui doit appartenir aux jeunes. Il est possible d'y voir une allusion de plus à la Seconde Guerre mondiale durant laquelle les nazis ont exterminé les Juifs et les Slaves au nom du « lebensraum », c'est-à-dire de leur espace vital dont les nazis voulaient s'emparer.

Comme dans *La Nuit des petits couteaux*, la foule des jeunes en état de folie barbare parcourt la ville, recherche les vieux et les massacre sans pitié : « [...] nous courons exactement au même rythme, d'un même pas. [...] Je suis certain qu'il a les mêmes pensées que moi : abattre sa hache sur un crâne de vieux et le voir éclater en escarbilles sanglantes. » (1999 : 107) Les jeunes sont encouragés dans leurs actions par le personnage de Weber, leur chef, qui tient le rôle de « meneur des foules » pour reprendre le terme de Le Bon (1905 : 73). Le dirigeant est responsable de l'organisation de l'action des foules. Souvent, il joue le rôle d'apôtre qui, sur le plan idéologique, s'identifie pleinement avec les passions, les idées chères à la foule. Le narrateur caractérise ainsi le personnage de Weber :

Notre chef s'appelle Weber. Il est un peu plus âgé que la plupart d'entre nous, il doit avoir vingt et un ou vingt-deux ans, c'est un type bien balancé, au torse puissant, aux cheveux coupés ras. C'est le plus fort et le meilleur d'entre nous tous, il est capable de faire courber la nuque à n'importe qui pendant l'entraînement aux sports de combat. Il est dur mais juste, il n'est jamais le dernier à plaisanter après les exercices. J'aime Weber. Beaucoup de filles l'aiment, le désirent. Il en profite. C'est normal : c'est le meilleur d'entre nous. (1999 : 103)

Weber jouit d'une autorité, d'un respect qui s'appuie non seulement sur sa force physique. En tant que meneur de foules, il sait comment parler pour inciter les jeunes à l'action et pour les séduire par une idéologie. Selon Le Bon, pour ce faire, le meneur dispose de moyens rhétoriques tels que l'affirmation et la répétition. L'affirmation est une proposition simple, imagée, énergique, une sorte

de slogan qui transmet une forte passion et une puissante énergie à la foule. Pour être la plus efficace possible, l'affirmation doit être « pure et simple, dégagée de tout raisonnement et de toute preuve ... Plus l'affirmation est concise, plus elle est dépourvue de toute apparence de preuves et de démonstration, plus elle a d'autorité. Les livres religieux et les codes de tous les âges ont toujours procédé par simple affirmation. » (Le Bon, 1905 : 76) Afin d'être efficace, afin de provoquer la contagion de la foule par une idéologie, ce slogan doit être plusieurs fois répété. Dans *La Mort aux vieux*, Weber répète deux slogans : l'expression éponyme « La Mort aux vieux » ainsi que « Le monde nous appartient. » La foule qui crie ces slogans, qui les répète après le meneur est comme hypnotisée par ces idées :

Nous sommes jeunes. Le monde nous appartient, puisqu'il appartient à la jeunesse. Ce sont d'ailleurs les premiers mots prononcés par notre chef. *Le monde nous appartient!* [...] J'ai fait comme les autres, j'ai écouté son discours avec attention, tête droite et souffle suspendu. Weber parle bien, il sait trouver les mots qu'il faut pour nous galvaniser. Quand il a terminé sur la phrase que nous attendions tous, nous avons crié tous ensemble, plus de cent bouches exprimant notre joie, notre foi à la face du ciel. [...] Et alors [...] cent poitrines ont vibrés ensemble en délivrant ce qui est à la fois notre cri de guerre et notre profession de foi, un serment sur l'honneur et un nécessaire et vital programme – la phrase attendue qui avait clos le bref discours de Weber : Mort aux vieux ! (1999 : 103-105)

Cette foule, en état de psychose collective, incitée à l'action, à la chasse à l'homme par le meneur charismatique renvoie, une fois de plus, à la Seconde Guerre mondiale, à l'Allemagne nazie, à la Shoah et au personnage d'Hitler.

Il est évident que le souvenir de la guerre reste toujours proche d'Andrevon, que l'écrivain s'intéresse au (dys)fonctionnement de la société, au comportement humain dans des situations de crise. C'est pourquoi, dans le paragraphe qui suit, j'étudie le phénomène inspiré par l'histoire, par la guerre, et par certaines anomalies sociales.

3 Le phénomène sociologique/historique

3.1 *La guerre*

« L'enfant de la guerre », Andrevon est hanté par ses souvenirs de la seconde guerre mondiale et de la guerre d'Algérie à laquelle il participe lors de son service militaire. Nombreux sont ses textes qui parlent d'un conflit ou d'un

combat. Qui plus est, le thème de la guerre est en vogue dans les littératures de l'imaginaire (plus particulièrement dans la science-fiction, la fantasy, la dystopie et le néofantastique) ainsi que dans le cinéma populaire : « la guerre étant à la fois une des activités principales de l'homme et un des fléaux qu'il redoute, des guerriers traversent l'histoire du merveilleux et du fantastique. » (Millet, Labbé, 2003 : 222) La récurrence de la guerre dans la culture contemporaine de masse, mais aussi dans le courant mainstream, travaille l'écrivain à ce point qu'il publie en 2018 *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*.

Ce vaste ouvrage de référence qui compte environ 600 pages retrace l'histoire de la guerre au cinéma et à la télévision en débutant par l'image de la guerre de Troie, en analysant ensuite la vision des croisades, des guerres napoléoniennes, mondiales et de la (dé)colonisation (la question de l'Empire anglais des Indes, les Guerres en Chine sous la dynastie mandchoue, l'expédition française au Mexique en 1861, l'Algérie, l'Indochine), pour finir par l'évocation des conflits contemporains (entre autres ceux liés à l'éclatement de la Yougoslavie). L'écrivain y évoque non seulement les incontournables du cinéma hollywoodien et français, mais aussi des productions des cinématographies moins connues, comme la Chine ou l'Algérie, ainsi que les téléfilms et les téléseries les plus récents. Andrevon qui est également un peintre perçoit la guerre comme un grand spectacle et il s'attarde parfois sur cet aspect visuel des scènes de bataille. L'écrivain souligne que les films de guerre constituent un genre cinématographique à part, dont il essaie de relater dans un panorama chronologique l'histoire, les formes et les métamorphoses.

Dans l'œuvre andrevonienne, la guerre est un phénomène récurrent : il est possible d'y trouver des images de la guerre entre l'homme et la nature (*La Maison qui glissait, Le Monde enfin*), de la guerre entre des jeunes et des vieux (*La Mort aux vieux, Le Sacrifice*), des guerres à l'échelle cosmique, avec d'autres formes de vie (*Un horizon de cendre, Le Train de guerre, Le Train des extraterrestres, La Dérive*), des guerres atomiques (*Qu'est-ce qui va encore arriver, Les Retombées*) ainsi que les souvenirs de la Seconde Guerre mondiale (*Si nous allions danser, Nacht und nebel, Une enfant perdue, Le Combattant*) et les jeux de la guerre (*Le jeu de la guerre, À la guerre comme à la guerre, Nuit de garde*). L'œuvre d'Andrevon abonde aussi bien en scènes de batailles, d'atrocités de la guerre qu'en images de la vie quotidienne d'une société en situation de guerre. Dans ce paragraphe, je me concentre sur la guerre vue par l'écrivain en tant que phénomène sociologique dont la vision est considérablement influencée par l'histoire.

Le récit au titre significatif dans ce contexte, *Nacht und Nebel*⁶⁷, renvoie par cet élément paratextuel à la Seconde Guerre mondiale. Rappelons que les

67 Le récit fait partie du recueil *L'Hôpital nord* coécrit avec Ph. Cousin.

directives appelées *Nacht und Nebel* (Nuit et brouillard) concernent un décret du 7 décembre 1941 signé par le maréchal Keitel. Ces directives permettent de transférer en Allemagne toutes les personnes représentant un danger pour l'armée et la nation allemandes, c'est-à-dire les saboteurs, résistants, opposants ou réfractaires à la politique du Troisième Reich, et de les faire disparaître clandestinement, sans traces, sans donner une quelconque information concernant leur sort à leurs familles afin de les laisser dans l'incertitude. Le décret du 7 décembre 1941 tient pour les nazis le rôle de base juridique justifiant les déportations des prisonniers en Allemagne et leur disparition. L'origine de l'expression *Nacht und Nebel* n'est pas évidente. Il est possible que l'appellation fasse allusion à la musique de Richard Wagner, compositeur favori d'Hitler : dans son opéra *L'Or du Rhin*, le roi des Nibelungen, Alberich, porte un casque magique qui lui permet de se métamorphoser en fumée et de disparaître. Alberich s'évapore en chantant les mots : « *Nacht und Nebel, niemand gleich* » (« Nuit et brouillard, plus personne »), ce qui résume parfaitement l'idée principale du décret du 7 décembre 1941. Une autre interprétation possible de cette expression porte sur le sens du terme latin *NN* (« *Nomen Nescio* ») désignant une personne qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas nommer. L'expression *NN* a été utilisée, dans ce sens, par l'administration des camps de concentration durant la Seconde Guerre mondiale.

Il n'est pas possible d'identifier de manière précise à quel moment se passe l'action de la nouvelle : il n'y a qu'une indication floue « 19 ... » concernant l'année durant laquelle se déroulent les événements, pourtant la réalité sombre présentée trahit plusieurs analogies avec la Seconde Guerre et la Shoah. Le point de départ du récit est la division de la société, imposée par le gouvernement, entre les malades qui souffrent d'un rhume et ceux qui sont sains. Par un décret du 17 septembre 19..., le gouvernement vise à identifier les malades et à les séparer du reste des citoyens « pour que les malades ne contaminent pas les bien-portants. » (1983 : 1999) Le décret du 17 septembre contient plusieurs articles qui, entre autres, obligent les malades à déclarer leur état de santé à l'hôtel de ville ou auprès de la Police médicale. Si les malades ne respectent pas les obligations de la nouvelle loi, ils seront sujets aux mesures de rétorsion du gouvernement. Le caractère futile de la maladie (le rhume ne constitue pas un véritable danger pour la société) met en évidence le fait qu'il ne s'agit que d'un prétexte pour persécuter une partie de la société.

Andrevon illustre parfaitement la situation de plus en plus cauchemardesque des malades dont les répressions font penser aux persécutions des Juifs par les nazis. La loi du 17 septembre permet d'exclure les malades de la vie publique : « la municipalité a décidé de suspendre aux personnes malades l'accès à certains lieux publics, cela dans le but de préserver la santé des bien-portants. » (1983 : 1999) Plusieurs endroits de l'espace publique (comme les cinémas, les

théâtres, les bus) portent une inscription « Interdit aux malades ». Durant la Seconde Guerre mondiale, on a interdit l'accès à ce type de lieux aux personnes qui ne sont pas allemandes à l'aide de l'inscription « Nur für deutsche ».

Pour les stigmatiser, les malades sont obligés par la loi de porter la croix rouge :

Il est interdit aux malades, dès l'âge de six ans révolus, de paraître en public sans porter la croix rouge. La croix rouge est un insigne en tissu rouge, chaque barre ayant 15 cm sur 5. Elle porte, en caractères noirs, l'inscription « malade. » Elle devra être portée bien visiblement sur le côté gauche de la poitrine, solidement cousue sur le vêtement. (1983 : 207)

L'article cité ci-dessus est presque identique à l'article du décret du 1^{er} septembre 1941 signé par Reinhard Heydrich selon lequel les Juifs ayant six ans révolus doivent porter dans des lieux publics l'étoile jaune – une pièce de tissu en forme d'étoile de David portant en caractères hébraïques l'appellation locale des Juifs. Cette marque doit être cousue sur les vêtements de façon inamovible, soit sur le côté gauche, soit à l'avant et à l'arrière, selon les directives locales. Les Juifs qui paraissent en public sans ce stigmate risquent une amende ou bien la détention.

Les analogies entre la situation des malades andrevoniens et des Juifs durant la Shoah deviennent encore plus frappantes lorsque tous les malades sont séparés des personnes saines et sont emprisonnés dans un même lieu – à l'Hôpital Nord. Le fonctionnement de l'hôpital ainsi que l'organisation de l'existence quotidienne des malades rappellent beaucoup les camps de concentration nazis pour les Juifs. Les malades sont soumis à la confiscation de leurs objets personnels et de leurs vêtements. Ils sont condamnés à porter « une sorte d'affreux pyjama en toile rêche, un truc à rayures gris clair et gris foncé. » (1983 : 219) Les prisonniers sont privés de leurs noms : ils deviennent des numéros qui leur sont gravés à la saignée du coude, avec une espèce de stylet électrique. L'influence de la Seconde Guerre mondiale ne fait pas de doute : les habits « rayés » des malades ainsi que les numéros tatoués sur les mains des prisonniers sont liés de manière inextricable à la Seconde Guerre. S'inspirant de cette période, l'écrivain reconstitue ces procédés d'oppression qui contribuent à priver l'homme de dignité et d'identité, bref à le déshumaniser – à mettre constamment en négation leur humanité.

L'emploi du temps des malades dans l'hôpital renvoie aussi à la réalité bien connue de l'histoire des camps de concentration et de la littérature traitant de la Shoah :

Lever à 5 heures. Appel (par notre numéro). Lavabo (deux robinets pour cent dans un coin de la chambre, ce qui veut dire que 15 ou 20 filles seulement peuvent faire un brin de toilette chaque matin). Petit déjeuner : un fond de café dégueulasse et une tranche de pain sec. Travail jusqu'à 11h 30. Appel. Déjeuner (un quart d'heure) : des pâtes collantes ou des patates mal cuites, et d'une pomme pourrie ou véreuse [...]. Re-travail jusqu'à 18h 30. Re-bouffe, aussi dégueu. Retour à la chambre (on dit maintenant la chambrée), avec une demi-heure pour nos occupations personnelles avant l'extinction des lumières. (1983 : 219)

Cette organisation stricte du temps des prisonniers assure un système de contrôle et de gestion humaine plus efficace. Des appels par numéro plusieurs fois par jour, des conditions pitoyables d'existence, un travail inhumain toute la journée qui constituent le quotidien des malades dans l'hôpital Nord sont d'autant plus effrayants que cela s'est déjà passé en réalité. Ainsi la frontière entre le fantastique et le réel s'avère-t-elle très mince et la prose andrevonienne devient-elle une sorte d'horreur quotidienne, historique, vécue.

Les slogans qui « invitent » les malades de l'hôpital Nord à travailler sont aussi empruntés à la Seconde Guerre mondiale. Le slogan nazi « Arbeit macht frei » se trouve à l'entrée des camps d'extermination d'Auschwitz, Dachau, Gross-Rosen, Sachsenhausen. Chez Andrevon il y a dans les chambrées des malades un écriteau véhiculant un sens similaire : « Le travail c'est la santé. Travailler c'est guérir. » (1983 : 220)

Ce travail exténuant et la nourriture en quantité insuffisante changent les malades « en robot[s] vivant[s], [...] squelette[s] qui bouge[nt]. » (1983 : 225) Une des prisonnières se décrit ainsi : « Je suis d'un maigre ! Mes côtes, c'est des ressorts. Mes genoux font deux grosses bosses pointues au milieu de mes jambes. Mes jambes, on dirait des baguettes de tambour. » (1983 : 222) La littérature de la Shoah laisse beaucoup de témoignages qui présentent les prisonniers des camps comme des squelettes vivants⁶⁸.

Les malades sont surveillés par des infirmiers, très brutaux, avec des chiens, habillés en « tenue vert pâle et leurs bottes noires » (1983 : 204), ce qui fait

68 Cf. Primo Levi, un des écrivains les plus associés à la littérature de la Shoah et ancien prisonnier d'Auchwitz, présente ainsi l'aspect physique des captifs, causé par la famine et le travail excessif, dans son roman *Si c'est un homme* (1988 [1947]) : « J'ai le ventre enflé, les membres desséchés, le visage bouffi le matin et creusé le soir ; chez certains la peau est devenue jaune, chez d'autres grise. » Son corps lui devient étranger : « Mon corps n'est plus mon corps. » Déshumanisé par les nazis, il ne se voit plus comme un être humain, mais comme un « spécimen zoologique. »

immédiatement penser aux surveillants SS dans les camps d'extermination, à leur façon de s'habiller et d'agir. Parmi les malades, il y a ceux qui collaborent avec les infirmiers et qui deviennent eux-mêmes des gardiens appelés par les malades « K-Peau » (1983 : 221) – une allusion nette à l'institution nazie des kapos, se recrutant souvent parmi les prisonniers des camps de concentration, et chargés d'encadrer les captifs des camps.

L'hôpital andrevonien, tout comme les camps d'extermination, constitue un système de mort et de peur : les malades vivent tout le temps sous la menace de mort. De temps en temps, ils notent les disparitions mystérieuses de leurs compagnons qui ont été emmenés par les infirmiers à la douche. Il s'avère à la fin du texte que les « bâtiments derrière les douches, avec les grandes cheminées qui fumaient » (1983 : 227) étaient des crématoires où l'on brûlait les cadavres des malades pour détruire leurs corps et pour faire disparaître toutes traces de crimes. Cette trame est inspirée des fours crématoires qui existaient durant la Seconde Guerre mondiale dans presque chaque camp de concentration, en faisant de l'extermination des détenus une véritable industrie de la mort.

Les survivants des camps de concentration ont été libérés par les soldats des armées alliées. Dans la nouvelle andrevonienne, ce motif apparaît aussi :

On entend des coups de fusil et des rafales de mitrailleuse. Ça vient du dehors. Ils arrivent ! [...] Les coups de feu se rapprochent. Ils éclatent maintenant à l'intérieur de l'Hôpital. On s'est toutes embrassées. [...] On rit. Les moins épuisées sautent et crient et dansent entre les lits. [...] Ils arrivent ! [...] Nous sommes libres. Le cauchemar est terminé. [...] Je suis une vieille de treize ans. J'ai vécu. J'ai survécu. [...] On va aussi juger et fusiller tout le personnel de l'Hôpital. (1983 : 226-227)

En analysant les rapports entre *Nacht und Nebel* et la Seconde Guerre, il faut aussi évoquer la forme, très particulière, du texte : c'est un journal intime d'une adolescente qui, à la première personne, relate les débuts de la persécution des malades ainsi que l'aggravation du phénomène. Comme elle est malade elle-même, elle présente, de son point de vue, l'ambiance de plus en plus lourde dans sa famille et dans son école qui sont de plus en plus divisées entre personnes saines et malades, et, finalement, l'horreur à l'Hôpital. Dans l'annotation en bas de la dernière page de la nouvelle, Andrevon utilise un procédé bien connu de la littérature, de la topique du manuscrit/journal⁶⁹ authentiques trouvés quelque part :

69 À propos de l'histoire de cette topique et de ses fonctions, voir : Ch. Angelet (1990 : 165-176).

Le récit qui précède est la retranscription exacte d'un carnet trouvé à l'intérieur de la carcasse d'une vieille poupée abandonnée dans un terrain vague, aux environs du Centre hospitalier-Nord de la ville de G ... L'auteur du carnet, la petite Frédérique Pinton, n'a jamais pu être retrouvée. À l'heure où nous livrons au public ces souvenirs tragiques d'une époque qu'il faut espérer révolue, nous ignorons toujours si Frédérique Pinton est vivante ou décédée.

N.d.E (1983 : 228)

L'écrivain imite sans aucun doute ainsi les journaux intimes, authentiques, d'adolescentes, une forme littéraire en vogue durant la Seconde Guerre, qui retracent les relations de la vie, quotidienne et intérieure, des victimes, le plus souvent d'origine juive, lors de l'occupation nazie. Parmi les auteures de ces témoignages, il faut évoquer les noms d'Anne Frank, d'Ana Novack, de Macha Rolnikaite, de Rutka Laskier, de Mary Berg et d'Hélène Berr. Ces adolescentes – auteures de journaux intimes durant la Seconde Guerre écrivent car elles veulent laisser un témoignage sur l'histoire et faire mémoire de ce qu'elles ont vécu. Écrire est leur devoir, elles deviennent porte-paroles de victimes mortes. Elles ont une obligation morale, « le devoir de mémoire », pour reprendre le terme de Paul Ricœur⁷⁰, de se souvenir des atrocités de la Seconde Guerre afin qu'un événement pareil ne se reproduise pas dans le futur. Frédérique Pinton, la narratrice de la nouvelle andrevonienne, perçoit sa mission d'écrire et de se souvenir de la même manière : « Et il faut que je résiste. Que je survive. Je suis notre mémoire. (1983 : 224) ; J'écris quand même. [...] Il faut que je continue. Je suis la mémoire Je suis une mémoire dans un corps squelette. (1983 : 226) ; Mais je suis vivante, je suis la mémoire. » (1983 : 227)

Pourtant, l'excipit de la nouvelle andrevonienne est d'une ambigüité inquiétante. Après la libération des malades par les infirmiers étrangers, les survivants apprennent qu'ils vont quitter l'Hôpital Nord et qu'ils vont partir dans un autre lieu. La narratrice demande à l'un des libérateurs où seront transportés les malades et il lui répond : « à l'Hôpital » (1983 : 228). Leur cauchemar n'est pas donc fini, les témoignages et le devoir de mémoire n'empêchent pas le retour de l'horreur. Chez Andrevon, le temps est cyclique : certains événements angoissants se répètent dans l'histoire à l'infini. Il est possible d'y voir une variante d'un motif fantastique classique, mentionné par Roger Caillois dans sa liste des thèmes fantastiques, à savoir « la répétition du temps » (1958 : 10) ayant lieu lorsque « à des minutes ou à des siècles d'intervalle, les mêmes faits se reproduisent dans le même ordre. » (1958 : 10) Le temps andrevonien

70 Cf. à ce propos R. Ertel (2007).

constitue une boucle temporelle d'autant plus effrayante que les personnages sont condamnés à revivre sans cesse une des pires tragédies de l'humanité. La fin du récit est pessimiste : l'homme s'avère incapable de tirer des leçons de l'histoire. Andrevon croit-il donc en un mal inné chez l'homme ?

La guerre traitée comme phénomène néofantastique permet à l'écrivain de renouveler considérablement le genre⁷¹. Le surnaturel pur n'y intervient pas et pourtant la nouvelle a une dimension anxiogène bien visible. L'horreur moderne qu'Andrevon pratique naît du réel et de l'histoire contemporaine bien connue. Le vécu comme source de l'horreur, très proche du lecteur, l'effraie plus qu'un surnaturel artificiel et invraisemblable du fantastique classique. Le récit andrevonien peut également être lu comme l'éloge du pacifisme et comme une mise en garde adressée à l'humanité, concernant la répétition probable des événements historiques douloureux dans le futur.

3.2 *Le phénomène comme conjecture dystopique*

Conformément au postulat d'engagement du nouveau fantastique, exprimé dans la préface de l'anthologie *L'oreille contre les murs*, Andrevon montre son intérêt pour les conjectures d'ordre social. L'écrivain choisit la société contemporaine comme matière à étudier. Sa prose abonde en images de la société à la recherche (le plus souvent manquée) du bonheur, ou bien en analyses de la société en état de crise. Andrevon décortique certains phénomènes sociaux caractéristiques pour les sociétés contemporaines bien développées, il extrapole les conséquences néfastes qui découlent des tentatives collectives (vaines) de rendre l'individu heureux, il spéculé sur les dangers potentiels qui menacent la civilisation moderne. Pour ce faire, l'écrivain utilise les procédés emblématiques de la dystopie⁷², genre très en vogue dans la seconde moitié du

71 Il faut souligner qu'Andrevon n'est pas le premier à pratiquer ce que je propose d'appeler « le fantastique concentrationnaire » – le fantastique né de l'horreur des camps de concentration. En France, c'est Marianne Andrau (1905-1998) qui dans son recueil *Lumière d'épouvante* (2002 [1956]) fait revivre, sous l'angle de l'horreur et du fantastique, certains épisodes historiques liés indéniablement à la Seconde Guerre mondiale. Par exemple dans la nouvelle *L'Homme aux mains jointes*, Andrau s'inspire des expérimentations médicales des nazis en racontant l'histoire d'un homme à qui les médecins ont fait joindre les mains ensemble durant une opération. Avec son unique main monstrueuse, le personnage vit emprisonné dans un camp où il est l'objet d'humiliations car il est incapable d'assouvir ses besoins les plus élémentaires à l'aide d'une main. Par exemple, il lèche sa soupe tel un animal car il ne peut pas tenir la cuillère en sa main. Le récit peut être lu comme purement fictif jusqu'à l'excipit révélateur : « Juin 1945 : à B..., petite ville du Nord, il vient d'en rentrer un à qui ils avaient greffé les deux mains ensemble. » (2002 : 27)

72 La dystopie, genre voisin du fantastique et de la science-fiction, fait partie des littératures de l'imaginaire. Pourtant, selon moi, les visions dystopiques s'inscrivent dans la

xx^e siècle et au XXI^e siècle⁷³. Rappelons brièvement la définition et les caractéristiques du genre.

Le terme même de dystopie est apparu avec John Stuart Mill (1806-1873), philosophe, parlementaire et économiste britannique, lors d'un des discours qu'il a prononcé à la chambre des communes en 1868 : « c'est peut-être trop élogieux de les appeler utopistes [c-t-d ses opposants – K.G.], ils devraient être appelés dystopistes ou cacotopistes. Ce qui est communément appelé utopiste est quelque chose de trop bon pour être applicable ; mais ce qu'ils semblent promouvoir est trop mauvais pour l'être. »⁷⁴ Mill crée le mot « dystopiste » par analogie à l'« utopiste », l'« utopie ». En fait, les deux termes, l'utopie et la dystopie, sont inextricablement liés dès leur origine. Les étymologies de ces deux notions sont identiques. L'utopie vient du mot latin « nusquama », c'est-à-dire « nulle part » auquel sont ajoutés : le « ou » grec, le « u » latin signifiant « sans » et le mot grec « topos » désignant le « lieu », « endroit ». La première signification du terme est donc « sans lieu », « non-lieu », « lieu qui ne se trouve nulle part ». En 1516, Thomas More utilise pour la première fois le mot « utopia » comme titre de son ouvrage « Utopia » pour décrire la société idéale. Dans l'édition de 1518, More parle d'Eutopia, le préfixe grec « eu » signifie « bon », donc « eutopia » désigne un « bon lieu ». Créé de manière analogique et par opposition à l'utopie, le mot dystopie se compose du préfixe grec « dys » qui traduit l'idée d'anomalie, de mauvais fonctionnement et du

conception andrevonienne très particulière du nouveau fantastique ancré dans le quotidien, dans ici et maintenant. En 2020, l'écrivain a publié *L'Anthologie des dystopies. Les Mondes indésirables de la littérature et du cinéma* où il analyse les œuvres dystopiques fondamentales en littérature et le septième art, entre autres : *Nous autres* d'Ievgueni Zamiatine, *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, 1984 de George Orwell, *Metropolis* de Fritz Lang, *L'Orange Mécanique* d'Anthony Burgess (roman) et de Stanley Kubrick (film), *Blade Runner* de Ridley Scott, et beaucoup d'autres. Andrevon propose un parcours très détaillé des différentes œuvres dystopiques étudiées à travers leurs thèmes récurrents comme : la dictature, la lutte des classes, l'internet, les robots, la religion, la société du spectacle, la surpopulation ou au contraire la dépopulation, les catastrophes naturelles, et enfin la ville-censure.

73 Les dystopies qui passent à notre époque pour classiques ont été publiées dans la première moitié du xx^e siècle : Ievgueni Zamiatine, *Nous autres* (1920), Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932), René Barjavel, *Ravage* (1943), George Orwell, 1984 (1948). La seconde moitié du xx^e siècle apporte quelques titres importants, destinés plutôt au lectorat adulte : Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), Pierre Boulle, *La Planète des singes*. (1963), Ira Levin, *Un bonheur insoutenable* (1970), Margaret Atwood, *La Servante écarlate* (1985). Le XXI^e siècle se distingue par l'essor des dystopies destinées aux adolescents : *Uglies* (2007) de Scott Westerfeld, *The Hunger Games* (2008) de Suzanne Collins, *Divergent* (2011) de Veronica Roth. Toutes ces productions sont anglophones, constituent des cycles et sont adaptées par le cinéma ou la télévision.

74 Cf. <https://api.parliament.uk/historic-hansard/people/mr-john-stuart-mill/1868>.

mot « topos » – lieu. La dystopie désigne donc un « mauvais lieu », l'élément positif « eu » de l'utopie étant remplacé par « dys » négatif. Les définitions des deux termes sont liées à leur étymologie. Tandis que l'utopie représente un lieu idéal, de bonheur et de perfection, un ailleurs idéalisé, la dystopie décrit un monde sombre, pessimiste, cauchemardesque⁷⁵. C'est pourquoi la dystopie est autrement appelée la « contre-utopie », l'« anti-utopie », l'« utopie noire », l'« utopie régressive ». Bref, c'est le projet utopique manqué qui constitue le point de départ de chaque dystopie. Marc Attalah appelle même l'utopie et la dystopie « les frères cauchemardesques » ou « les sœurs siamoises » (2011 : 17).

Il n'est donc pas étonnant que si la dystopie intègre l'ensemble des caractéristiques typiques de l'utopie, c'est pour s'attaquer à sa logique interne et pour mieux critiquer ces éléments qui sont valorisés dans l'utopie. Parmi ces caractéristiques communes à l'utopie et à la dystopie, Michel Guertin (2000 : 198) énumère l'atemporalité et l'aspatialité, le totalitarisme et l'hyper-rationalité.

Le cadre spatio-temporel imprécis, universel, indéterminé permet à la société utopique ou dystopique de vivre dans un isolement complet, hors du temps et de l'espace. Très souvent l'accès à cette communauté est difficile (elle peut vivre par exemple dans un espace clos), tout d'abord pour protéger ses habitants contre l'influence nocive du reste de la civilisation, ensuite pour leur permettre de vivre à un rythme qui lui est propre, différent, et, enfin, pour leur accorder la possibilité de conserver leurs mœurs et règles de vie, souvent spécifiques.

Par le totalitarisme, Guertin comprend une absolutisation, une instrumentalisation du mode de vie de la société utopique/dystopique qui se manifeste dans la somme des détails quotidiens destinés à organiser la vie de la communauté. L'individu doit se soumettre complètement, et parfois contre son gré, à ce mode de vie collectif. L'existence quotidienne de la société est d'avance déterminée par les dirigeants totalitaires jusque dans ses plus menus aspects.

Et le dernier facteur, l'hyper-rationalité, concerne la haute formalisation de la vie quotidienne évoquée plus haut : « [...] on décrira le nombre de repas par jour, la fréquence des relations sexuelles permises, le nombre d'heures de travail et de sommeil, le nombre de familles permises dans la ville, le nombre d'enfants, l'âge du mariage, etc. La mathématisation de la vie est un dogme implicite et a pour effet de créer une transparence absolue de l'organisation utopienne et par conséquent de la vie de l'individu. » (Guertin, 2000 : 190)

75 À propos de la définition des deux genres, voir : C. Dessy (2016 : 65-79) ; C. Dessy, V. Stiénon (2015 : 11-24) ; K. Booker (1994 : 3) ; N. Vas-Deyres (2012).

Ces trois caractéristiques demeurent dans un rapport strict car l'existence de la société hors du temps et de l'espace permet de protéger le système totalitaire avec ses principes instrumentalisés de vie.

Il est possible de retrouver dans le vaste ensemble de l'œuvre andrevonienne de nombreux exemples des récits et romans dystopiques⁷⁶. Parmi ces derniers, *L'œil derrière l'épaule* (2001) s'inscrit dans la vague des dystopies modernes classiques, non cycliques et destinées à des lecteurs adultes. Le couple de Woolwright, Pamela et Jon, habitent à Los Angeles, un véritable enfer moderne. Quand Pamela devient l'objet d'un acte de violence à caractère sexuel, les époux décident de déménager avec leur fille Veronika dans un lieu plus calme et plus sûr. C'est Pamela qui trouve une annonce au sujet d'un petit village résidentiel au nom prometteur – Harmony.

Le contraste entre l'image de Los Angeles et Harmony est frappant. La grande ville constitue *un locus terribilis* : Los Angeles est « un autoclave où auraient grouillé des milliards de milliards de milliards de bactéries dévoreuses de poumons [...] » (2001 : 14), un endroit dominé par « la pollution automobile qui, malgré toutes les règlementations et aménagements genre covoiturage, ne cessait de refermer son couvercle de chaleur sèche sur LA [...] » (2001 : 14), un lieu des séismes mortifères, « tout particulièrement du Big one [...], la vague terminale de la secousse » (2001 : 14) qui a causé la mort de plusieurs personnes, enfin un espace de délinquance, d'hostilité – « [...] la hantise d'un autre viol [...] finit par envahir Pam » (2001 : 19).

Il semble qu'Andrevon représente Los Angeles comme une cité souffrant du « syndrome de Babylone » pour reprendre le terme d'Alain Musset (2012 : 113), c'est-à-dire comme une métropole touchée par « un mal insidieux [...] qui se caractérise par une condamnation quasi unanime des modes de vie urbains et des valeurs qu'on lui accorde. » (Musset, 2012 : 113) Cette philosophie anti-citadine selon laquelle la cité géante est toujours un espace maléfique remonte à l'image des villes bibliques (Babylone déjà évoquée⁷⁷, mais aussi Sodome et Gomorrhe – deux sièges du péché et de la corruption morale), aux représentations dévalorisantes de l'espace urbain dans la littérature antique (*Les Bucoliques* et *Les Géorgiques* de Virgile) ainsi que dans les œuvres du siècle

76 Cf. J.-P. Andrevon : *Et si nous allions danser, Nacht und nebel, Des vacances gratuites*.

77 Dans l'Apocalypse de Saint-Jean, on compare la ville de Babylone à une grande prostituée : « Et je vis une femme assise sur une bête écarlate, couverte de noms blasphématoires, et qui avait sept têtes et dix cornes. La femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or pleine d'abominations : les souillures de sa prostitution. Sur son front était écrit un nom mystérieux : Babylone la grande, mère des prostituées et des abominations de la terre. » <https://www.levangile.com/Bible-TOB-66-17-18-complet-Contexte-oui.htm>.

des Lumières (Jean-Jacques Rousseau) et dans les textes américains du XIX^e siècle (Henry D. Thoreau, Ralph W. Emerson, John Muir). Selon cette tradition prestigieuse, la ville est la matrice du mal car elle éloigne l'homme de Dieu et de la nature : le « monde urbain [est – K.G.] complètement artificiel, refermé sur lui-même » (Musset, 2012 : 125), il « prive ses habitants d'un accès direct à la création divine » (2012 : 125), il les coupe de leurs racines, croyances et valeurs. Cette image de la ville, figure spatiale du mal, est véhiculée par certains genres des littératures de l'imaginaire⁷⁸, tels que le fantastique, la science-fiction, la dystopie, le roman policier noir et le thriller, le roman andrevonien analysé s'inscrivant également dans cette optique citadine négative. Chez Andrevon, Los Angeles est donc travaillé par des problèmes de toutes sortes : sociaux (surpeuplement, pauvreté, délinquance, violence, ségrégation sociale et raciale), écologiques (pollution, catastrophes naturelles, dégradation de la nature, chaleur extrême, etc.), économiques (congestion, déficience des services urbains, exclusion, manque d'espaces publics). La métropole accumule et amplifie toutes ces anomalies et c'est pourquoi les protagonistes cherchent un abri loin de la cité, dans un monde plus proche de la nature.

L'image du petit Harmony qui fait plutôt penser à la campagne constitue une opposition à Los Angeles. Harmony est un lieu paradisiaque, un espace idéalisé de bonheur et de sécurité, un *locus amoenus* agréable, beau, verdoyant et ombragé :

[...] une paisible et verdoyante vallée s'évasait devant eux, bordée par les vagues bleutées des collines enchevêtrées. En son centre, à cinq ou six kilomètres, s'étalait un ensemble très ordonné de cubes blancs parsemé d'arbres en massifs [...]. Sous le soleil d'avril qui commençait à décliner à travers un ciel vapoureux, la bourgade scintillait en tremblotant dans son bain d'atmosphère translucide. Après les heures de chaleur et de poussière, cette vision était aussi irréaliste que si les Woolwright s'étaient brusquement trouvés devant une maquette protégée par une vitre embuée. (2001 : 25) ; [...] des maisonnettes en bois laqué de blanc, perchées sur de courtes buttes herbues et ombragées de massifs de bougainvillées, de cèdres nains, de magnolias. (2001 : 29) ; [...] le terrain avait été modelé

78 Citons à titre d'exemple : *Ravage* (1943) de R. Barjavel, *Hélas Babylon* (1959) de P. Frank, *Le Soleil vert* (1966) de H. Harrison, *Le Samourai virtuel* (1992) de N. Stephenson, *Métro 2023* (2016) de D. Glukhovsky, etc. Rappelons qu'en parlant de *Ravage* barjavelien, Quentin Meillassoux compare l'image de Paris à une cité babylonienne, siège du mal : « Le roman baigne de fait dans une idéologie transparente : la Ville et ses tours gigantesques représentent une cité babylonienne corrompue, à laquelle s'oppose la campagne de haute Provence, aux mœurs restées pures [...] ». (2013 : 70)

en une multitude de petites buttes remblayées, donnait l'impression que chaque maison se trouvait isolée sur une île de verdure [...]. (2001 : 30) Un petit lac [...] possédant une plage minuscule, l'ensemble étant d'évidence artificiel, occupait le creux d'une dune sur la gauche. (2001 : 83)

Tel le *locus amoenus* classique, le village d'Harmony est plongé dans la verdure, les arbres, les herbes et les fleurs y sont exubérants. En plus, un autre élément emblématique du *locus amoenus* y est visible, à savoir de l'eau sous la forme d'un lac. Le village constitue ce que Northrop Frye appelle « a green world », c'est-à-dire « the archetypal function of literature in visualizing the world of desire, not as an escape from "reality," but as the genuine form of the world that human life tries to imitate. » (1973 : 21) En analysant les comédies de Shakespeare, Frye remarque, dans son *Anatomy of Criticism*, que ce « monde vert »⁷⁹ (2000 : 183) est un monde miraculeux, naturel par excellence, en contraste avec un monde civilisé. Il se situe dans un espace reculé, hors des limites de la ville et de la civilisation.

Harmony est également comparé à un autre lieu – porteur de félicité, situé hors du temps et de l'espace, cette fois-ci provenant à l'origine du bouddhisme et popularisé dans la culture occidentale par le roman *Lost Horizon* (1932) de James Hilton, à savoir à Shangri-La, une lamaserie utopique située aux confins du Tibet : « Décidément, les résidents d'Harmony paraissent oublier de vieillir [...]. La ville ne serait-elle pas une succursale de Shangri-La, par hasard ? » (2001 : 58)

Tout comme dans le cas du « monde vert » et de Shangri-La, Harmony semble être localisé hors du temps et de l'espace : le village est situé sur une colline close, d'accès difficile car entourée de hautes montagnes « dans le Nevada, à trois heures et demie de route de San Fernando. » (2001 : 20) Cet emplacement est vague et ne permet pas de localiser où se trouve exactement le village. Le lecteur ne sait pas non plus quand se déroulent les événements rapportés dans le roman. Il est indubitable qu'il s'agit d'une contemporanéité

79 Pours certains chercheurs de l'écocritique, le concept de monde vert incarne la problématique environnementale exprimée aussi bien dans les littératures ancienne que moderne. Pour Sébastien Sobecki, l'idée de monde vert est déjà présente dans la littérature médiévale et elle est symbolisée par le personnage de Chevalier vert (Green Knight). Le Chevalier vert – la Nature demeure en opposition à la chevalerie – le monde civilisé de Camelot. Dans *Sire Gauvain et le Chevalier vert* (*Sir Gawain and the Green Knight*), La Nature est ambiguë : dangereuse, puissante d'un côté, mais indispensable à la race humaine de l'autre. Selon Sobecki, le personnage du Chevalier vert invite l'homme à vivre en harmonie avec la nature, ce qui peut constituer une mise en garde pour l'homme moderne. In : Sobecki (2006 : 463-475).

indéfinie. Ce procédé du réel irréal⁸⁰ contribue à faire naître l'effet d'atemporalité et d'aspatialité qui ont été déjà évoquées comme un des traits génériques de l'utopie et de la dystopie.

La structure de la société d'Harmony s'appuie sur « une conjecture », c'est-à-dire « la construction intellectuelle d'un futur, ou d'un ailleurs vraisemblable. » (de Jouvenel, 1964 : 34) L'organisation de la vie à Harmony repose sur une hypothèse rationnelle qui extrapole certains éléments de la sphère sociale, comme des lois ou des principes gouvernant cette société. Cette conjecture sociale consiste donc à inventer une nouvelle forme d'organisation sociale qui, théoriquement, permettra à l'homme d'accéder au bonheur.

Voyons de plus près les règles qui organisent la vie sociale à Harmony. En inventant la structure sociale d'Harmony, les fondateurs du village prétendent être inspirés par la philosophie de Platon : « Harmony est, à quelques unités près, en passe d'atteindre son quota. [...] cinq mille quarante habitants. [...] Il s'agit du nombre de citoyens défini par le philosophe grec Platon pour sa Cité idéale, dans son ouvrage *La République*. » (2001 : 31) Par ce choix d'un des plus grands philosophes antiques comme un des patrons du village, les concepteurs d'Harmony soulignent le caractère utopique de leur projet. La criminalité et la délinquance semblent être absentes de la petite communauté. Les habitants d'Harmony mènent un mode de vie sain : ils ne mangent que de produits frais cultivés par une entreprise alimentaire locale. Les services médicaux sont gratuits pour les résidents du village. Telle une grande famille, les locataires d'Harmony passent beaucoup de temps ensemble : chaque week-end, on y organise un événement culturel ou sportif comme un concert, un pique-nique, un match, auquel les habitants participent volontiers : « Harmony, pour nous, c'est principalement un lieu de vie [...] familial. [...] Le cadre, le calme, la sérénité sont des avantages unanimement appréciés. [...] on trouve tout le nécessaire à Harmony. » (2001 : 53-59) Confrontés à ce monde idéal, les Woolwrieth le perçoivent tout d'abord comme un paradis.

Pourtant, avec le temps qui passe, Jon Woolwrieth qui travaille à Los Angeles et qui vit à Harmony seulement le week-end, grâce à quoi il garde une plus grande objectivité, reconnaît des défauts à ce système en apparence idéal. Marc Attalah (2016) appelle ce phénomène « la réversibilité » qui a lieu lorsqu'un système parfaitement bénéfique devient aisément un système absolument totalitaire. La notion de réversibilité est strictement liée avec deux autres phénomènes déjà signalés, emblématiques, selon Guertin (2000 : 190), de chaque dystopie, à savoir le totalitarisme et l'hyper-rationalité. Les règles destinées à organiser et à faciliter l'existence à Harmony sont, conformément

80 Cf. le chapitre 2, paragraphe 1.1 de la présente étude.

au principe d'hyper-rationalité, très strictes, même dans les domaines de la vie privée et intime des habitants du village. Elles constituent une atteinte à la liberté des individus en les obligeant à se soumettre à un mode collectif de vie dans un système totalitaire. Dans le village, les animaux domestiques ne sont pas les bienvenus car ils peuvent être porteurs de maladies graves. Il est impossible d'acheter dans les magasins d'Harmony des produits alimentaires jugés par les dirigeants de la communauté comme nocifs pour la santé, comme les soupes Campbell ou des pizzas congelées. Bien que le service médical soit gratuit (et obligatoire) pour tous les résidents d'Harmony, le médecin refuse de prescrire aux femmes la pilule contraceptive car il juge ce médicament immoral, nuisible pour la santé et contre nature. Il est strictement interdit de fumer à Harmony, même dans sa propre maison. On impose aux citoyennes d'Harmony une longueur convenable de leurs robes pour ne pas choquer leur entourage. Pour la même raison, il n'est pas permis aux minorités sexuelles de vivre à Harmony, le village n'étant habité que par des couples hétérosexuels mariés. De plus, Harmony est un espace destiné uniquement aux représentants de la race blanche car, selon les gérants de la communauté « l'essentiel, c'est que notre petite communauté ne regroupe que des gens convenables. [...] Notre existence est soumise à des règles de bon sens. Nous n'acceptons pas de groupes ethniques susceptibles de semer le trouble. (2001 : 25) »

Il est possible de multiplier les exemples des règles régressives, restrictives et discriminatoires qui témoignent de l'organisation purement totalitaire de la vie à Harmony : de *locus amoenus*, le village devient un *locus terribilis* au niveau social et idéologique⁸¹. Les principes imposés aux habitants d'Harmony montrent à quel point ils sont contrôlés par le système totalitaire qui vise à éliminer chaque manifestation d'individualité chez eux et qui, au nom de leur propre bien, les condamne à une schématisation, à une unification complètes de leur vie et à une adhésion totale au système totalitaire. Le citoyen est obligé de renoncer à ses aspirations, rêves, plans, s'ils ne sont pas compatibles avec le bien de la communauté. L'individu doit à tout prix faire partie de la communauté en remplissant son rôle dans le système social, tel que le ferait un objet ou un outil. Il n'y compte pas en tant que personne humaine, il n'a aucun droit au sein de la société collective. L'individu est perçu par les dirigeants du système totalitaire comme un être faible, dépourvu de raison et de libre arbitre, enclin à des désirs et des passions illicites. C'est pourquoi la société totalitaire doit préserver ses membres contre eux-mêmes et leurs faiblesses.

81 Du point de vue esthétique, Harmony ne change pas, gardant toutes les caractéristiques du *locus amoenus* évoquées antérieurement, pourtant la structure et l'organisation sociales du village renvoient à la notion de *locus terribilis*.

Ce mécanisme de contrôle des individus est parfaitement visible dans le roman andrevonien, déjà au niveau paratextuel car son titre, *L'œil derrière l'épaule*, renvoie à l'idée de la surveillance, de l'observation et du contrôle. Le problème en question est un leitmotiv du roman, les personnages y ont l'impression d'être suivis de manière permanente : « [...] elle prit conscience d'un détail [...] : l'œil gris du Caméoscope braqué sur elle. » (2001 : 127) ; « [...] tous avaient les yeux braqués sur lui. » (2001 : 166) ; « [...] il continuait à sentir les regards insistants rivés sur sa nuque. » (2001 : 167) ; « [...] chaque fois qu'ils hésitaient sur la direction à prendre, une porte ou une fenêtre s'ouvrait, une tête apparaissait [...] – à croire que les habitants d'Harmony étaient doués d'un mystérieux sens télépathique. » (2001 : 57)

La société totalitaire dispose de nombreux moyens de contrôle de ses membres, tels que la clôture (au sens propre et figuré) du monde dystopique, et des instruments de l'oppression sociale, comme les Clubs d'harmonisation et la police de la pensée.

Comme le village est situé dans une vallée entourée de hautes montagnes, il constitue un monde clos, d'accès difficile, hostile aux étrangers. Harmony est régi par ses propres lois, assez spécifiques, et pour éviter leur bouleversement, les dirigeants du village font tout pour éviter les contacts des résidents avec le monde extérieur. Par exemple, les contacts téléphoniques sont rigoureusement contrôlés, pour ne pas dire censurés, par la société car toutes les communications vers l'extérieur et de l'extérieur vers Harmony passent par le centre local de la poste d'Harmony. Si une personne jugée inconvenante par la communauté essaie de téléphoner à un citoyen d'Harmony, le centre local coupe la communication. Lorsqu'un ami des Woolwright, un homosexuel, veut leur rendre visite à Harmony, les représentants de la société simulent un accident de voiture pour préserver la société de l'influence néfaste des personnes non hétérosexuelles exclues d'Harmony. Il est mal vu dans cette société de passer les week-ends ou bien les vacances à l'extérieur d'Harmony. Il est recommandé aux résidents de faire leurs achats à Harmony, de profiter du service médical local, de travailler dans le village et d'y passer tout leur temps libre. En même temps, les fondateurs du village font tout pour empêcher chaque intervention étrangère à Harmony. Cette coupure avec le monde extérieur est expliquée par le bien suprême des résidents d'Harmony :

Pour préserver la tranquillité et le bien-être de toutes et de tous, nous préférons que les étrangers à la ville s'y dispersent le moins possible. Il en est de même pour les livraisons qui viendraient de l'extérieur. Tout est déposé dans une annexe de la maison communale, et c'est un

service municipal qui vient à domicile. [...] On trouve tout le nécessaire à Harmony. (2001 : 53)

Il est évident que la clôture du monde contribue au contrôle plus efficace des habitants d'Harmony. Ne connaissant pas d'autres modes alternatifs de vie, les citoyens de la société dystopique ne se révoltent pas contre un système jugé par eux le meilleur car le seul qui leur soit connu ; ils acceptent ses principes sans réfléchir sur leur véritable caractère.

Les clubs d'harmonisation, un autre instrument de contrôle, sont liés à la division d'Harmony en dix districts : chaque district possède son propre club. Le rôle des clubs consiste en apparence à socialiser les citoyens d'Harmony. Les membres de chaque club se rencontrent à intervalles de temps réguliers pour parler de leurs problèmes au sein de la société : « Chaque communauté a ses rites. Ce genre de réunion maintient les liens, la cohésion sociale. Elle peut servir aussi à aplanir les petites difficultés de la vie quotidienne. » (2001 : 73) Pourtant, il est bien visible que les séances des clubs servent à rendre la vie privée des habitants totalement transparente pour la communauté afin de mieux les contrôler. Les intervenants sont obligés de ne rien cacher aux autres qui les écoutent attentivement, qui analysent leurs cas et qui les jugent. Durant ces réunions, on évoque des problèmes futiles, comme le cas d'un homme « qui avait perdu toute une journée pour se rendre à Fresno acheter du matériel qu'il aurait pu aussi bien trouver à Harmony [...]. Résultat : de l'inquiétude pour sa femme et un manque à gagner pour la communauté. » (2001 : 72), mais aussi des problèmes plus graves, comme celui d'une femme souffrant de dépression après la perte de son mari. Jon Woolwright trouve les clubs d'harmonisation consternants dans leurs principes et il compare leurs réunions à « une auto-critique comme on la pratiquait chez Pol Pot – [...] juste avant de recevoir une balle dans la nuque ... » (2001 : 72) La comparaison d'Harmony, lieu apparemment idyllique, au régime totalitaire cambodgien des Khmers rouges met en relief les procédés et méthodes totalitaires utilisés dans le village afin d'étendre un plus grand contrôle de la société sur l'individu.

La police de la pensée est aussi un outil social d'oppression de l'individu. Rappelons qu'Andrevon y fait allusion à une des dystopies les plus connues, le roman *1984*, de George Orwell où la police de la pensée est un instrument totalitaire de la répression chargée de découvrir les crimes de pensée et de punir leurs auteurs. Pour assurer l'association complète de l'individu à la communauté dystopique, la police utilise une surveillance constante des citoyens qui ne peuvent pas déroger ni par leurs actes, ni par leurs pensées aux normes sociales qui leur ont été imposées. Dans le roman andrevonien, la police de

la pensée intervient lorsque les Woolwright partent pour des vacances au Mexique. Après leur retour, les mariés remarquent qu'on a censuré et réquisitionné leurs livres, disques et tableaux les plus libéraux :

On a piqué tous mes disques de rock. [...] Y'a plus que la musique classique et les chansons folk. [...] Ils ont bien choisis, les cons ... Miller, [...] Shelby, Bukowski. [...] On a été épurés, voilà la vérité. On a été censurés ! Le rock, la world music, les polars pas bien-pensants, les bouquins politiques, et naturellement tous les trucs de cul ! [...] Ils vont me le payer. [...] Qui « ils » ? La police de la pensée ? Nous ne sommes plus en 1984. (2001 : 195)

Ainsi, à l'aide de moyens de contrôle divers, le système totalitaire force-t-il l'individu à adhérer totalement à la société en étouffant dans l'œuf toute velléité de « mal penser » et d'agir contre le système.

Dans le schéma narratif de chaque dystopie apparaît, selon le terme de Michel Guertin, un élément dissociatif qui détruit l'ordre du monde s'appuyant jusqu'alors sur l'association : la dissociation « s'exerce par l'intermédiaire de personnages singuliers, dissidents par rapport à cette organisation sociale qui revendique l'adhésion de tous, [et ce pôle dis-sociatif] exprime une fonction subversive. » (2000 : 251) Dans le roman andrevonien, c'est Jon Woolwright qui est le porteur de la dissociation à Harmony. Il n'est pas capable d'adhérer pleinement à la société d'Harmony car il n'y passe que ses week-ends, grâce à quoi il garde une distance objective par rapport à l'organisation sociale et les règles de vie de la communauté. Dans cet espace clos, qui exclue les étrangers, Jon est en même temps autochtone et étranger. Du point de vue formel, Jon est un résident d'Harmony, mais il conserve un contact avec le monde extérieur où il passe beaucoup de temps, ce qui lui permet d'avoir un jugement distancié sur la vie dans le village. C'est lui qui trouve les règles sociales d'Harmony trop restrictives, conservatrices et trop discriminatives et il les critique ouvertement, ce qui inquiète les dirigeants du village : « Mais n'est-il pas vrai que Jon montre certaines difficultés à s'intégrer à Harmony ? » (2001 : 126) L'influence néfaste que la société harmonyenne exerce sur la personnalité de sa femme et de sa fille effraie Jon. Il observe l'adhésion des deux femmes à la communauté, leur participation aux rites sociaux d'Harmony, leur contamination par les idées de la communauté :

C'est toi qui est devenue aveugle et sourde-muette aussi, comme les trois singes. Tu as été ... contaminée. Tu ne fais plus rien, toi non plus. [...] Nous avons commis une erreur en venant nous enterrer ici. Une

grosse erreur. [...] Nous devons partir. [...] C'est ça ou devenir un zombie.
(2001 : 247-249)

Jon devient dans le roman andrevonien la figure de l'altérité et de la révolte : il se sent un autre par rapport à la communauté, il ne partage pas ses valeurs et il incite sa famille à rompre avec la société d'Harmony et à quitter le village.

Pourtant, dans les dystopies destinées à un lectorat adulte, les tentatives de dissociation finissent toujours mal pour l'individu qui en est porteur⁸². Lorsque l'individu ne veut pas se soumettre à un système totalitaire, ce dernier l'élimine. Rappelons que ce schéma reste fidèle à la structure narrative du (nouveau) fantastique où le personnage est finalement vaincu par le phénomène tout-puissant. Toute la communauté (y compris les représentants de la loi comme le sheriff et les membres de la famille de Jon) contribue à l'exécution du protagoniste accusé de dissociation du système. Pour garder les apparences de la justice, le sheriff présente à Jon un acte d'accusation :

Nous vous avons accueilli parmi nous avec toute la sympathie. [...] Nous espérions de tout cœur que vous vous intégreriez, que vous adopteriez nos usages comme nous, nous étions prêts à vous adopter. Il n'en a malheureusement pas été ainsi ... Votre attitude n'a cessé d'être bien peu convenable Jon Woolwright. Or Harmony ne peut garder en son sein que ceux et celles qui se conforment à nos lois non écrites [...]. Vous êtes une brebis galeuse [...]. Et les brebis galeuses doivent subir le même sort que les fornicateurs, les déviants sexuels, les délinquants de toutes sortes, les inadaptés ... Elles doivent être éliminées. [...] Et notre mission demande de la patience [...]. Un jour, les États-Unis dans leur totalité – mais des États nouveaux, et véritablement unis – vivront à l'heure d'Harmony.
(2001 : 280)

La voiture de Jon a été poussée par les habitants du village dans un gouffre. En tombant dans l'abîme, Jon voit quelques cadavres en état de décomposition, eux aussi ayant été les victimes de la société totalitaire. Pour pouvoir continuer sa mission et pour contaminer par ses idées la plus grande partie des citoyens, le système élimine sans pitié les inadaptés et les rebelles, ceux qui empêchent son bon fonctionnement. Seule l'unification de la société à tous les niveaux garantit la victoire du système.

82 Par contre, les dystopies pour adolescents finissent le plus souvent par la victoire de l'individu qui s'attaque à l'unité du système dystopique. Cf. *Divergente* de V. Roth, *Hunger Games* de S. Collins, *Promise* d'A. Condie.

La femme et la fille de Jon trouvent leur place au sein de la société dystopique : elles deviennent les parties d'un tout et sont utiles du point de vue social. Après la mort de Jon, Pam et Veronika remplissent leurs rôles dans le service d'accueil des nouveaux venus à Harmony. Cet engagement des deux femmes met en relief la chute finale de Jon et le triomphe du système car dans les dystopies pour adultes, la révolte contre le système s'avère toujours impossible et vouée à l'échec.

En analysant le roman andrevonien, il est possible de remarquer un certain schéma narratif qui demeure valable pour les dystopies contemporaines destinées aux adultes⁸³ :

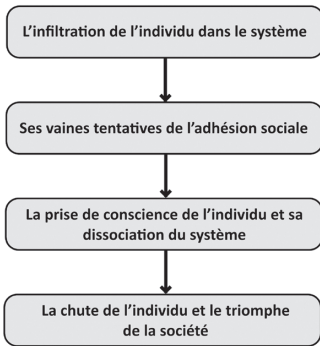


SCHÉMA 6

Le schéma narratif du roman dystopique pour adultes

La dystopie contemporaine raconte l'impact de l'individuel et du collectif et met en garde les lecteurs contre les dangers qui découlent des systèmes totalitaires que l'on connaît bien de l'histoire contemporaine et qui parfois prennent une forme très séduisante et, en apparence, inoffensive. Chaque dystopie a pour origine un projet utopique manqué : il vire vite au cauchemar car il ne prend pas en considération la liberté et l'altérité des individus.

• • •

83 La majorité des romans dystopiques du xx^e siècle semble s'appuyer sur ce schéma. Cf. *Nous autres* (1920) de Ievgueni Zamiatine ; Aldous Huxley *Le Meilleur des mondes* (1932) ; *Kallockaine* (1940) de Karin Boye ; George Orwell *La Ferme des animaux* (1945), *1984* (1949) ; *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury ; *Le Rapport minoritaire* (1956) de Philip K. Dick ; *La Grève* (1957) d'Ayn Rand ; Ira Levin *Un bonheur insoutenable* (1970), *Les Femmes de Stepford* (1972) ; *La Servante écarlate* (1985) de Margaret Atwood ; *Globalia* (2004) de Jean-Christophe Rufin.

4 Le nouveau phénomène – les remarques finales

L'analyse de quelques facettes choisies du nouveau phénomène révèle la pertinence de ses caractéristiques qui diffèrent de celles du phénomène fantastique traditionnel. On remarque vite que les thèmes fantastiques classiques, évoqués à l'unanimité dans les listes de motifs fantastiques, perdent de leur importance dans la prose andrevonienne. Cela ne veut pas dire qu'ils en sont complètement absents, car Andrevon puise aussi dans la tradition fantastique. Pourtant, si ces phénomènes plus traditionnels apparaissent chez lui, ils sont le plus souvent traités de la manière novatrice car l'écrivain renonce fréquemment au surnaturel facile, évident comme source principale de la peur. Les motifs classiques sont discrets, dilués dans la prose andrevonienne, ne sont plus au centre de son fantastique et, souvent, sont dépourvus de caractère ouvertement anxiogène. Par contre, ces thèmes sont liés à d'autres phénomènes de première importance, issus de la contemporanéité même, qui constituent de véritables générateurs de terreur.

Conformément à ses postulats visant à réformer le fantastique, l'écrivain cherche de nouvelles sources anxiogènes avant tout dans le quotidien de l'homme moderne. L'horreur d'ordre philosophique naît d'une situation particulière de l'être humain qui vit à l'époque de la fin de sa domination sur la nature. Le fantastique andrevonien, engagé ici et maintenant dans la réalité, invite les lecteurs à prendre la responsabilité de la condition néfaste de la Terre, à s'intéresser à l'écologie et à l'éthique environnementale. Andrevon met aussi en relief les phénomènes psycho(patho)logiques qui angoissent l'individu contemporain : la solitude qui est devenue un des problèmes majeurs de la société moderne et la condition psychique qui vacille au niveau individuel et collectif. Enfin, les phénomènes anxiogènes d'ordre historique et social, décortiqués par Andrevon, marquent sa conception du nouveau fantastique. L'écrivain ne fait pas seulement revivre les plus grands traumatismes de l'humanité, mais il extrapole aussi des conséquences désastreuses des tentatives, à l'origine utopiques, de rendre l'homme heureux. Les frontières qui séparent le fantastique et le réel, considéré comme quotidien, normal, ordinaire, s'effacent chez Andrevon.

Le phénomène nouveau qui émane de sa prose effraie parce qu'il montre clairement que le quotidien dans lequel se meut le personnage andrevonien et dans lequel vit le lecteur de son fantastique est le même univers angoissant.

La transfictionnalité et le fantastique andrevonien

La notion de transfiction est un terme hétérogène : plusieurs critiques l'utilisent, mais si l'on compare les effets de leurs recherches, il devient évident que les théoriciens la définissent et l'interprètent différemment¹. Pourtant, aucune de ces tentatives de description de la transfiction ne paraît ni suffisante, ni entièrement convaincante. Vu ce chaos définitionnel, ce « flottement conceptuel » (Saint-Gelais, 2011 : 8) ainsi que certaines lacunes théoriques

1 Cf. les définitions de la transfictionnalité : R. Audet (2000 a) ; R. Audet, (2000 b) ; R. Audet, (2007) ; D. Aranda (2007) ; S. Benassi (2000) ; A. Besson (2004) ; L. Dolezel (1998) ; D. Mellier (1999) ; R. Saint-Gelais (2001), R. Saint-Gelais (2002) ; R. Saint-Gelais (2007) ; M. Sullivan (2016). Il faut pourtant souligner qu'il existe un groupe de chercheurs autour de Richard Saint-Gelais, un des pionniers des recherches sur la transfiction, qui partagent, dans une certaine mesure, les idées choisies et la définition de la transfictionnalité proposée en 2001 par Saint-Gelais. Le chercheur, dans son texte intitulé *La fiction à travers l'intertexte*, présenté lors d'un colloque sur les frontières de la fiction définit un concept théorique qu'il nomme la transfictionnalité. En 2005, Saint-Gelais organise un colloque sur la question de la transfictionnalité dont le but, et le titre de sa communication, « Contours de la transfictionnalité », en témoigne, est de tenter d'en délimiter les contours, d'en dessiner les « limites ». Plusieurs chercheurs de ce colloque, dont les communications ont été publiées en 2007 (dans *La fiction, suites et variations*) ont ancré leur réflexion sur la transfictionnalité dans la définition qu'en donnait Saint-Gelais en 2001. Parmi ces théoriciens il y a : Daniel Aranda, René Audet, Stéphane Benassi, Anne Besson, Marie Blaise, Mélanie Carrier, Jean-François Chassay, Isabelle Daunais, Isabelle Doucet, Irène Langlet, Françoise Lavocat, Matthieu Letourneux, Denis Mellier, Andrée Mercier, Sophie Rabau, Marie-Laure Ryan, Richard Saint-Gelais et Nicolas Xanthos. Au sein du groupe, il existe quand même certaines différences dans la perception des transfictions. Par exemple Saint-Gelais stipule, en s'appuyant sur l'analyse du cycle proustien, que les textes qui font partie d'un ensemble transactionnel doivent être autonomes, ce qui implique la notion de clôture du texte ne coïncidant pas avec le point final de la dernière phrase. La transfictionnalité fait disparaître, selon Saint-Gelais, les frontières textuelles, elle les transgresse, déborde du cadre des livres. Cette conception de la clôture du texte n'est pas acceptée par tous les chercheurs du groupe. Nicolas Xanthos expose une vision plus vaste de la clôture qui ne serait pas limitée par l'aspect matériel du livre, mais par un concept virtuel : l'imagination d'un individu. Daniel Aranda voit la notion de clôture comme problématique. Il discute avec Saint-Gelais en utilisant aussi l'exemple du cycle proustien. Aranda se demande s'il s'agit d'un long roman ou d'un cycle romanesque. Dans le premier cas, il ne pourrait s'agir, selon lui, d'un exemple de transfictionnalité puisque tous ces livres feraient partie d'une même diégèse, c'est-à-dire qu'ils ne seraient pas autonomes et clos. Aranda conclut que pour parler de la transfictionnalité, il faut tout d'abord être en mesure de délimiter le texte et d'en établir l'autonomie. D'autres chercheurs qui expriment leur réserve quant à certains aspects des transfictions telles que proposées par Saint-Gelais, ce sont Mélanie Carrier, Sophie Rabau, Marie-Laure Ryan, Anne Besson.

dans l'appréhension du terme, je tiens à préciser que j'utilise cette notion dans un sens plus vaste qui reste au carrefour des recherches de Francis Berthelot (2005) et de celles de Richard Saint-Gelais (2011). Il me semble que le mixing théorique de ces deux propositions, si différentes soient-elles, permettra au mieux de rendre la complexité de la transfiction.

En quoi consiste la spécificité des travaux de Berthelot sur la transfiction ou les transfictions, car il emploie souvent le mot au pluriel ? Quelles en sont les caractéristiques ? Berthelot reconnaît, lui aussi, la difficulté de définir les transfictions car « elles sont par nature inclassables » (2005 : 19). Le critique souligne que les transfictions ne constituent pas un genre littéraire en tant que tel, mais « une interface, une sorte de nébuleuse entourant la frontière littérature générale/littératures de l'imaginaire, nébuleuse dont les contours sont forcément indistincts. » (2005 : 19) Les transfictions de Berthelot seraient donc une zone frontalière, possédant sa logique propre, entre la haute littérature et la paralittérature, entre la littérature générale (le *mainstream* littéraire) et les littératures de l'imaginaire. Les textes transfictionnels transgressent, selon Berthelot, les règles, les contraintes du genre, du domaine auxquels ils sont habituellement rattachés. Qui plus est, les transfictions « peuvent diversifier davantage leurs infractions. » (2005 : 19)

Afin de mieux cerner les variables et les constantes des transfictions, Berthelot adopte une double perspective narratologique, à savoir la narratologie thématique qui envisage la fiction comme une histoire² et la narratologie discursive qui perçoit la fiction en tant que discours³. Cette double perspective théorique permet à Berthelot de distinguer deux grandes catégories de transfictions : les transfictions qui s'appuient sur les transgressions de l'ordre du monde (conformément à la narratologie thématique) et les transfictions qui transgressent les lois du récit (suivant la narratologie discursive).

En ce qui concerne le premier groupe des transfictions, Berthelot reconnaît les transgressions des lois temporelles du récit (par exemple par la relecture de l'histoire, ce qui donne naissance au genre de l'uchronie, ou bien par les distorsions temporelles de toute sorte, ce qui s'attache aux sous-genres de la science-fiction, comme l'opéra du temps ou le steampunk, ou bien au fantastique). Dans le même groupe s'inscrivent les transgressions des lois scientifiques admises généralement comme immuables (la mise en cause des lois physiques, psychologiques et biologiques, qui caractérise les textes à la lisière

2 C'est par exemple Vladimir Propp qui avec *La Morphologie du conte* (1928) en est un des représentants principaux.

3 Algirdas Greimas (*Sémantique structurale*, 1966), Gérard Genette (*Figures III*, 1972) demeurent ses théoriciens les plus importants.

du fantastique et de la science-fiction). Ensuite, Berthelot évoque l'introduction du surnaturel comme un facteur transfictionnel faisant naître plusieurs ouvrages très divers et inclassables génériquement. Enfin, le théoricien mentionne un motif par excellence transfictionnel – la création d'un monde dont les structures ou les singularités sont d'ordre transfictionnel.

Le deuxième groupe des transfections transgresse les contraintes génériques. Les textes transfictionnels qui s'inscrivent dans cette catégorie se distinguent par ce que Francis Valéry (2000) appelle « l'esthétique de la fusion », c'est-à-dire que les transfections empruntent des traits génériques à plusieurs genres littéraires. En conséquence, ces textes se font remarquer par leur non-appartenance à un genre littéraire bien établi. Ensuite, les transfections transgressent les frontières de la littérature en annexant certains éléments caractéristiques d'autres arts (comme les arts plastiques, l'architecture, le spectacle, la musique) et d'autres médias (le cinéma et la télévision). Finalement, Berthelot signale comme point commun des transfections la volonté de déréaliser le récit à l'aide des jeux réel/imaginaire (par exemple par l'introduction dans le récit d'éléments qui détraquent la réalité) et par l'entremise des jeux réalité/fiction (par la déconstruction du discours – les distorsions du récit, l'écriture transgressive, bref par des procédés qui mettent en valeur la nature fictionnelle du discours).

Ce qui m'intéresse dans la proposition de Berthelot, c'est surtout la seconde catégorie des transfections⁴ analysées dans la prose andrevonienne sous un angle particulier. Tout d'abord, je voudrais me concentrer sur l'« esthétique de la fusion » de la prose de Jean-Pierre Andrevon, sur l'aspect générique hybride de certains de ses ouvrages. Ensuite, j'ai l'intention de montrer comment la prose andrevonienne dépasse les frontières de la littérature pure et comment elle noue des rapports inter/transmédiatiques avec le cinéma.

Pour compléter mon analyse de l'aspect transfictionnel de la prose andrevonienne, je me suis, dans une certaine mesure, inspirée par les recherches sur la transfictionnalité de Richard Saint-Gelais (2011). Le critique comprend le terme des transfections, ou des « fictions transfuges » comme il les appelle, comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (2011 : 7) Bref, les fictions transfuges ont en commun de dériver

4 Concernant la première catégorie des transfections, j'ai déjà signalé (sans utiliser directement le terme des transfections) quelques uns de leurs aspects et stratagèmes emblématiques dans les paragraphes consacrés à la dystopie et à la guerre (la relecture de l'histoire, la relecture des lois sociales, les distorsions temporelles), ainsi que dans la partie parlant de la folie (la mise en cause des lois psychologiques).

d'un premier texte et d'en déborder les limites. Saint-Gelais précise que le mot « texte » n'est pas toujours lié à la matrice littéraire, mais concerne aussi le cinéma, la télévision, la BD, etc. Comme Berthelot, Saint-Gelais voit donc la transfictionnalité en tant que phénomène trans/intermédiatique. Parmi les procédés transfictionnels récurrents, Saint-Gelais mentionne le retour de personnages confrontés à de nouvelles aventures, le retour des lieux, les versions concurrentes d'une même histoire, comme si la seconde annulait la première, le choix d'un élément de l'œuvre originale dont les possibles narratifs sont exploités à nouveaux frais, enfin le retour des univers fictionnels.

Il est possible de voir dans la transfictionnalité une sorte de relation transtextuelle⁵, telles que celles reconnues par Gérard Genette (1982). Les transfictions font penser surtout à deux types de relations transtextuelles, à savoir l'intertextualité et l'hypertextualité⁶. Pourtant, Saint-Gelais explique que ces relations transtextuelles « s'attachent à des propriétés, phénomènes et problème différents » (2011 : 10) de ceux abordés par la transfictionnalité. Le critique précise que la transfictionnalité est « une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les textes. Mais ces relations inter-(ou hyper) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives : la référence conjointe à un même cadre [...] recouvre la relation entre textes sur laquelle elle s'appuie. » (2011 : 11) La transfictionnalité dans l'optique de Saint-Gelais apparaît comme une notion plus vaste que l'inter/ou l'hypertextualité : la relation transfictionnelle s'intéresse non seulement aux questions identitaires à travers l'intertexte (ce qui demeure le domaine des relations transtextuelles), mais aussi à ce qu'une transfiction fait à la diégèse de la fiction à laquelle elle se rapporte, à des prolongements tentaculaires des univers fictionnels à travers la littérature et plusieurs médias. Autrement dit, « la transfictionnalité est la reprise non pas mimétique mais créatrice d'un acte de pensée. » (Carrier-Lafleur, 2012 : 13), la production fictionnelle inépuisable autour des éléments fictifs repris (autour d'un univers, d'un personnage, d'un cadre, d'une intrigue ou d'un élément de l'intrigue, etc.) et refaits. La transfictionnalité « suppose la mise en relation de deux ou de

5 La transtextualité est, d'après Genette, la transcendance textuelle du texte – « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte. » (1982 : 7)

6 Rappelons que, selon Genette (1982 : 11-12) l'intertextualité est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, la présence effective d'un texte dans un autre tandis que l'hypertextualité est toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.

plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle. » (2001 : 45) Les transfictions incarnent donc l'idée générale « d'une littérature en transfusion perpétuelle »⁷ (Genette, 1982 : 559).

Je voudrais retenir de la conception de Saint-Gelais l'idée de la reprise créatrice par un auteur d'éléments fictifs empruntés aux univers fictionnels d'un autre auteur. Étudier la zone transfictionnelle dans ce contexte chez Andrevon s'ajoute à mes deux objectifs de recherches inspirés par Berthelot et signalés ci-dessus (l'aspect transgénérique et transmédiateur de la prose andrevonienne). Il me semble également pertinent d'étudier dans ce chapitre comment la transfictionnalité influence la conception andrevonienne du fantastique.

1 Le fantastique transgénérique

Le débat théorique qui s'opère au xx^e siècle et qui concerne la définition et les limites générique du fantastique vise à dessiner les contours du genre de la manière la plus précise et, en conséquence, la plus restrictive. La conception du fantastique élaborée par Roger Caillois en constitue un exemple probant. Rappelons que Caillois n'évoque que douze motifs considérés par lui comme purement fantastiques⁸, ce qui constitue une limitation remarquable des territoires du fantastique vu par le critique comme « un choc », « un scandale », « une faille », « une déchirure » (1965 : 61) dans le réel. Caillois présente aussi une perspective historique, chronologique de la succession des littératures de l'imaginaire. Le merveilleux constitue, selon lui, leur forme la plus ancienne, liée à la perception naïve et primitive du monde et de la nature. Le merveilleux

7 Dans un entretien à *Vox Poetica*, Richard Saint-Gelais éclaircit ainsi les différences entre les relations transtextuelles genetiennes et la transfictionnalité : « Cette définition même [de la transtextualité] signale la proximité de la transfictionnalité avec d'autres modalités de la transtextualité [...] qui demeure le terme fédérateur. La spécificité de la relation transfictionnelle, qui explique peut-être qu'on se soit penché sur elle un peu plus tardivement, tient à ce qu'elle s'établit à hauteur de fiction, de sorte que, si tout lien transfictionnel présuppose forcément une relation entre des textes, il tend en même temps à occulter cette relation au profit d'une continuité qui serait purement diégétique : l'ajout d'une nouvelle enquête de Holmes se donne moins comme un texte transformant ceux de Conan Doyle que comme une incursion dans une portion jusque-là inconnue de la vie du personnage. Je dois aussitôt, cependant, nuancer cette clause, car il n'est pas rare, en fait, que des récits transfictionnels fassent expressément référence au récit original, par exemple pour le réfuter ou en rectifier certains points ; mais ces récits le font au nom d'une fiction dont l'existence serait indépendante de chaque texte, et qui justifierait qu'un récit puisse remettre en question l'autorité d'un autre. » (Wagner, 2012)

8 À ce propos voir le chapitre 1, paragraphe 1 de la présente étude.

appartient au domaine des croyances et sert à expliquer ce qui est à l'époque inexplicable par la science. Le fantastique remplace le merveilleux au Siècle des Lumières où la raison, la science et la logique triomphent. La naissance du fantastique au XVIII^e siècle et son essor au XIX^e siècle s'expliquent par deux facteurs : le fantastique, une fiction littéraire pure, est « la fille de l'incroyance » selon la formule célèbre de Vax, et il exprime le retour de l'irrationnel refoulé à l'époque. Au XX^e siècle, comme le prétend Caillois, la science-fiction, nouvel avatar de l'imaginaire, succède au fantastique. Cette thèse est cependant difficile à défendre car ces trois formes de l'imaginaire coexistent aux XX^e et XXI^e siècles ; elles connaissent au fil des siècles des hauts et des bas auprès des lecteurs.

La définition du fantastique proposée par Tzvetan Todorov délimite aussi le genre considérablement. Le critique réduit le genre à un moment d'hésitation partagée par le personnage et le lecteur quant à l'explication (rationnelle ou surnaturelle) des événements relatés dans un récit. Une fois l'hésitation dissipée, le personnage/le lecteur prend une décision concernant l'interprétation du récit, le fantastique disparaît et on pénètre dans un genre voisin : le merveilleux ou l'étrange. Il faut souligner qu'il existe un nombre restreint de récits fantastiques qui rempliraient ce critère todorovien d'hésitation maintenue.

Ces deux conceptions si différentes qu'elles soient reflètent bien une tendance générale commune aux critiques du fantastique au XX^e siècle – ces théoriciens visent à délimiter le genre dans sa forme la plus pure, sans emprunts transgénériques.

Pourtant, si l'on suit les débats théoriques antérieurs, ceux du XIX^e siècle, sur le caractère transgénérique du fantastique, on remarque qu'à cet âge d'or du fantastique les avis de critiques et d'écrivains pratiquant le genre étaient partagés : il y avait ceux qui désapprouvaient les relations, manifestes ou latentes, du fantastique avec d'autres genres, mais il y en avait d'autres encore qui percevaient l'hybridité générique comme un atout. Rappelons maintenant les plus importantes de ces propositions théoriques du XIX^e siècle.

À l'occasion de la critique des contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann⁹, Walter Scott se montre comme un des principaux détracteurs de la transgénéricité du

9 Walter Scott exprime ses idées à propos du fantastique d'Hoffmann et du mélange des genres dans : « On the Supernatural in Fictitious Compositions ; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann. » In : *Foreign Quarterly Review*, 1, 1 July, 1827 ; La version abrégée de l'article et traduite en français, *Sur Hoffman et les compositions fantastiques*, constitue la préface à l'édition française des nouvelles d'Hoffmann. Cf. E.T.A. Hoffmann, *Œuvres complètes* traduites par M.Loève-Veimars, Renduel, Paris, 1829-1830. L'article de Scott intitulé *Du merveilleux dans le roman* reprenant ses idées paraît dans *La Revue de Paris* du 12 avril, 1829. Cf. à ce propos : P.-G. Castex (1951 : 169-176) ; Castex (1994 : 6-10 ; 1994 : 42-56).

fantastique. L'écrivain écossais condamne en bloc les hybridations absurdes et bizarres du fantastique d'Hoffmann, qui constituent pour lui des extravagances inexplicables. En raison de son caractère transgénérique, Scott désigne le fantastique hoffmannien comme « sauvage », « d'une licence sans limites », « d'une imagination irrégulière et choquante », « plein de transformations les plus imprévues et les plus extravagantes » (cité par Bozzetto, 2005 : 129). Scott dévalorise ce mode d'écriture hoffmannienne, « the FANTASTIC mode of writing », qu'il trouve grotesque et qui constitue pour lui un signe de perversion propre au fantastique allemand trop attaché au mystérieux démesuré¹⁰. Scott n'est pas hostile au fantastique en tant que tel, mais, pour être acceptable, le genre doit, selon lui, être soumis aux règles classiques de la raison et de la régularité, donc excluant le mélange générique.

Le fantastique transgénérique hoffmannien fait naître des opinions divergentes¹¹. En 1829, dans *Le Globe*, deux jeunes critiques – Jean-Jacques Ampère et Prosper Duvergier de Hauranne – vantent le mixing générique du

10 Scott critique aussi bien les contes d'Hoffmann que l'écrivain allemand lui-même. En analysant de manière tendancieuse les textes d'Hoffmann (*Le Majorat et L'homme au sable*), en s'appuyant sur les caractères et la psychologie des personnages fictifs, Scott commente l'imagination dérégulée de leur auteur : « Scott dit clairement que ces contes sont le fruit d'une tête malade. Il retrace la vie d'Hoffmann et brosse un tableau de son caractère pour prouver que c'était un névrosé et un misanthrope, drogué de tabac et d'alcool. L'équation établie par Scott est aussi simple qu'arbitraire : un homme dément comme Hoffmann ne peut que produire des œuvres insensées. Le portrait d'Hoffmann esquissé par Scott, quoique faux, sera destiné à se fossiliser dans l'imaginaire collectif français. » Merlo (2011) Par contre, le romancier écossais donne ses propres textes comme un exemple de fantastique folklorique dans lequel le merveilleux est utilisé avec délicatesse. Voir à ce propos aussi : R. Bozzetto (2007).

11 Cf. à ce propos, Teichmann (1961). Parmi les admirateurs du fantastique hoffmannien en France, il faut citer le nom de Théophile Gautier qui parle en terme très favorables de l'œuvre du *fantastiqueur* allemand et qui l'imite dans certains de ses récits fantastiques (par exemple dans *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, 1832). Gautier fait éloge de « la vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux maîtres ; la vie intérieure et imaginative, les malaises d'âme et les découragements amers, des visions et des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes ou bizarres, des ricanements diaboliques à côté d'un ravissant profil de jeune fille, au milieu d'une peinture suave, le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d'exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être seul et capable au monde ; car, quel autre qu'un musicien aurait pu décrire toutes ces sensations musicales si déliées et si subtiles qui font le charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; quel autre qu'un peintre, concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *L'église des Jésuites* ; quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces montres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drolatiques* de

merveilleux, naturel et intérieur, et du fantastique caractérisant les contes d'Hoffmann¹². Ampère et Duvergier de Hauranne condamnent le surnaturel trop traditionnel et trop facile : « Rien de plus bête [...] que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet [...]. » (1829) Selon les deux critiques, l'écrivain allemand rejette ces procédés désuets et renouvelle le fantastique en transgressant les frontières du genre par le mélange constant du merveilleux et du réalisme, de l'incongru et de la bouffonnerie, du grotesque et du mélancolique, du burlesque et du mystérieux, etc. Ces hybridations génériques créent, selon les critiques français, l'essence du genre fantastique.

Les thèses d'Ampère et de Duvergier de Hauranne sont reprises dans deux articles (parus en 1829 dans *La Revue de Paris* et *Journal des débats*) écrits par Saint-Marc Girardin. L'auteur y fait éloge d'Hoffmann et de son mode d'écriture transgénérique.

En 1830, Charles Nodier partage également dans son essai *Du fantastique en littérature* l'opinion d'Ampère et de Duvergier de Hauranne. Selon Nodier, pour pouvoir répondre à l'horizon d'attente des lecteurs, le fantastique doit transgresser sans cesse ses limites génériques en empruntant aux mythes, rêves et cauchemars. Seules ces transgressions assureront au genre son évolution et sa perpétuation.

Comme le montrent les opinions citées ci-dessus, à l'époque de son essor le plus considérable, le fantastique transgresse ses frontières génériques et la majorité des critiques de cette période sont favorables à la vision transgénérique du genre.

Tout de même, il faut souligner qu'au XIX^e siècle sont apparus des textes très diversifiés du point de vue formel et qui sont tous qualifiés comme fantastiques¹³. En fait, deux grandes lignées de textes fantastiques coexistent depuis le XIX^e siècle jusqu'à présent. La première lignée est constituée par le fantastique pur génériquement qui a fait naître des chefs-d'œuvre, tels que *La Morte amoureuse* de Gautier ou bien *La Vénus d'Ille* de Mérimée et dont le modèle théorique ne sera élaboré qu'au XX^e siècle par les plus éminents théoriciens du genre, comme Todorov, Caillois, Vax, Castex. La deuxième

Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs et blancs. » (Cité par Spoelberch de Lovenjoul, 1887 : 11-12)

12 Ampère parle très favorablement à propos d'Hoffmann et de son œuvre déjà dans son article pour *Le Globe* paru le 2 août 1828.

13 Cette situation peut être aussi expliquée par les faits que les éditeurs et les écrivains exploitent trop la veine du fantastique et, pour vendre un texte, abusent de l'adjectif « fantastique ».

branche, quantitativement plus imposante¹⁴, c'est le fantastique transgénérique qui constitue l'objet de la réflexion théorique aussi bien des critiques du XIX^e siècle que des critiques contemporains.

Ces deux lignées du fantastique se reflètent bien dans l'œuvre andrevo-nienne. L'écrivain est l'auteur de textes fantastiques purs s'inspirant des recettes traditionnelles bien éprouvées et s'inscrivant parfaitement dans le cadre théorique du fantastique pur¹⁵. Cependant, la plupart de ses textes constituent un bon exemple du fantastique transgressant ses propres frontières¹⁶ vers d'autres genres des littératures de l'imaginaire, tels que la science-fiction, le roman d'horreur, le gore, le roman policier, la dystopie¹⁷, etc. Dans ce paragraphe, je voudrais analyser sous l'angle de la transgénéricité le roman *Comme une odeur de mort* (1989) afin de montrer comment les enjeux transgénériques influencent et modifient la conception du fantastique andrevo-nien.

Le roman *Comme une odeur de mort* est d'emblée caractérisé du point de vue générique par son paratexte éditorial (Genette 1987 : 8) : deux genres sont

-
- 14 Par exemple : *L'Amour et le Grimoire* de Charles Nodier (le fantastique et le roman libertin), *Les Contes fantastiques et littéraires* de Jules Janin (le fantastique et le merveilleux), *Le Drac* d'Eugène Gosse (le fantastique et le folklore), *L'Elixir de jeunesse* d'Horace Raisson (le fantastique et l'étrange expliqué), *Spectre* d'Aloysius Block (le fantastique et l'étrange), *Le Ministère public* de Charles Rabou (le fantastique clinique et l'horreur), *L'œil sans paupière* de Philarète Chasles (le fantastique clinique et l'horreur), *Rêve d'enfer* de Gustave Flaubert (le fantastique et l'horreur), *Les Contes fantastiques* d'Erckmann et Chatrian (le fantastique, le merveilleux, le folklore), etc.
- 15 Par exemple : *La Veuve*, *L'Homme fragmenté*, *Les Murs ont des jambes*, *Un froid mortel*.
- 16 Par exemple : *Le Petit garçon qui voulait être mort* (éléments du gore, du fantastique et du roman d'initiation), *Regarde-le* (hybride du récit préhistorique, de la science-fiction et du fantastique), *Et si nous allions danser* (la dystopie et le fantastique), *Mort aux vieux* (la dystopie et le fantastique), *Condamné* (le fantastique et l'horreur), *Une erreur au centre* (la science-fiction et le fantastique), *Les épées* (la fantasy et le fantastique), *Nocturne* (le fantastique et le gore), *Ce qui vient de la nuit* (le fantastique et la science-fiction et l'horreur), *La Table ouverte* (le gore et le fantastique), *Le noyé du casier 71* (le roman policier et le fantastique), *Nuit de garde* (l'uchronie et le fantastique), *Comme une odeur de mort* (le roman policier, le gore, le thriller, l'horreur et le fantastique), *La maison qui glissait* (la science-fiction, le gore, le fantastique), *Le mystère de treize consignes* (le roman policier, l'horreur et le fantastique), *Et le sommeil ne reviendra plus* (le fantastique clinique et l'horreur), *Une lumière entre les arbres* (1974) – l'aspect transgénérique de ce dernier texte est l'objet de mon article (2017c : 13-22).
- 17 Soulignons que les transgressions transgénériques vers le mainstream littéraire sont beaucoup plus rares chez Andrevo. Un exemple représentatif de l'hybridation du fantastique et du mainstream donne *Cauchemar ... cauchemars* dans lequel l'écrivain se moque du nouveau roman. Voir le chapitre 2, paragraphe 1.1 du présent travail.

évoqués sur la couverture du roman, à savoir le gore¹⁸ et l'horreur. Ces sobriquets génériques sont-ils justifiés ? Quant au gore pur, il est vain de chercher dans le roman andrevonien tous ses traits génériques. Il n'y a pas de personnage de tueur masqué, emblématique du gore, massacrant ses victimes sans pitié à l'aide d'objets tranchants. Le roman relate l'histoire d'un crime bien prémédité. Un élément qui justifie, dans une certaine mesure, les sobriquets du gore et de l'horreur, dans leurs variantes plus soft avec une dose d'humour noir, c'est le fait que le meurtrier essaie de tuer sa victime à plusieurs reprises et par plusieurs moyens (le poison, les balles dans le corps, le lynchage, le gazage, la noyade) car la victime s'avère très réfractaire à la mort et ressuscite maintes fois. De nombreux passages racontent de manière détaillée, excessive, caractéristique du gore, les tentatives de crime, l'agonie de la victime et son sang qui coule à flots :

Il tenait le Walther Manurhin 7,65 d'une main qui ne tremblait absolument pas. [...] L'explosion fut si violente qu'elle assourdit Freddy. [...] Freddy lâcha une seconde balle, et une autre, et une autre. Trois coups si rapprochés qu'ils en étaient presque enchaînés. [...] Le ricanement de Roland s'était tordu en une grimace figée d'incrédulité. [...] Juste au-dessus de la ceinture, du côté gauche, deux larges taches rouges sombres presque confondues s'épalaient. Freddy pouvait même distinguer le trou qu'avaient fait les projectiles dans les mailles déchiquetées aux tessons noircis. Une de ses balles s'était encore perdue, mais les deux autres s'étaient confortablement logées dans l'estomac de sa cible. [...] Il lâcha encore trois balles. [...] À chaque détonation, Freddy avait vu distinctement l'impact des balles dans le pull offert, le trou sombre brusquement ouvert dans la laine noircie, une projection de débris indéfinissable qui pouvait être du tissu ou de la chair, et le geyser fragmenté du sang tournant immédiatement en flaque luisante s'élargissant sur les mailles. Trois balles, impeccablement groupées autour du cœur. [...] Toujours vacillant, il [la victime – K.G.] fit un pas en avant [...]. Ses yeux s'étaient de nouveau exorbités, un râle continu grenouillait au fond de sa gorge, ses mains griffaient l'atmosphère. [...] Le moribond ensanglanté fit encore un pas chancelant. [...] Roland se cabra dans un grand spasme et tomba sur les genoux. [...] Et il ne bougea plus. (1989 : 63-65)

18 Le roman andrevonien fait partie de la fameuse collection du Fleuve noir, Gore, dirigée par Alain Garsault, André Ruellan (Kurt Steinert) et Daniel Riche, publiée entre 1985 et 1989, comportant environ une centaine de titres de romans anglo et francophones.

L'effet d'horreur est maintenu par de nombreuses ressuscitations de la victime qui semble un être surnaturel, non humain, impossible à éliminer :

Il regardait son assassin dans les yeux. Il souriait de biais [...] « Alors comme ça, t'as voulu me tuer ? » prononça le cadavre d'une voix à peine éraillée. (1989 : 60) ; [...] À ses pieds, le cadavre remuait. Roland souleva son buste en prenant appui sur ses coudes. Roland parvint à se redresser. (1089 : 67) ; [...] « Alors, t'es crevé pour de bon maintenant ? [...] Pas encore ... connard ... », répondit le pendu. (1989 : 68) ; [...] « Alors, t'es raide, cette foi ? [...] Pas encore ... » siffla-t-il. (1989 : 70)

Il semble donc que le roman andrevonien contient, comme l'indique son paratexte, certains éléments génériques du gore et de l'horreur. Pourtant, le texte transgresse ces deux genres vers d'autres littératures de l'imaginaire.

L'analyse de facteurs choisis de deux paramètres principaux de l'hétérogénéité des genres littéraires reconnus par Jean-Marie Schaeffer (1989 : 80-81), c'est-à-dire du message réalisé et du cadre communicationnel, révèle la coprésence du fantastique, du roman policier, du thriller, de l'étrange et de l'horreur.

Rappelons que par le message réalisé Schaeffer comprend ces facteurs qui constituent la substance même de l'œuvre : son contenu et sa forme. Au niveau sémantique¹⁹ du roman andrevonien, il est possible de reconnaître parmi les traits de contenus, pour reprendre les termes de Schaeffer (1989 : 81), les motifs/thèmes/sujets emblématiques du roman policier et du fantastique.

Le thème central du roman – le crime – semble être emprunté au roman policier. Le roman policier commence souvent par la découverte d'un cadavre. La victime est ensuite identifiée et l'enquête sur les mobiles du crime, menée soit par un détective privé, soit par la police, est effectuée. Le rôle du détective consiste à analyser le mode opératoire du crime qui permettrait d'identifier, parmi les suspects sélectionnés grâce aux mobiles, le coupable. Dans le roman andrevonien il est possible de trouver certains de ces éléments canoniques : le coupable, la victime, le crime et ses mobiles, le détective, mais il n'y a pas d'enquête menée. Andrevon utilise un sous-genre particulier du roman policier – le roman à suspense que Tzvetan Todorov caractérise ainsi : « on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver,

19 Le niveau sémantique englobe, selon Schaeffer, les traits de contenus (sujets, thèmes et motifs), les contraintes sémantiques (herméneutiques), les modes, le statut littéral ou figural de la structure sémantique.

c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes accrochages). » (1971 : 60) En fait, l'action du roman andrevonien commence avant le crime : le protagoniste, Freddy Amalric tout d'abord planifie et, ensuite, perpète un crime en apparence parfait, il veut tuer Roland Coratin, l'amant de sa femme Claudine. Le lecteur connaît donc dès le début le mobile du crime (la vengeance), le futur coupable, sa potentielle victime, ainsi que le plan du crime car Freddy s'adonne à préparer soigneusement tous les détails et circonstances du meurtre, ce qui est un des leitmotifs du roman policier, genre explicitement évoqué par Andrevon :

[...] Freddy traça son plan, dans les grandes lignes d'abord, avant d'en préciser dans son esprit tous les petits chemins de traverse. Cela lui prit une semaine environ mais, au bout de cette semaine, le plan et ses modalités d'exécution étaient rigoureusement tracés dans sa tête. Et quant il y réfléchissait, il le trouvait imparable ... incontournable. Tout s'enclenchait si bien ! Comment un tel plan aurait-il pu capoter ? Il ne pouvait pas ! *Bien sûr, il existait toujours la possibilité qu'un grain de sable, la pièce maîtresse de tant de romans policiers axés sur un crime parfait ... qui finit par ne plus l'être puisqu'il faut bien que la morale soit sauve et que la loi triomphe. La possibilité existait, oui. Mais il aurait été stupide d'en tenir compte. Freddy n'était pas un personnage de roman policier. Et aucune justice immanente ne viendrait au dernier moment lui mettre la main au collet. Son plan était trop parfait. [...]* La parfaite ordonnance du plan était pour quelque chose dans ce sentiment, mais plus encore, bien plus encore le fait de pénétrer en toute impunité dans un domaine qu'Amalric avait cru jusqu'ici réservé à l'imaginaire, au cinéma, au polar. L'imaginaire ? Eh bien non. [...] Il allait le faire, lui, [...] il allait commettre ce que dans les livres [...] on appelle un crime [...] (1989 : 38-39) ; *Une histoire policière, ou plutôt une histoire noire, une histoire de suspense, il en vivait une dans la réalité.*

1989 : 83. C'est moi qui le souligne.

Pour bien se préparer au meurtre de Roland et pour être au courant de ses habitudes, Freddy bénéficie de l'aide d'un personnage caractéristique du roman policier, du détective Moreau qui suit Coratin et qui monte un dossier de cette observation pour Freddy. Soulignons que le personnage du détective n'y joue pas son rôle habituel dans le roman policier : il ne cherche pas un assassin, tout au contraire il l'aide, sans le savoir, dans ses préparatifs pour perpétrer un crime. Si l'écrivain adopte la formule du roman policier, il est visible qu'il joue avec ses éléments traditionnels.

Le déroulement du crime, comme on l'a montré ci-dessus, permet d'introduire les ingrédients du gore et de l'horreur. Une fois le meurtre commis, le mixing générique est complété par l'irruption du fantastique, toujours au niveau sémantique du contenu, à travers le motif typiquement fantastique que Roger Caillois définit ainsi – « l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie : un défunt revient pour persécuter son meurtrier [...] » (Caillois, 1958 : 9) La nuit suivant le meurtre de Roland, son assassin voit le fantôme de sa victime qui est revenu de l'au-delà pour venger sa mort :

« Freddy ... Freddy ... C'est moi ... Ton vieux pote Roland [...] J'arrive ... J'arrive ! » La voix de l'ombre tint sa promesse. La tête apparut au bas du hublot. Les cheveux torsadés d'eau où s'agrippaient des feuilles pourries, le front marbré de sanies, les yeux de poisson mort encastrés dans les orbites terreuses, le nez pincé, la bouche qui ricanait et ricanait encore – ce gouffre gluant au fond duquel s'agitait la grosse sangsue violette et la langue gonflée, cette bouche qui recrachait des gorgées d'une épaisse eau noire chargée de caillots à chaque phrase. [...] Il [L'assassin – K.G.] vit la figure ruisselante d'eau, de sang noir, de boue organique à quelques centimètres de sa figure à lui. Le visage du mort, ce visage aux hideux yeux blancs, au terrible ricanement de fossile, de mollusque. Le cadavre, le fantôme de Roland pesait sur lui de tout son poids de chair morte. Roland, venu de la mer et de la nuit, était entièrement passé à travers le hublot, il s'était allongé sur son meurtrier dans une grotesque et obscène posture coïtale. [...] La bouche d'ombre, le réceptacle de pourriture se colla aux lèvres de l'assassin. Les dents ébréchées se cognèrent aux dents serrées de Freddy, les lèvres gangrénées firent ventouse sur ses lèvres, la langue de charogne chercha en frétilant à les forcer. (1989 : 86-87)

Durant deux semaines, le fantôme-vengeur revient à plusieurs reprises pour persécuter sa victime et il se manifeste toujours la nuit. Le cadre nocturne permet à l'écrivain d'introduire un autre motif typiquement fantastique – le rêve – qui sert toujours à expliquer rationnellement le phénomène surnaturel. L'apparition du spectre se termine chaque fois par le réveil du protagoniste :

Ses bras battirent l'air pour repousser le fantôme. Il se rejeta d'un mouvement fou au-dessus de sa couchette. Et se réveilla, vraiment. (1989 : 87) ; « Je ne suis pas en repos parce que je suis mort de morte violente. Parce que tu m'as assassiné, Freddy ... Pour que je trouve enfin le repos, il faut

que tu viennes me rejoindre. Je suis venu te chercher. » [...] Il se réveilla en hurlant. (1989 : 132)

Hanté par le fantôme du défunt, l'assassin hésite (au sens de l'hésitation todorovienne) sur la façon d'expliquer cette situation : il hésite entre l'interprétation surnaturelle (le retour du mort pour punir le coupable) et l'explication rationnelle (un cauchemar nocturne répétitif causé par le remords).

L'hésitation fantastique se dissipe et le récit se déplace vers un autre genre littéraire déjà évoqué – l'horreur, lorsque le surnaturel paraît affirmé une fois pour toutes. Dans la réalité et non dans un rêve, Freddy voit le cadavre de Roland, dans un état de pourriture, qui sort de la piscine dans laquelle il avait été noyé :

C'était un cadavre, dont le visage et le corps portaient les traces d'un séjour de deux semaines dans l'eau, et dont la chair flétrie, noircie, gonflée, avait subi les morsures innombrables des bêtes aquatiques. Le crâne du cadavre ne portait plus que quelques rares mèches enracinées sur un glabre dôme d'os à nu. Sous le crâne, les orbites béaient. Le nez avait été réduit à deux fentes ouvertes au centre de la face, et la bouche aux lèvres rapiécées riait sinistrement de toutes ses dents jaunes plantées dans des gencives noircies. Le buste et les bras du cadavre étaient entièrement recouverts de feuilles, de lichens et d'autres plantes aquatiques qui lui faisaient une tunique effilochée de pourriture végétale. (1989 : 143-144)

La décomposition du cadavre porte les traces de deux semaines passées dans l'eau, ce qui crédibilise le surnaturel – le mort qui est revenu de l'au-delà afin de donner la mort à son assassin. En état de panique, fuyant « l'horreur, l'impensable, l'impossible » (1989 : 145), Freddy s'enfuit dans sa voiture poursuivi par le fantôme. Il semble que le spectre accomplisse sa vengeance car son assassin a un accident de voiture qui chute des rochers dans un lac. Le surnaturel pur triomphe donc jusqu'à ce moment de lecture.

Les deux derniers chapitres du roman apportent tout de même encore des transferts génériques. Lorsqu'il paraît certain que la mort de Freddy est causée par l'intervention du fantôme-vengeur – conformément à l'esthétique de l'horreur, le roman andrevenien glisse ensuite vers l'étrange. Rappelons que Todorov (1970) définit l'étrange comme un genre voisin du fantastique et du merveilleux. L'étrange surgit lorsque les faits en apparence surnaturels aboutissent finalement à une interprétation rationnelle, conforme aux lois de notre monde. Il s'avère donc que les manifestations du fantôme de Roland n'étaient

qu'une habile supercherie préparée par Claudine et Roland, bel et bien vivant, et que c'est la femme de Freddy et son amant qui sont en vérité responsables de la mort de Freddy²⁰. Dans l'avant-dernier chapitre, le surnaturel trouve donc une explication parfaitement rationnelle et c'est le dernier chapitre qui modifiera plus tard cette optique générique.

L'analyse des traits de contenus au niveau sémantique du message réalisé du roman andrevonien trahit le *mixing* générique de motifs empruntés au roman policier, à l'horreur, au fantastique et à l'étrange. Montrons maintenant quels genres sont présents au niveau syntaxique du message réalisé de l'ouvrage en nous concentrant sur les facteurs macrodiscursifs (dramatologiques et narratologiques) choisis²¹. Il est facile de remarquer qu'Andrevon reprend des procédés narratifs emblématiques du thriller ou du roman à suspense afin de créer et de maintenir tout au long de la lecture la tension dramatique. Pour ce faire, chaque chapitre se termine par de surprenantes phrases-choc qui annoncent un coup de théâtre de l'intrigue pour captiver l'attention du lecteur et pour le pousser à continuer la lecture du roman. Le tableau ci-dessous illustre la technique des phrases-choc :

TABLEAU 5 La technique des phrases-choc

Chapitre	Les phrases-choc dans l'excipit des chapitres choisis.
I	« Alors comme ça Claudie lui avait menti [...]. Et pourquoi [...] ? Il connaissait la réponse à toutes ces questions. Elle lui faisait mal, mais il ne pouvait l'ignorer. Il savait additionner un plus un. Claudie avait un amant. » (1989 : 19)
III	« Car les mots crachés alors qu'il sortait du bureau de Moreau n'avaient pas été des mots en l'air. Il aurait la peau de Roland Coratin. » (1989 : 37)
IV	« Ça y était. Le moment était arrivé. Le dernier acte allait se jouer. » (1989 : 50)
V	« Il regardait son assassin dans les yeux. Il souriait de biais, plus Belmondo que jamais. – Alors comme ça, t'as voulu me tuer ? prononça le cadavre d'une voix à peine éraillée. » (1989 : 60)

20 C'est dans le roman gothique de Clara Reeve ou d'Ann Radcliffe que ce motif d'explication rationnelle du surnaturel apparent est récurrent.

21 Précisons que selon Schaeffer le niveau syntaxique du message réalisé est axé sur des facteurs grammaticaux, phonétiques, prosodiques, métriques, stylistiques et macrodiscursifs (dramatologiques et narratologiques) (Schaeffer, 1989 : 64-130).

TABLEAU 5 La technique des phrases-choc (*suite.*)

Chapitre Les phrases-choc dans l'excipit des chapitres choisis.

- VI « [...] Il revint vers le corps de Roland. Il n'avait pas bougé. Il était toujours au bord de la piscine, nageait dans son jus dégorgé. Il n'avait pas bougé. Crevé pour de bon, enfin, enfin ! Il le prit par les chevilles, le tira jusqu'à l'Audi 80, l'installa sur la banquette arrière. [...] Freddy démarra [...] et s'enfonça dans la nuit brumeuse. » (1989 : 73)
- IX « Pendant un bon moment, il ne parvient pas à croire à la réalité de la chose. Ce qu'il avait ramené du fond du tiroir était une grosse bague en or terni [...]. La chevalière de Roland Coratin. » (1989 : 100)
- X « *Crrr ... ra.Crrrr ... ra.* Des souris, des mulots ? [...] Il avait recommencé à avancer sans même en être conscient. Le bruit s'interrompit. Le silence fit un vacarme bien pire que le monotone raclément. Quelques secondes gluantes s'écoulèrent. Puis, du fond obscur du palier, une forme humaine se détacha et avança vers lui. » (1989 : 118).
- XII « Une gifle gigantesque secoua la voiture et, dans un éclaboussement qui retentit à travers toutes les cellules de son corps, Freddy Amalric pénétra en droite ligne en enfer. » (1989 : 146)
-

Les phrases-choc non seulement suscitent et renouvellent sans cesse l'intérêt des lecteurs, les tiennent en haleine, mais elles font aussi progresser l'intrigue en introduisant des éléments du contenu nouveaux et surprenants, en créant une sorte de fin ouverte du chapitre – un cliffhanger²² pour reprendre le terme anglais. Chaque chapitre s'achève donc à un moment crucial de l'intrigue : l'excipit du chapitre apporte des informations nouvelles, très importantes pour le développement de l'action ou laisse le personnage dans une situation difficile, périlleuse, ce qui appelle une continuation dans le chapitre suivant car le lecteur veut savoir comment le protagoniste va s'extirper de cette position. Cette attente du lecteur peut être satisfaite lorsque l'incipit du chapitre suivant

22 Le terme de *cliffhanger* (« personne suspendue à une falaise ») provient du roman *A Pair of Blue Eyes* de Thomas Hardy, publié tout d'abord en feuilletons de septembre 1872 à juillet 1873. L'écrivain anglais y laisse son personnage Henry Knight dans cette situation périlleuse en maintenant de cette manière l'intérêt des lecteurs et en les invitant à continuer la lecture. Pourtant, le procédé même est utilisé auparavant, entre autres, par Eugène Sue et Alexandre Dumas père dans leurs romans-feuilletons. Aux xx^e et xxi^e siècles, la technique est très en vogue dans le roman policier et le thriller, ainsi que dans les séries télévisées. Cf. Andrzej Diniejko (2006) ; Luke Terlaak Poot, (2016) ; Raphaël Baroni (2016).

reprend la thématique de l'excipit et trouve une résolution au cliffhanger, ou bien déjouée quand l'incipit du chapitre suivant la suspend et parle d'un sujet tout à fait différent, nouveau, en laissant le lecteur dans l'incertitude. Voici un tableau qui montre ces deux possibilités :

TABLEAU 6 Les cliffhangers résolu et suspendu

	Le cliffhanger résolu	Le cliffhanger suspendu
Excipit du chapitre précédent	<p>L'excipit du chapitre x : « <i>Crrr ... ra. Crrrr ... ra.</i> Des souris, des mulots ? [...] Il avait recommencé à avancer sans même en être conscient. Le bruit s'interrompt. Le silence fit un vacarme bien pire que le monotone raclement. Quelques secondes gluantes s'écoulèrent. Puis, du fond obscur du palier, une forme humaine se détacha et avança vers lui. » (1989 : 118)</p>	<p>L'excipit du chapitre XII : « Une gifle gigantesque secoua la voiture et, dans un éclaboussement qui retentit à travers toutes les cellules de son corps, Freddy Amalric pénétra en droite ligne en enfer. » (1989 : 146)</p>
Incipit du chapitre suivant	<p>L'incipit du chapitre XI : « Il cria. Ou alors le cri resta coincé dans sa gorge et ne déchira que l'intérieur glacé et brûlant de son crâne. Le temps figé s'était remis en mouvement. Le plancher craquait à nouveau. Mais pas sous ses pas. Sous les pas de l'ombre qui avançait vers lui ... sous les pieds d'ombre du fantôme. – Qu'éche vos volez ? Mochieur ? Qu'éche quo y a ? L'ombre émergea enfin de l'ombre. Freddy ouvrit la bouche, mais ne put encore articuler un mot. L'homme s'était planté en face de lui. C'était un type entre deux âges, court et râblé, vêtu d'un bleu maculé de travail de traînées claires. [...] »</p>	<p>L'incipit du chapitre XIII : « L'homme et la femme étaient assis côte à côte sur un banc appuyé à un mur de pierres rondes. Le mur appartenait à une maison abandonnée isolée au milieu d'un roncier, dans un champ en pente. Il pleuvait. [...] L'homme était venu avec une Ford Fiesta grise. La femme dans une Fiat rouge cerise. » (1989 : 147)</p>

TABLEAU 6 Les cliffhangers résolu et suspendu (*suite.*)

Le cliffhanger résolu	Le cliffhanger suspendu
<p>– Mochieur ? La gorge et la langue de Freddy Amalric se débloquent enfin. [...] – Qu'est-ce que vous faites ici ? Qui êtes-vous ? L'autre fit des yeux ronds [...]. – Cho l'travail. » (1989 : 119. Je garde l'orthographe de l'auteur.)</p>	

Grâce aux jeux de l'excipit et de l'incipit, le cliffhanger résolu qui repose sur la continuité/la linéarité des chapitres, décharge momentanément la tension créée dans le chapitre précédent, après quoi l'écrivain construit une nouvelle situation de crise pour le dénouement du chapitre. Par contre, le cliffhanger suspendu qui s'appuie sur la discontinuité chapitrable, laisse un doute, attermoie la résolution du mystère concernant le sort du protagoniste, provoque une série d'interrogations rhétoriques pour le moment et maintient la tension dramatique plus longtemps car certains épisodes inquiétants, certaines actions en suspense ne trouvent leurs résolutions qu'au dénouement du roman. Soulignons au passage que la technique des cliffhangers dépasse la littérature : actuellement la construction de la majorité des séries télévisées et des cycles cinématographiques s'appuie sur le cliffhanger²³.

Les procédés formels analysés plus haut dominent le niveau syntaxique du message réalisé du roman andrevonien. En poursuivant l'examen de *Comme une odeur de mort* à l'aide de la méthode de Schaeffer, passons au deuxième paramètre de l'hétérogénéité, à savoir au cadre communicationnel du roman. Cet élément correspond à la relation de communication entre l'auteur et le lecteur et plus précisément à l'effet que l'écrivain veut produire sur ses lecteurs

23 J'analyse l'aspect transmédiatique du fantastique andrevonien dans le paragraphe qui suit. Citons parmi les séries télévisées qui se basent sur le cliffhanger : *Dallas*, *X-Files*, *Twin Peaks*, *Earl*, *Heroes*, *JAG*, *Les Soprano*, *Le Prisonnier*, *Angel*, *Desperate Housewives*, *Urgences...*, *Friends*, *Alias*, *Lost : Les Disparus*, etc. Quant au cinéma dont les productions utilisent le cliffhanger, il faut évoquer : *Retour vers le futur* (1^{ère} et 11^{ème} parties), *Matrix* (11^{ème} partie), *Blade Runner* (la version de 2007).

et qui définit un genre. Jusqu'à ce moment, aux niveaux sémantique et syntaxique du message réalisé, le roman trahit l'hybridation générique du roman policier, du thriller, du roman à suspense, de l'horreur, de l'étrange et du fantastique. Les effets que produisent ces genres sont variés : en commençant par la curiosité, l'intérêt continu que font naître le roman policier et le roman à suspense, on passe à l'effroi que provoquent le roman d'horreur et le thriller, pour aboutir au doute qui caractérise le fantastique. Un effet est-il plus frappant, plus persistant que les autres ?

Le dénouement de chaque texte littéraire est sans aucun doute un lieu stratégique, c'est pourquoi l'effet qui se produit à la fin du livre semble plus important, plus fort que les autres, son influence se prolongeant après la lecture. Le roman andrevonien se termine d'une manière ambiguë touchant l'essence même du fantastique. Roland et Claudine profitent pleinement de l'héritage que Claudine a reçu après « l'accident » de son mari. Six mois après l'assassinat de Freddy, Roland entend un mystérieux bruit à l'étage de sa maison :

Un bruit métallique, un bruit de chaînes cliquetant doucement. [...] Le cliquetis léger ne cessait pas. [...] Le bruit de cliquetement métallique [...] fut remplacé par un léger choc, le genre de choc que peut produire un petit objet qui tombe sur une surface de bois. [...] Roland ouvrit d'un geste brusque. [...] Et il sut d'où était venu le cliquetement. Sur le plancher du grenier, à moins de deux mètres de lui, un objet brillant était tombé. Une chaînette, à laquelle était attachée une plaque rectangulaire dorée portant un prénom gravé. La médaille de poitrine de Freddy Amalric. (1989 : 156)

La médaille de poitrine dont Freddy ne se séparait jamais et qu'il avait sur lui au moment de sa mort y tient le rôle d'objet témoin emblématique de la littérature fantastique. L'objet témoin est une chose qui subsiste après que l'aventure soit terminée. Sa fonction consiste à conforter l'explication surnaturelle de l'histoire. Ainsi, l'objet témoin constitue une des deux interprétations qui coexistent dans le récit fantastique et entre lesquelles hésite le héros. L'objet témoin est très en vogue dans le récit fantastique du XIX^e siècle, pour ne rappeler que les objets de récits gautieriens (un morceau de la cafetière de la *Cafetière*, la tapisserie d'*Omphale*, la figurine du *Pied de la momie*, un morceau de lave d'*Arria Marcella*) ou bien la cloche maléfique fondue avec le bronze de la statue de la *Vénus d'Ille* de Mérimée. Dans le roman andrevonien, l'apparition mystérieuse de la médaille de Freddy suggère que le fantôme de la victime soit revenu pour prendre sa revanche sur son meurtrier et sur sa femme infidèle. Conformément à la poétique du fantastique, pour créer un doute, il existe aussi une explication rationnelle du dénouement du roman : « La voiture de

Freddy avait été repêchée, mais le corps était resté introuvable. » (1989 : 153) Il est possible donc que Freddy soit sauf et qu'il se venge sur sa femme et son amant.

La fin du roman est ouverte, l'effet qui subsiste après la lecture est l'hésitation typiquement fantastique entre le surnaturel et le rationnel. Aux niveaux sémantique et syntaxique du message réalisé, *Comme une odeur de mort* est un roman transgénérique ayant recours aux genres des littératures de l'imaginaire, tels le roman policier, le thriller, le roman à suspense, le fantastique, le gore, l'étrange et l'horreur, le mixing générique constant étant la base de sa composition. Le cadre communicationnel privilégie pourtant le fantastique qui domine la fin du roman et qui, comme il semble, définit définitivement son genre littéraire.

Je suis d'avis que l'écrivain veut ainsi faire appel aux origines de la littérature fantastique en la montrant comme un genre capable d'annexer certains éléments de la poétique des autres genres sans perdre pourtant l'effet typiquement fantastique. Andrevon fait revivre de cette manière la conception du fantastique transgénérique créée au XIX^e siècle et il se présente comme successeur d'une partie des écrivains dix-neuviémistes. Il ne faut pourtant pas voir Andrevon comme leur imitateur servile.

Tout d'abord, les textes transgénériques d'Andrevon constituent un mélange de nombreux genres de littératures de l'imaginaire, tandis que les récits hybrides dix-neuviémistes ne réunissaient le plus souvent que deux genres – le fantastique et un de ses genres voisins tels que le merveilleux ou l'étrange par exemple. Andrevon crée ainsi une sorte de mosaïque transgénérique ayant un caractère ludique car il joue avec les lecteurs et avec leurs habitudes de lecture trop stéréotypée. En passant brusquement d'un genre à l'autre, l'écrivain est capable de déjouer continuellement les prévisions de son lectorat et de le pousser à continuer la lecture.

Ensuite, ces passages transgénériques n'annihilent pas le fantastique et ses enjeux tels que l'hésitation, la peur, l'ambiguïté, le non-dit.

Finalement, l'utilisation par l'écrivain de certains procédés et techniques caractéristiques non seulement de la littérature mais aussi du cinéma et de la télévision permet de créer une dimension transmédiatique du fantastique andrevonien, que je voudrais analyser d'une manière plus détaillée ci-dessous.

2 Le fantastique transmédiatique

Jean-Pierre Andrevon est un véritable connaisseur et admirateur du cinéma. Dès le début de sa carrière, Andrevon est critique de cinéma, il publie ses articles dans *L'Écran fantastique* et *Les Affiches*, il est également l'auteur de

deux monumentales encyclopédies liées au cinéma, à savoir : *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction* (2013) et *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision* (2018).

Andrevon est également scénariste ; il a écrit, entre autres, le scénario de *Quatre Meurtres au soleil*, un film « qui était l'adaptation de quatre œuvres de fiction : une nouvelle de Bradbury, une de Boris Vian, une autre de Thomas Owen, la scène terminale de *L'Étranger* de Camus ... Bref, quatre variations sur les meurtres causés par l'énervement dû à la chaleur. » (Combailot, III^e partie, 2013) L'écrivain a aussi créé le scénario d'une série télévisée ayant pour base son roman *Soupçons pour Hydra*. Certains de ses propres romans ont été portés à l'écran, dont *Gandahar* (un film d'animation, 1988) par René Laloux et *Le Travail du Furet* (un téléfilm, 1994) par Bruno Gantillon.

Andrevon ne cache pas son admiration pour le cinéma en tant que tel et souligne maintes fois l'importance des échanges entre le cinéma et la littérature²⁴, d'autant plus que selon certains critiques le cinéma unit les moyens d'expressions propres à la littérature (raconter) et aux arts visuels (montrer) : « [...] le cinéma contient les pouvoirs combinés du texte et de l'image, le film étant un *récit*, un déroulement syntagmatique d'images. » (Viegnes, 2006 : 39. C'est l'auteur qui souligne.)

L'apport de la peinture, de la culture visuelle influence la vision andrevonienne de la littérature et du cinéma. Pour l'écrivain qui est également peintre, l'image, les effets visuels sont d'une importance considérable : « Ma formation de peintre s'est faite dans les journaux de bandes dessinées d'après guerre. De la même façon, ma formation littéraire n'a rien à voir avec les "belles lettres", seulement avec la littérature dite populaire, science-fiction et polars. À quoi je peux ajouter le cinéma, fascination de toujours. D'ailleurs on appelle "toile" un écran de cinéma et, par extension, un film. Mes toiles peintes sont donc nourries de cette fermentation-là, essentiellement figurative, narrative. Une toile, au départ, c'est un rectangle blanc. Il n'y a pas beaucoup d'espace dans ce rectangle. C'est une chambre close, qui piège entre ses quatre murs ce qu'on y inscrit, minéral ou végétal, animal ou humanimal. Mais une toile, c'est aussi une fenêtre ouverte sur l'infini, par laquelle on peut passer la tête pour regarder un vol d'oiseaux, des chats qui paressent, de belles passantes à toucher des yeux, des étoiles qui clignent, à toucher des doigts. Une toile c'est du rêve, du cauchemar aussi, c'est, chaque fois, un arrêt sur image dans le défilement du film de l'univers. » (<https://sites.google.com/site/uqrds1/artistes-1/jean-pierre-andrevon>) Cette réflexion andrevonienne trahit plusieurs points communs avec le commentaire de Michel Viegnes qui, suivant la pensée de

24 Cet aspect a déjà attiré mon attention. Cf. Gadomska (2017d : 403-420).

Roger Caillois²⁵, note les affinités entre les arts graphiques, visuels et la littérature fantastique : « [...] d'une part un tableau peut à sa manière raconter une histoire en présentant ses divers éléments comme un *puzzle* que l'œil du spectateur est incité à reconstituer ; d'autre part, la littérature narrative elle-même entretient des rapports très complexes avec l'image fixe, soit que le texte dialogue avec des dessins ou même des photographies (voir *Bruges-la-Morte* de Rodenbach), soit que l'image soit "traduite" en texte, dans toutes les variantes modernes de l'*ekphrasis* antique. » (2006 : 39. C'est l'auteur qui souligne.) De ces échanges constants entre les arts visuels et la littérature naît, selon certains critiques, une forme particulière de fantastique, à savoir « le fantastique des images » (Maldiney cité par Bozzetto, 2001 : 224) ou bien « le surnaturel de la représentation » (Steinmetz, 1990 : 92) / « le fantastique de la monstration » (Mellier, 2000 : 24), présents aussi bien dans la littérature et le cinéma²⁶.

Étant donné la complexité de ces rapports transmédiatiques (entre la littérature et le cinéma) et leur importance pour la prose andrevennienne, j'ai l'intention de suivre dans le présent paragraphe une double perspective : présenter les transferts du cinéma vers la littérature ainsi que les transferts dans le sens opposé, de la littérature (sur l'exemple de la prose andrevennienne) vers le cinéma.

2.1 *Du cinéma vers la littérature : le gore littéraire – le fantastique des images*

Parmi les transferts les plus emblématiques de la culture de masse, qui s'effectuent du cinéma vers la littérature, il faut mentionner l'influence du genre évoqué brièvement auparavant, à savoir du gore cinématographique sur son équivalent littéraire. Le gore incarne parfaitement l'idée, citée plus haut, du « fantastique de la monstration/de la représentation/des images. » Rappelons maintenant la définition, les traits génériques et l'histoire du gore au cinéma afin de montrer plus tard comment ce genre, typiquement visuel, diffusé et popularisé par le cinéma, s'adapte à la littérature.

L'étymologie même de l'appellation gore renseigne parfaitement sur son thème central. Le mot contemporain gore provient de l'anglais ancien *gor* qui renvoie au sang des soldats versé sur un champ de bataille et à l'idée de la saleté. En argot anglais moderne, le gore désigne le sang coagulé. Le mot gore apparaît également dans d'autres langues européennes. En allemand ancien, le terme *gyre* signifie la saleté, en islandais ancien *gor* est une substance

25 Voir à ce propos : Worms (1991 : 122-123).

26 Le cinéma fantastique sous ses diverses formes est analysé, entre autres, par : Lenne (1970), Leutrat (1995), Pelosato (1999).

visqueuse, tandis qu'en hollandais ancien goor représente un phénomène dégoûtant, miteux et minable. Les origines linguistiques du gore mettent donc en valeur son rapport indubitable au sang et à la saleté qui inspirent de la répugnance. Andrevon remarque à ce propos : « [...] selon le *Barnhart Dictionary of Etymology*, l'apparition du mot remonterait à 1150 où rares étaient les sales obscures. [...] On s'approche déjà nettement plus du champ culturel en apprenant que Shakespeare a fait usage du terme dans *Macbeth* pour désigner les caillots de sang. Mais, dans l'acception moderne, c'est au Théâtre du Grand-Guignol²⁷, créé par Max Maurey en 1899 à Paris, que l'on doit l'usage immodéré de sa substance. » (2013 : 409) En parlant des origines du gore, Andrevon mentionne *Macbeth* et le Théâtre du Grand Guignol. À ce propos, il est aussi possible d'évoquer le conte cruel, tel que pratiqué par Auguste de Villiers de l'Isle-Adam²⁸, et le fantastique psychopathologique de Guy de Maupassant et de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. Aussi bien le conte cruel que le fantastique psychopathologique s'intéressent aux motifs de la violence corporelle, de la cruauté, du sang, des tortures, de l'horreur physique et ils mettent souvent en scène des personnages de psychopathes qui font couler le sang de leurs victimes. Le gore s'appuie d'ailleurs, tout comme le fantastique classique, sur l'intrusion du phénomène maléfique (dans ce cas-là du psychopathe, donc du phénomène le plus souvent dépourvu de surnaturel) dans un cadre parfaitement réel.

Il est possible d'évoquer quelques tentatives critiques de la définition du gore. Jean Marigny souligne l'importance du thème du sang pour le genre : « le sang coule à flots dans des scènes d'horreur qui vont jusqu'à représenter de véritables massacres collectifs [...]. Ce genre cherche délibérément à dépasser les limites de l'insoutenable et fait du lecteur un voyeur. » (2009 : 147-148) Jacques Finné compare l'esthétique de l'excès du gore à l'esthétique baroque : « Le gore [...] c'est un baroque poussé dans ses derniers retranchements, une apologie du faisandé. » (1991 : 85) Pour Philippe Rouyer, le gore n'est lié qu'au cinéma qui se plaît à montrer les corps sanglants et tailladés : « [...] je définirai le cinéma gore comme un sous-genre de l'horreur qui soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier ; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film gore est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris et mis en pièces. »

27 Voir à ce propos Tomasz Kaczmarek (2018 : 7-36).

28 H.P. Lovecraft définit le conte cruel ainsi : « This type, however, is less a part of the weird tradition than a class peculiar to itself – the so-called conte cruel, in which the wrenching of the emotions is accomplished through dramatic tantalizations, frustrations, and gruesome physical horrors. » (1973 : 50)

(1997 : 19) Cette opinion est partagée par Aude Weber-Houde selon qui « la mort et la violence [...] sont mises en scène, filmées et montées selon une syntaxe cinématographique particulière, très exubérante. Gros plan sur le sang et les tripes, refus de la suggestion et de la sobriété [...], esthétique outrancière, [...] effets violents. » (2009 : 143-146) Toutes ces définitions évoquent donc parmi les éléments constitutifs du genre : l'importance du sang, la surenchère visuelle dans les scènes de massacres réalisées à l'aide de la technique du gros plan, la violence corporelle excessive et explicite.

Afin de compléter la liste des ingrédients génériques du gore, passons en revue les plus importants films de ce type qui ont considérablement contribué à l'essor du genre et qui ont donné naissance à ses déclinaisons.

Selon moi, un des premiers, sinon le premier film du genre gore est *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock. Le film, connu de tous, est une adaptation du livre éponyme publié un an plus tôt par Robert Bloch²⁹. *Psychose*, aussi bien dans sa version littéraire que cinématographique, possède de nombreux traits qui caractériseront les productions postérieures du gore. Tout d'abord, le personnage central est une figure qui deviendra plus tard emblématique du gore, à savoir la figure du psychopathe. Ce jeune homme s'appelle Norman Bates et il gère un motel abandonné et situé à l'écart³⁰. Le personnage de Bates est ambivalent : d'un côté, il semble être un personnage assez médiocre, ordinaire, un célibataire qui habite avec sa mère et qui travaille dans son motel familial ; de l'autre côté pourtant, au fur et à mesure du développement de l'intrigue, Bates trahit des aspects plus obscurs de sa personnalité. Norman Bates effraie parce qu'il incarne « l'idée que le criminel n'est pas substantiellement différent de nous, qu'il n'est que le Hyde que chacun porte caché au fond de soi, ou à tout le moins que sa perversité est contagieuse. » (Viegnes, 2019 : 232) Bates révèle son potentiel anxiogène graduellement, les premiers signes avertisseurs du danger se manifestent lorsqu'il parle avec Marion, la seule hôtesse de son motel, en mentionnant comme son passe-temps favori la taxidermie – l'art de préparer les animaux morts pour les conserver avec l'apparence de la vie. Ce hobby étrange introduit le thème central du film – le sang et la mort.

C'est avec la fameuse scène de la douche qu'Hitchcock devient le véritable précurseur du gore. Marion se déshabille pour prendre une douche tandis que

29 Comme le note Andrevon lui-même dans son *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, le roman de Bloch est inspiré par « la vie d'un psychopathe ayant défrayé la chronique dans les années 1950, Ed Gein, surnommé le boucher de Plainfield, qui avait tué deux personnes et aimait se travestir en femme. » (2013 : 789)

30 Dans le film d'Hitchcock, l'espace est particulièrement anxiogène, le motel et surtout la maison familiale de Bates surplombant le motel font penser à un château hanté inspiré du roman gothique.

Bates l'observe par un trou dans le mur séparant la chambre de la femme et le bureau de Norman. La femme nue est en train de se laver lorsqu'elle est attaquée par une vieille femme avec un grand couteau. La silhouette de la meurtrière et le couteau sont visibles comme les effets de lumière et d'ombre se reflétant sur le rideau de la douche. La vieille femme donne plusieurs coups de couteau à sa victime. L'attention du spectateur est fixée sur le sang qui se répand abondamment dans la baignoire et disparaît dans un drain de la douche. Le film d'Hitchcock est tourné en noir et blanc, donc pour suggérer au public la couleur rouge du sang, on joue sur sa viscosité³¹, ce qui renvoie explicitement à la genèse du gore désignant, entre autres, une substance sale et visqueuse. La caméra, tel un œil de voyeur, montre de très près, à l'aide de gros plans ou de plans rapprochés, tous les détails de l'iconographie horrifique.

L'identité du meurtrier mystérieux constitue un autre trait générique important pour le gore. Les scènes des meurtres de Marion et du détective Arbogast³² suggèrent qu'une vieille femme, probablement la mère de Norman Bates, en est responsable car les spectateurs voient une ombre, une silhouette féminine floue qui donne des coups furieux de couteau à ses victimes. Pourtant, cette ombre de femme ne s'avère être qu'un déguisement, un masque qui cache le véritable assassin. La vérité est dévoilée aux spectateurs dans la scène de la descente de Lila, la sœur de Marion, à la cave³³ de la maison de Bates : « [...] voyant une silhouette assise de dos dans un fauteuil, le fait brusquement pivoter : ce n'est qu'un cadavre desséché au crâne ricanant qu'éclaire une ampoule nue qui se balance, celui de Madame Bates, morte depuis une dizaine d'années et dont Norman a conservé le corps lyophilisé. » (Andrevon, 2013 : 790) C'est Norman Bates, déguisé avec des vêtements de sa mère et portant sa perruque, qui s'avère finalement être l'auteur de tous ces crimes. Il faut souligner que ce déguisement constitue une sorte de masque, élément emblématique dans le gore postérieur, cachant le psychopathe au monde extérieur. Qui plus est, la vie en apparence calme que mène Norman en tant que propriétaire du motel

31 La viscosité du sang dans *Psychose* est obtenue en utilisant du ketchup et du coulis du chocolat.

32 Andrevon commente le meurtre d'Arbogast ainsi : « Alors qu'il [Arbogast – K.G.] arrive sur le palier, une silhouette féminine qu'on croit être la mère de Norman surgit d'une pièce au son d'une scie musicale stridente. Poignardé, Arbogast dévale les marches à reculons, battant des bras, suivi par la caméra en close up [...]. » (2013 : 790)

33 Cette scène de la descente à la cave possède une symbolique latente. Tout d'abord, dans les littératures de l'imaginaire, la cave renvoie à la descente aux enfers – « comme l'indique l'étymologie, le latin cava, "fossé", dont le mot est issu. » (Millet, Labbé, 2003 : 96). Ensuite, conformément à la psychanalyse chère à Hitchcock, la cave cache des secrets et symbolise l'inconscient : « La cave correspond à l'inconscient [...], la cave est l'être obscur de la maison. » (Bachelard, 1961 : 604 ; 35).

et vieux célibataire habitant avec sa mère est également une sorte de masque, au sens figuré cette fois-ci, qui assure l'impunité au psychopathe considéré comme un être au-dessus de tout soupçon.

Parmi les éléments primordiaux du gore, *Psychose* de Hitchcock introduit le personnage central du psychopathe, des scènes de massacres sanglants, un objet tranchant (comme un couteau³⁴) qui sert à taillader les victimes sans défense, un masque (au sens littéral ou figuré) qui permet au psychopathe de commettre ses crimes en tout anonymat, ainsi que le voyeurisme de la caméra. Ces nouveaux codes de la violence corporelle seront pérennisés par les vagues postérieures du gore.

En parlant des œuvres fondatrices du gore, il faut aussi mentionner *Blood Feast* (fr. *Orgie Sanglante*, 1963) de Herschell Gordon Lewis, un film dont l'importance pour le genre est soulignée par la majorité des critiques (Andrevon, 2013 : 409), (Rouyer, 1997 : 43), (Goimard, 2003 : 96), (Weber-Houde, 2009 : 141). Cette dernière rédige ainsi le synopsis du film dont le titre illustre parfaitement la thématique : « Donnant le coup d'envoi à la production gore américaine, le film *Blood Feast* raconte l'histoire de Madame Freemont qui désire organiser une soirée d'anniversaire pour sa fille. Elle fait appel aux services de Fuad Ramses, traiteur égyptien, disciple de la déesse Ishtar, qui propose la préparation d'un festin égyptien. Le traiteur souhaite cependant secrètement faire entrer dans la composition dudit festin des organes de jeunes filles assassinées qui serviront d'offrande pour la déesse. Après avoir commis une série de meurtres sur des jeunes femmes, le traiteur tente de tuer Suzette, la fille de Madame Freemont, mais échoue et s'enfuit. Poursuivi par la police, le traiteur en cavale finira par être accidentellement broyé dans une benne à ordures. » (2009 : 143) Les codes horribles, signalés ci-dessus, qui apparaissent dans *Psychose* sont, dans le film de Lewis, poussés à l'extrême, frôlant même le grotesque, l'absurde : un groupe de jeunes filles est poursuivi et elles sont découpées par un psychopathe à la machette ; des parties de leurs corps mutilés (une jambe, un cerveau, une langue) parsèment le décor, les victimes étant présentées comme de la viande à taillader, trancher, entailler. Grâce à ce dernier aspect, *Blood Feast* peut être, selon moi, considéré comme un des premiers slashers, c'est-à-dire un sous-genre du gore qui se plaît à montrer une violence corporelle excessive (« to slash » signifie couper, taillader, déchirer) envers un groupe d'adolescents éliminés tour à tour par un psychopathe.

34 Selon certains chercheurs du gore, le couteau possède une dimension phallique. L'attaque du tueur masculin qui agresse avec un couteau une victime féminine fait penser à un viol. (Clover, 1992 : 35).

Le gore au cinéma vit son âge d'or entre 1970 et 1990 lorsque les films gore devenus productions cycliques sont très en vogue auprès des réalisateurs et spectateurs. Les cycles-phares du gore à cette époque-là sont, entre autres, *The Texas Chain Saw Massacre* inauguré en 1974 par Tobe Hooper, *Halloween* initié en 1978 par John Carpenter, *Friday the 13th* en 1980 par Sean S. Cunningham, *A Nightmare on Elm Street* en 1984 par Wes Craven³⁵. Dans ces productions, les scènes de carnages deviennent de plus en plus sanglantes et cruelles, les objets tranchants utilisés pour décimer les victimes sont de plus en plus sophistiqués et surprenants dans leur originalité : il est possible de trouver par exemple une tronçonneuse, un énorme marteau, un croc de bucher, une hache, une scie, une perceuse, une prothèse, une flèche, un pic à glace, un tisonnier, un pique-feu, une clé anglaise, un cylindre de chalumeau et des mâchoires de bulldozer. La figure du psychopathe subit aussi des modifications, parmi lesquelles il faut évoquer l'introduction de l'enfant-psychopathe ou bien l'apparition du psychopathe-personnage surnaturel issu soit de l'au-delà soit des rêves. Cette dernière innovation constitue l'antithèse des visions précédentes du psychopathe présenté plus tôt comme une personne de chair et d'os. Le psychopathe-personnage surnaturel apporte au gore une interprétation insolite possible de l'aventure.

Le gore devient en quelque sorte victime de sa propre fortune car ces éléments innovateurs, ces formules à succès sont repris d'un cycle à l'autre, un film réussi fait naître des préquelles et des séquelles cinématographiques, enfin les cycles du cinéma inspirent des séries télévisées. En conséquence, le gore devient au seuil des années 90 une production sérielle codifiée et schématisée au niveau du contenu et de la forme³⁶ : « Not only are the narrative

35 Ces films mettent en scène les psychopathes qui sont devenus des personnages cultes. De *The Texas Chain Saw Massacre* provient le personnage de Leatherface – un géant qui ne se sépare jamais de son masque fait de la peau de ses victimes. *Halloween* introduit Michael Myers qui commence son activité meurtrière en tant qu'enfant et qui tue particulièrement les jeunes filles actives sexuellement. Durant ses crimes commis à l'aide d'un couteau de boucher, Myers n'émet aucun son. Caché derrière son masque blanc, il ressemble à un personnage surnaturel, d'autant plus qu'il est d'une invulnérabilité absolue. Jason Voorhees, quant à lui, est un protagoniste du cycle *Friday the 13th*. Il porte un masque de hockey et tue à l'aide de la machette. Comme Myers, Jason ne parle pas, ce qui le rend encore plus inquiétant. À partir de la sixième partie du cycle il devient un mort-vivant, donc ses pouvoirs ne connaissent plus de limites. Le cycle *A Nightmare on Elm Street* est dominé par la figure onirique du psychopathe au visage brûlé, Freddy Kruger. Kruger n'attaque ses victimes que dans leurs rêves. Au lieu des mains il a des couteaux avec lesquels il déchire ses jouets.

36 Voir aussi à propos de la sérialité du fantastique et de ses conséquences : I-R. Casta (2020 : 425-453).

elements of these films closely repeated from film to film, but so are their formal and visual elements. » (Dika, 1987 : 87) ; « [...] contemporary works evidence an intensified level of repetition, not only in practice, but also on the level of source material. [...] Serialisation is an overdetermined quality of many contemporary works, existing of the levels of both source material and production. » (Dika, 2003 : 206) Vera Dika s'attache à décrire dans son ouvrage *Games of Terror* (1990 : 59) les épisodes répétitifs des plus importants films/cycles gore qui forment une sorte de structure archétypale du genre. La critique remarque un rapport strict entre un passé qui revit, explique et influence une action présente. Dika distingue au niveau de l'événement passé les quatre axes thématiques les plus fréquents cités ci-dessous :

1. Le groupe de jeunes s'est rendu coupable d'une mauvaise action.
2. Le tueur a vu une faute, une mauvaise action.
3. Le tueur a vécu une expérience tragique/traumatisante.
4. Le tueur assassine les fautifs du groupe de jeunes.

Un des ces épisodes passés est à l'origine des événements présents dont :

1. Une fête commémorant un événement.
2. La volonté destructrice du tueur est réactivée.
3. Le tueur reconnaît les coupables.
4. Un membre d'un ancien groupe avertit le groupe de jeunes (épisode optionnel).
5. La bande de jeunes ne fait pas attention.
6. Le tueur traque les jeunes du groupe.
7. Le représentant d'une force, tel un détective, essaie d'éliminer le tueur. Il est généralement assassiné.
8. L'assassin élimine certains jeunes.
9. Le héros/l'héroïne voit le déroulement des meurtres.
10. Le héros/l'héroïne voit le tueur.
11. Le héros/l'héroïne se bat avec le tueur.
12. Le héros/l'héroïne tue le tueur ou en triomphe.
13. Le héros/l'héroïne survit.
14. Mais le héros/l'héroïne n'est pas libérée du tueur/de la malédiction.

Deux épisodes, le VIII^e et le XIII^e exigent des explications supplémentaires.

En ce qui concerne le point « L'assassin élimine certains jeunes », il est indispensable de souligner que la charge sexuelle joue un rôle prépondérant dans l'élimination des victimes, c'est-à-dire des adolescents qui ont déjà commencé leur activité sexuelle sont assassinés en premier lieu, comme si le mystérieux tueur voulait les en punir, comme s'il incarnait des forces puritaines. Le contraste entre les corps sexuellement attirants des jeunes et leurs corps mutilés par le meurtrier est frappant. Parmi les jeunes qui sont vite éliminés, il y a

toujours une figure féminine appelée habituellement la « scream queen » (la reine du hurlement). C'est une belle jeune femme, le plus souvent blonde, de race blanche, vêtue d'une tenue légère qui met son corps en valeur. La « scream queen » apparaît non seulement dans les films d'horreur, mais aussi dans les films d'aventure, dans les films de survie et dans les films de monstres³⁷. Sa fonction consiste à fuir, en hurlant très fort, un monstre qui la persécute et la poursuit. À l'origine de cette figure féminine, il est possible d'évoquer un archétype bien connu de la demoiselle en détresse – une jeune et belle femme menacée par un adversaire méchant et qui est finalement sauvée par le héros masculin à l'ombre de qui elle demeure tout le temps tant elle est passive. La demoiselle en détresse est un personnage récurrent dans la mythologie grecque (Andromède), dans les contes de fées (Blanche Neige, La Belle au bois dormant) et dans le roman arthurien (Guenièvre, Iseult). La « scream queen » du gore s'inscrit dans ces stéréotypes jusqu'au cycle *Halloween* initié en 1978 par John Carpenter. Dans *Halloween*, la scream queen (jouée par Jamie Lee Curtis) possède des caractéristiques androgynes, ne constitue pas un objet sexuel et devient beaucoup plus intelligente. Elle n'attend pas d'aide de la part d'un héros masculin, tout au contraire elle est plus active, elle entreprend des actions décisives elle-même, grâce à quoi elle survit.

L'épisode numéro 13 appelé par Vera Dika « Le héros/l'héroïne survit » est également étudié par Carol J. Clover qui appelle ce personnage « final girl » (1992) car, selon Clover, ce sont uniquement les personnages féminins qui survivent dans le gore. Ces héroïnes possèdent des traits particuliers : elles sont intelligentes et leur inactivité sexuelle, voire leur aspect asexué, sont soulignés maintes fois durant l'intrigue du film. Elles sont aussi plus petites et plus faibles que le tueur. Clover note que les survivantes sont fréquemment androgynes, qu'elles jouent avec le code des genres sexuels, d'ailleurs tout comme le tueur masqué, dans un accoutrement bizarre, dont le sexe est aussi difficile à déterminer. Pourtant, c'est grâce à certains comportements, jugés de manière stéréotypée, masculins, que la « final girl » survit : « The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interests, her inevitable sexual reluctance, her apartness from other girls, sometimes her name. At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is singled clearly by her exercise of the "active investigating gaze" normally reserved for males

37 Par exemple une actrice jouant le rôle d'Ann Darrow dans les versions successives de *King Kong* (1933 – Fay Wray, 1976 – Jessica Lange, 2005 – Naomi Watts), ou bien Sigourney Weaver dans le cycle *Alien* (1979-2017). D'ailleurs, l'annonce publicitaire de la première partie du cycle *Alien* fait directement appel aux cris et hurlements : « In space no one can hear you scream ... ».

and punished in females when they assume it themselves.» (1992 : 48) Cette masculinisation de la dernière survivante cacherait-elle une optique sexiste latente, misogyne du gore ? Clover contredit cette hypothèse car aussi bien les spectateurs que les spectatrices peuvent s'identifier avec l'héroïne qui survit.

En analysant ces deux personnages iconiques du gore, il faut remarquer qu'à l'origine du gore « la dernière survivante » est une figure antithétique de « la reine du hurlement » car leurs caractéristiques concernant l'aspect physique, le niveau intellectuel et moral, sont contradictoires. Le gore procède tout d'abord par des oppositions binaires : une blonde versus une brune, une idiote versus une fille intelligente, une femme immorale versus une fille vertueuse. À cette époque, la vertu de l'héroïne est récompensée, comme dans les contes de fées. Pourtant, la première partie de la saga *Halloween* mentionnée ci-dessus modifie cette optique binaire : telle la « scream queen », hurlant de peur, l'héroïne fuit le mystérieux tueur qui la persécute, parfois elle se comporte comme une idiote, pourtant elle n'est pas réduite à un objet sexuel et survit finalement en devenant de plus en plus astucieuse. Les frontières entre la « scream queen » et la « final girl » s'effacent de plus en plus jusqu'à ne plus faire qu'un, ce qui devient particulièrement visible dans le cycle *Scream* (1996-2011) de Wes Craven, qui met fin au gore classique et qui ouvre une nouvelle époque dans l'histoire du genre.

Le premier film de la tétralogie *Scream* (1996) joue avec les clichés du gore à ce point que les critiques l'appellent le néo-slasher (Weber-Houde, 2009 : 152), le gore postmoderne, métatextuel (Gadomska, 2012 : 128) ou bien le gore intertextuel, postmoderne (Hills, 2005 : 164). *Scream* se réfère aux niveaux du contenu et de la forme des films cultes du genre, tel *Psycho* et *Halloween* déjà évoqués. Cette intertextualité constitue une réflexion métatextuelle sur le genre. Une scène-clé est, sous l'angle métatextuel, celle où un des protagonistes, Randy, dévoile à ses copains les règles concernant le contenu et la structure du film d'horreur classique. Selon Randy, pour survivre dans le gore, il faut suivre les principes tels que :

1. Il ne faut pas faire l'amour.
2. Il ne faut pas s'adonner à la consommation de drogue ni d'alcool.
3. Il ne faut jamais dire « Je reviens tout de suite ».

Si ces règles sont directement exposées dans le film, c'est pour ensuite être violées. Sidney, la protagoniste, perd sa virginité et pourtant elle survit. Tous les jeunes dans *Scream* boivent de l'alcool, mais certains d'entre eux survivent. Un des personnages dit la formule interdite « Je reviens tout de suite » et, en fait, il revient bel et bien à l'instar de toutes les règles du gore classique.

Certaines scènes de *Scream* s'appuient sur la mise en abîme. Par exemple, Randy regarde *Halloween* et donne des conseils à l'héroïne – Laurie. Il crie

« Behind you » car le mystérieux tueur se trouve derrière Laurie qui n'en est pas consciente. Pourtant, Randy ignore que derrière lui-même il y a aussi le Ghostface³⁸ – l'assassin portant un masque de fantôme. Randy est à son insu observé par une caméra installée chez lui par une journaliste. Ces trois niveaux – d'*Halloween*, de Randy devant la télé et de la caméra cachée – s'alternent et se reflètent comme des jeux de miroirs.

En parlant de l'aspect novateur de *Scream*, il faut aussi souligner que la protagoniste, Sidney, réunit les caractéristiques de la « scream queen » et de la « final girl », une modification présente déjà dans *Halloween*. Dans la quatrième partie de *Scream* (2011), le réalisateur Wes Craven pousse cette transgression encore plus loin car il s'avère que la protagoniste, Jill – la cousine de Sidney, tient le rôle de la « scream queen », de la « final girl » et ... du psychopathe.

Scream de Wes Craven a considérablement modifié les slashers classiques trop figés dans leurs recettes durant l'âge d'or du gore et a marqué une étape nouvelle, métatextuelle et postmoderne, dans l'essor du genre. Matt Hills parle même de l'époque « post *Scream* » (2005 : 182). En profitant du succès, surtout de la première partie de *Scream*, les productions d'horreur se multiplient après l'année 2000 et une nouvelle vague de réalisateurs, spécialisés dans l'horreur, émerge. Alan Jones dans *Total Film* (2002) appelle ce courant le « splat pack » en faisant ainsi allusion au terme « rat pack », populaire dans les années 50, désignant un groupe informel de stars hollywoodiennes les plus fameuses, tels que Humphrey Bogart, Frank Sinatra, Judy Garland, Lauren Bacall, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, George Cukor, Dean Martin, Sammy Davis Jr, Joey Bishop et Peter Lawford. Parmi les réalisateurs dont les productions s'inscrivent dans le « splat pack » il y a, entre autres, : Rob Zombie (*The Devil's rejects*, 2004), James Wan (*Saw*, 2004), Darren Lynn Bousman (*Saw 2*, 2005), Neil

38 Le Ghostface passe pour un des tueurs les plus connus dans l'histoire non seulement du gore, mais du cinéma en tant que tel. En massacrant sans pitié ses victimes, il porte un masque blanc représentant une face de fantôme, et une cape noire. Le masque de Ghostface fait de nombreuses allusions aux cultures haute et populaire. Tout d'abord, ce masque semble être inspiré par la figure centrale de la toile *Le Cri* (*Skrik*, 1893) d'Edvard Munch, d'ailleurs les titres du cycle de Wes Craven et du tableau de Munch sont identiques. Le tableau de Munch représente un homme qui crie emporté par une angoisse existentielle incompréhensible. Ensuite, à l'origine du masque de Ghostface, il est possible d'évoquer également le cycle *Halloween* de John Carpenter, admiré par Craven, et le masque du psychopathe, la figure centrale du cycle – Michael Myers. Le masque porté par Myers est d'une blancheur de spectre, avec de larges ouvertures pour les yeux qui, par contraste, sont d'une noirceur extrême. En effet, ce masque est irréel, inhumain, dénué de traits nets du visage. Finalement, aussi bien le Ghostface que le masque de Myers empruntent leurs caractéristiques au masque blanc, étrange avec des trous pour les yeux et la bouche du film *Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju.

Marshall (*The Descent*, 2004), Greg McLean (*Wolf Creek*, 2005), Eli Roth (*Hostel*, 2005) ou encore Alexandre Aja (*La Colline à des yeux*, 2006), Eli Roth (*Hostel, chapitre II*, 2007), Alexandre Aja (*Mirrors*, 2008), Patrick Luissier (*My Bloody Valentine 3 D*, 2009), Alexandre Aja (*Piranha 3 D*, 2010). Le « splat pack »³⁹ montre, de manière hyperréaliste (en trois D par exemple), des tortures de toutes sortes, des viols, du sadisme, de l'esclavage sexuel et du cannibalisme – ce dernier motif est si récurrent qu'on appelle parfois ce type de films où le motif du cannibalisme domine le « cannibal movie »⁴⁰. Les victimes de ces actes de violence dans le « splat pack » sont fréquemment de jeunes et belles femmes qui habituellement ne survivent pas – il n'y a plus de « final girl ». Le niveau de violence de cette vague du gore dépasse la brutalité caractérisant le gore antérieur. Le motif des tortures à caractère sexuel frôle parfois la pornographie. C'est pourquoi David Edelstein utilise dans son article *Now Playing at your local Megaplex: Torture Porn* (2006) le terme de « torture gore porn »⁴¹ qui fonctionne comme synonymique pour parler de ces productions « splat pack » dont la construction s'appuie sur un contenu quasi pornographique. Ces déclinaisons du gore sont ses derniers avatars.

39 À l'origine du « splat pack » il y a trois types de films qui émergent dans les années 70 et dont la thématique est plus tard reprise par le « splat pack » : les films de cannibales, le « nazisplotation » et le « rape and revenge ». Les films de cannibales exploitent le motif du cannibalisme : le scénario le plus récurrent met en scène un groupe d'explorateurs, ou de scientifiques qui sont soumis à des tortures et des actes de cannibalisme par une tribu sauvage, souvent dans un cadre exotique d'Amazonie ou d'Océanie. Le « Nazisplotation » présente des actes de violence dans une prison ou un camp pour les femmes soumises à toutes sortes de tortures. Le « Rape and Revenge », comme l'appellation l'indique, raconte l'histoire d'une femme ou d'un groupe de femmes victimes d'un viol collectif qui veulent se venger plus tard sur leurs persécuteurs, soit par elles-mêmes, soit à l'aide d'un membre de leur famille, ou d'un ami. Voir à ce propos : Lynn Rapaport (2010 : 101-130) ; Daniel H. Magilow (dir.), Elizabeth Bridges (dir.) et Kristin T. Vander Lugt (dir.) (2011) ; Fabrice d'Almeida (2008) ; Hilary Neroni (2015) ; Catherine Zimmer (2011 : 83-107) ; Christopher Sharrett (2009 : 32-37).

40 Dans la majorité des cas, le « cannibal movie » garde la plupart des caractéristiques des films de cannibales des années 70, c'est-à-dire un cadre spatial éloigné et dépayçant, l'impact de deux groupes ethniques – l'un civilisé et l'autre sauvage, l'alternance des scènes gore et érotiques, une sorte de message qui consiste le plus souvent à démontrer que les représentants de la civilisation se montrent sous plusieurs aspects pires que les barbares. Parmi les dernières productions du « cannibal movie », il faut évoquer deux parties de *Horror Cannibal* (2003) de B. Mattei et *The Green Inferno* (2013) d'E. Roth.

41 Il est possible d'y voir l'influence de la légende urbaine du « snuff movie » (« to snuff out » – mourir), c'est-à-dire d'une vidéo dans laquelle une ou plusieurs personnes sont cruellement torturées et ces tortures finissent le plus souvent par leur mort. Selon cette légende il ne s'agirait pas d'acteurs, mais de personnes réellement assassinées dans le film qui serait distribué ensuite à prix d'or dans un circuit fermé d'amateurs.

Examinons dans la partie qui suit comment le gore, genre typiquement visuel, explicite, trouve sa réalisation dans le fantastique andrevonien en s'appuyant souvent sur le non-dit et l'implicite. Le gore cinématographique influence son équivalent littéraire à deux niveaux : sémantique, de contenu et formel, de techniques et de procédés.

Certains de textes andrevoniens puisent directement dans *la sémantique horrifique* du gore en lui empruntant des personnages (le psychopathe), des artefacts (les objets tranchants) et des leitmotifs (le sang, la violence corporelle explicite souvent à caractère sexuel, et le cannibalisme) jusqu'à la novélisation, directe ou implicite, des films.

Les personnages de psychopathes de toutes sortes, « les figures les plus répugnantes de l'horreur réelle » (Viegnes, 2019 : 232), peuplent l'univers andrevonien. Leur diversité surprend : aussi bien les enfants que les adultes, les femmes que les hommes, s'avèrent capables de commettre des atrocités. Les psychopathes exercent tous les métiers, sont de tous les milieux sociaux et de tout âge, ils agissent pour des motifs différents, et souvent sans aucune raison⁴². Ce qui les unit, c'est la passion du sang et de la cruauté et rappelons que « *cruror* » signifie en latin « le sang versé ».

Le protagoniste du roman *Cauchemars d'acier* semble être sorti d'un film gore – Fred est un psychopathe aux pulsions meurtrières qui a une prothèse d'acier à la place de la main. C'est cette prothèse métallique qui lui sert à assassiner ses victimes – de jeunes femmes⁴³ et qui constitue un excellent exemple d'objet tranchant si important dans le gore cinématographique. Sa main artificielle est évoquée plusieurs fois dans le roman, l'attention du lecteur est concentrée sur cet objet :

[...] le profil fuselé de cette masse d'acier bleuté, avec les cylindres emboîtés de phalanges, les nodosités parfaitement sphériques des articulations, et encore tous ces petits rouages nickelés, et ces tiges apparentes soulignant les tendons et les nerfs. (1993 : 76) ; Cette main nouvelle était

42 En parlant des psychopathes dans le fantastique, Viegnes distingue la cruauté pure qui « procure un plaisir d'ordre esthétique ou intellectuel » (2019 : 238) du sadisme cruel qui « implique un principe de plaisir, une gratification de nature sexuelle. » (2019 : 238) Ces deux formes de monstruosité sont présentes dans le gore.

43 Un psychopathe qui tue à l'aide d'une prothèse est un personnage emblématique du gore cinématographique. Cf. *I Know What You Did Last Summer* (1997, 1998, 2006) de Jim Gillespie, *100 Tears* (2007) de Marcus Koch, *Snuff 102* (2007) de Mariano Peralta, *The Machine Girl* (2008) de Noboru Iguchi, *The Father's Day* (2011) de Adam Brooks, Jeremy Gillespie, Matthew Kennedy, Steven Kostanski, Conor Sweeney.

parfaite. Elle durerait aussi longtemps qu'il vivrait. Il n'y a aucune raison qu'elle se détériore. [...] Et ses doigts, curieusement raidis, se détendaient avec autant de violence que s'ils avaient été mus par des nerfs et des muscles mécaniques [...]. Et il se mit à observer, fasciné, cette main étrangère qui ne cessait de s'ouvrir et de se refermer, comme si elle avait été la proie d'un mécanisme d'horlogerie déréglé, d'un moteur en folie. (1993 : 80-95)

Il semble que c'est la prothèse qui contrôle le psychopathe et qui le pousse à commettre tous ses crimes. Il est possible d'y voir un traitement particulier, plus moderne, d'un motif fantastique traditionnel, mentionné dans la liste des motifs de Louis Vax, à savoir le motif d'une partie du corps humain qui devient indépendante (voire littéralement séparée du corps), qui nuit, qui est dangereuse : « Organe qui saisit, empoigne, étrangle, pourquoi ne garderait-elle [c-t-d la main] pas, séparée du cerveau qui la dirigeait, la capacité d'agir autonome d'une bête à cinq doigts ? » (1960 : 27)

Un autre objet tranchant qui apparaît dans la prose andrevenoisienne est le couteau, un artefact emblématique des psychopathes du gore. Le titre du récit *La nuit des petits couteaux* souligne l'importance de cet objet éponyme. Le texte joue sur l'antinomie de la symbolique du couteau : d'un côté, ce couteau de cuisine sert à couper du pain, à alimenter, à prolonger ainsi la vie, de l'autre il devient pourtant, dans les mains du psychopathe, un objet qui apporte la mort. Une nuit, le psychopathe-enfant entre dans la cuisine, il contemple un moment les ustensiles de cuisine : « L'enfant ignore fourchettes et cuillers. Sa main de chair tendre se referma sur le manche d'un couteau [...]. » (1999 : 98) Le couteau choisi par l'enfant est un objet de première importance dans ce récit gore, il focalise d'autant plus l'attention du lecteur que la couleur noire du couteau, la marque de la mort, est répétée comme un des traits caractéristiques de cet objet maléfique :

[...] le manche *noir* et laqué d'un grand couteau à découper dont la lame levée contre le rectangle de la fenêtre lança vers le ciel un unique éclair de mercure. [...] ses petits doigts poupins se serraient autour du manche *noir, jusqu'à ne plus faire qu'un avec l'oblong volume de plastique [...]*.

1999 : 88-89. C'est moi qui souligne.

Le couteau comme objet de mort est également d'une importance extraordinaire dans le roman *Cauchemars de sang* : « La main droite de Gino se déplaça sur la toile cirée gluante, ses doigts se refermèrent sur un volume allongé. [...] Gino leva le bras. *Sa main serrait un manche de bois, ses doigts ne faisaient plus qu'un avec ce prolongement solide.* » (1986 : 10. C'est moi qui souligne.)

Notons que dans ces trois textes (*Cauchemars d'acier*, *La Nuit des petits couteaux*, *Cauchemars de sang*) l'unité corporelle qui unit le psychopathe avec l'objet tranchant est mise en valeur : le psychopathe et l'objet ne font qu'un, et restent dans une relation de symbiose jusqu'à devenir « un seul être de métal vivant, un organisme symbiotique dont les organes n'étaient pas faits de protéine et dont la constitution relevait de subtils alliages métalliques. » (1993 : 27) Cette symbiose avec l'objet tranchant souligne l'inhumanité du psychopathe dont l'image fait penser à une machine destinée à semer la mort et non à un être humain⁴⁴.

La hache, objet bien connu du cinéma gore, fait aussi partie de la panoplie des objets tranchants qui apparaissent dans le gore andrevonien. L'outil est toujours présenté au cours de l'action mortifère décrite avec un réalisme anatomique :

Gino avait pris le manche à deux mains, avait soulevé la hache. Il la laissa retomber sans effort, sentit le manche vibrer sous ses paumes lorsque le fer triangulaire atteignit son but. La tête de la bonne avait été partagée en deux, depuis le haut du crâne jusqu'à la bouche. Quelques dents giclèrent, tintèrent sur le carrelage. Les deux moitiés du visage s'écartèrent lentement dans une fontaine de sang [...]. (1986 : 127-128) Le fer aiguisé comme un rasoir trancha le haut du vapoureux vêtement de nuit, entailla la peau au sommet du sternum, entre les seins, poursuivant son chemin vers le bas, taillant de plus en plus profondément dans la chair à mesure que la hache infléchissait sa course. Le fer trancha la paroi du diaphragme, incisa le foie, coupa le duodénum à la base de l'estomac, atteignit le sac distendu du péritoine, le creva. Le fer s'enfonça dans le nœud des intestins, sépara la vessie en deux, sonna en bout de course contre l'os pubien. [...] Tout le contenu du péritoine sorti avec la hache, des mètres et des mètres d'intestins ruisselants qui déboulèrent sur les bras de la femme, avec leur contenu d'aliment se transformant en matières fécales. La puanteur des viscères monta, en même temps que le sang. (1986 : 130-131) ; Gino levait sa hache pour la finale [...]. Tenu à bout de bras, le fer laqué de rouge scintilla une dernière fois avant d'amorcer sa course plongeante vers les deux têtes réunies. La hache pénétra avec aisance dans le cou du professeur Finckel, brisa la colonne vertébrale sans ralentir, aborda le cou de la femme et le sépara du tronc sur la même lancée, dans

44 Cela est parfaitement visible au cinéma où le tueur donne toujours des coups de couteau mécaniquement, ce qui est souvent souligné par une musique angoissante et répétée chaque fois lorsqu'un meurtre est commis.

le jaillissement du sang qui gicla en fontaine, peignant à larges traits le blouson et le T-shirt de l'assassin. (1986 : 135)

La fonction principale de ces objets tranchants sert à introduire dans le gore, cinématographique et littéraire, son thème principal – le sang.

L'évocation du sang qui jaillit à flots est fréquente dans le gore littéraire. Le roman au titre particulièrement significatif dans ce contexte, *Cauchemars de sang*⁴⁵, mentionne à plusieurs reprises les éclaboussements du sang, on parle de « la fontaine du sang » (1986 : 13), d'« un ruissellement de sang » (1986 : 30), de « l'ombre rouge [qui] buvait tout, dévorait tout » (1986 : 50), de la « Sargasse d'hémoglobine » (1986 : 50), d'« un geyser écarlate » (1986 : 91), de la « mare vermeille » (1986 : 128). Dans la *Nuit des petits couteaux*, on multiplie les dénominations du sang, on parle donc d'« un jaillissement noir » (1999 : 89), de « la marée débordante » (1999 : 89), de « l'inondation noire » (1999 : 89), d'« un beau rouge frais et luisant » (1999 : 90), de « minuscules gouttelettes écarlates » (1999 : 91), du « tisonnier noir d'un côté, rouge de l'autre » (1999 : 91). *Les Cauchemars d'acier* évoquent « un sang bien rouge » (1993 : 56) et renvoient directement au gore cinématographique : « le sang qui s'égouttait toujours devant lui. La salle de bains ressemblait à un décor pour film d'horreur. » (1993 : 99) ; « On dirait *Vendredi 13*, là-bas [dans la salle de bains – K.G.] » (1993 : 109). Ce rappel explicite d'un des cycles cinématographiques les plus connus du gore montre clairement l'affinité qui existe entre les réalisations du gore au cinéma et dans la littérature.

Dans le gore, le sang coule abondamment dans les scènes-carnages, sanglantes, les scènes-photos évocatrices d'un point de vue visuel. L'exemple ci-dessous, du roman *La Maison qui glissait*, est révélateur sous cet angle en montrant un lieu de massacre trempé du sang des victimes :

Le hall de l'appartement semblait avoir été repeint du sol au plafond d'une couche épaisse mais irrégulière de peinture rouge sombre. Ce qui pouvait être distingué de la cuisine et de la chambre par les portes intérieures grandes ouvertes dénotait un même saccage, des seaux de peinture déversés ayant éclaboussé plancher et carrelage, les parois, le mobilier. Sauf qu'il ne s'agissait pas de peinture rouge mais de sang. Une quantité invraisemblable de sang dont l'odeur fade et prenante, perceptible dès les premières secondes, planait dans le volume confit, envahissant

45 Ce roman est le deuxième texte publié par Andrevon dans la collection gore, déjà mentionnée, du Fleuve Noir. La couverture du roman est bien caractéristique pour le genre : elle présente des corps mutilés et ensanglantés.

les sinus, y déposant la preuve olfactive de la boucherie qui se déroulait ici. [...] Le sang était encore frais. Il en reçut une preuve supplémentaire en sentant une goutte tombée du plafond exploser sur son front. [...] La semelle de son mocassin aplatit quelque chose qui rendit un bruit de biscuit écrasé. [...] C'était une oreille. [...] Il avait l'impression d'avoir du sang partout. Maintenant [...] les diverses formes éparses sur lesquelles ses yeux avaient glissé [...] prenaient sens. Ces quelques arceaux blêmes entassés au seuil de la chambre : des côtes. Ce sac en plastique grisâtre poussé contre le réfrigérateur : un morceau de poumon. Ce fragment de tuyau brun perdant ses sanies : un mètre d'intestin grêle. (2010 : 273-274)

L'évocation du sang dans le gore littéraire s'appuie, comme dans le gore cinématographique, sur l'hyperbolisation des effets sanglants, sur la surenchère visuelle dont la fonction consiste à choquer et à dégoûter le lecteur : sa « répugnance se substitue à la peur » (Prince, 2008a : 6). Ce réalisme suggestif des scènes sanglantes est très éloigné du non-dit et de l'ambiguïté typiquement fantastiques. Le corps de la victime est déshumanisé, sa chair est présentée comme des morceaux de viande, de viande à déchirer, torturer, massacrer, saigner. Viegnes observe à ce propos : « Assujetti à la créativité perverse du démiurge cruel, le corps de la victime est réifié et transformé en un signe charnel, un véritable trope pictural. » (2019 : 238) Cette optique particulière influence la sémantique du sang dans le gore : le sang n'y est jamais identifié à « la sève de la vie » (Camporesi, 1990 : 35). Dans le gore, l'effusion du sang signifie toujours la mort, la violence et la souffrance, ce qui est souligné par la prédominance des deux couleurs évoquées le plus souvent dans les citations ci-dessus : le noir signifiant la mort et le rouge désignant la passion du sang et la violence.

Outre le sang qui coule à flots, le gore littéraire emprunte à son équivalent cinématographique des images de violence sexuelle frôlant la « torture gore porn » évoquée auparavant. Dans la littérature et le cinéma mainstream, les représentations du viol posent de nombreux problèmes esthétiques et moraux, quoiqu'il existe des textes et des films mainstream qui montrent l'irreprésentable et qui parlent de l'indicible⁴⁶. Le gore littéraire abonde en descriptions réalistes d'actes de psychopathes qui martyrisent les corps de leurs

46 Cf. l'analyse d'Emmanuel Bruno Jean-François dans *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains* (2016). Le chercheur analyse, sous l'angle de la violence sexuelle, entre autres les films : *Baise-moi* (2000) de V. Despentes (basé sur son roman éponyme sorti en 1994) et de C. Trinh Thi, *Irréversible* (2002) de G. Noé et les livres : *Cahier Nomade* (1999) d'Abdourahman Waberi, *Soupir* (2001) d'Ananda Devi.

victimes-femmes, qui les soumettent à des tortures sexuelles, à des viols cruels. Voici un meurtre d'une femme, précédé par un viol :

Ses mains [c-t-d de Fred] se crispèrent sur la chair fuyante, ses ongles s'enfoncèrent dans la peau gelée. [...] En même temps son désir montait vers son paroxysme. Ses reins accélèrent leur cadence, son ventre cognait contre le ventre froid avec un étrange bruit craquant. [...] Sa main droite pressait si fortement l'épaule nue qu'une poitrine de chair céda brusquement. Son index, l'index d'acier venait de crever la peau de Karin. Sa main s'enfonça à demi dans la brèche, l'agrandit. Il sentit l'extrémité de ses doigts écarter deux barres dures, la clavicule sans doute, et une côte. [...] Une dernière contraction souda deux socs pubiens. [...] Sous ses doigts la chair froide se fendait, se déchirait, se fragmentait en bandeaux squameux. Sous ses doigts les organes globuleux éclataient, crevaient, répandant leurs humeurs. Sous ses doigts la charpente du squelette éclatait, les os se brisaient un à un. (1993 : 55)

Une autre femme devient la victime d'un viol collectif perpétré par une bande d'adolescents :

Les deux frères [...] étaient les plus offensifs. L'un, celui au visage grêlé, avait réussi à extirper de son bonnet un sein qu'il pétrissait sans douceur, l'autre lui bavait dans le cou en essayant de faire glisser le bas de sa robe en haut de ses cuisses. Elle finit par céder, se déchira jusqu'à la taille. [...] Solange se débarrassa de la main au sein dont elle entendit craquer les phalanges, se débattit, cria. [...] Ses paroles ne recueillirent aucun écho. [...] Elle bouscula les jumeaux, tenta de se lever, y réussit presque, rebascula en arrière avec un cri de douleur. Une caisse de dix tonnes était venue s'écraser sur sa figure, le poing du gros garçon noir. [...] Solange souffla, deux geysers de sang lui jaillirent de narines. Elle pensa : Pourvu qu'il ne m'ait pas cassé le nez, avant d'être submergée par une horde de doigts aux ongles rudes qui s'infiltraient partout [...] Elle rua, [...] elle se retrouva à quatre pattes sur la moquette, son string en travers des cuisses. (2010 : 335-336)

Dans ces deux fragments cités ci-dessus l'horreur du viol se traduit tout d'abord par la violence physique : les sous-vêtements déchirés, des coups du poing, des craquements d'os, des blessures sanglantes, la pénétration. Une autre marque de l'horreur est l'avilissement de la victime. Ces agressions sexuelles, le plus communément de la part d'hommes envers des femmes, perpétuent l'image

sexiste de la domination masculine et de la position subalterne de la femme dans le gore. Le viol y constitue l'atteinte la plus primitive à la liberté de l'individu, à son espace le plus intime – celui de son corps, et renvoie toujours à l'humiliation et à la dégradation de la victime. Cette surreprésentation du viol dans le gore n'est pas accidentelle car la violence sexuelle peut être perçue comme la torture la plus traumatique : « Quand une personne ayant été torturée quitte le lieu des événements traumatiques, les actes qu'elle a subis ne se reproduiront pas dans son lieu d'exil. Le viol est plus complexe, car, s'il est rare qu'un viol puisse se reproduire, l'acte sexuel fait partie des échanges humains et induit des reviviscences de scènes traumatiques rendant le dépassement du trauma très difficile. » (Kolnikoff, 2007 : 93) La victime est chosifiée, elle devient dans le gore objet de consommation de la part de son bourreau, sa chair est perçue comme un morceau de viande à absorber et à annihiler finalement.

Parfois, cette consommation du corps des victimes devient dans le gore littérale et elle prend la forme du cannibalisme. Tel est par exemple le cas présenté dans le récit *Il faut opérer*. Pour avoir accès à de la viande fraîche et gratuite, le boucher travaille en tant que chirurgien, procède lui-même à des opérations et vend ensuite dans sa boucherie ces parties de corps humain, restes des amputations effectuées sur des patients de l'hôpital. Voici la boucherie avec la viande humaine : « L'odeur fade mais prenante de la viande fraîche et rouge, étalée sur la table ou pendue aux crochets contre le mur aux carreaux de faïence, stagne à l'intérieur de la boucherie, épaisse, prenante. » (1983 : 89) Les clients aux besoins spécifiques, bien conscients de l'origine de la viande, peuvent y acheter « une tranche de gigot » (1983 : 89) qui n'est en réalité qu'une jambe enlevée peu de temps auparavant à une femme durant une opération.

Avec une dose d'humour noir, le récit joue sur l'ambiguïté du travail du boucher-chirurgien. En parlant du corps à ses patients et de la viande à ses clients-cannibales, il emploie les mêmes termes en tant que boucher et en tant que médecin : il parle d'« un petit morceau de vésicule » (1983 : 78) ou d'« un tout petit bout de foie. » (1983 : 78) Lorsqu'il travaille en utilisant les objets tranchants emblématiques du gore, il est impossible de dire s'il est en train d'opérer, ou bien s'il détaille de la viande (humaine) dans sa boucherie :

La lame mince et plus tranchante que les plus tranchants des rasoirs hésite un moment au-dessus de la peau nue et tirée. [...] La pointe s'abaisse brusquement et fend la peau tendue en arc de cercle parfait. La peau s'écarte avec un imperceptible chuintement de soie déchirée, la chair apparaît, bien rouge, suintante du sang qui affleure. Le couteau tranche maintenant à l'intérieur du tissu musculaire, élargissant le champ jusqu'à l'os, sur lequel la lame vient buter avec un petit claquement de

bec. Artistement, le couteau dégage le cylindre jaunâtre de sa gangue. C'est maintenant le tour de la scie, dont les dents minuscules raclent l'ivoire, l'entament, le mordent jusqu'à la moelle dans un discret écoulement de fine pulpe. L'os casse comme une branche. Toute la pièce se détache après un cisaillement du dernier tendon. (1983 : 91-92)

Les sentiments qu'éprouvent les patients du chirurgien-boucher après l'opération jouent également sur une ambivalence de sens : « Donc ça y est. Elle a été charcutée. » (1983 : 88) La patiente a été maladroitement opérée ou bien la viande (humaine) a été mal écharpée.

Dans le récit *Il faut opérer*, la vente de viande humaine dans la boucherie est une réponse aux appétits des clients-cannibales, gourmets et avides de l'insolite. Ainsi, le boucher-chirurgien fait-il concurrence à d'autres boucheries dans lesquelles la sélection des viandes est plus réduite et plus traditionnelle.

Pourtant, les causes du cannibalisme peuvent être différentes dans le gore andrevonien. *L'Opération de routine* présente par exemple le cas du cannibalisme dicté par la nécessité économique : comme la viande d'origine animale devient trop rare et trop chère, c'est la chair humaine qui est consommée à sa place, la société étant divisée en deux classes – une supérieure, qui a le droit de manger la viande et une autre, inférieure, qui constitue la source de cette viande⁴⁷ :

[...] L'Eurofrance manquait plus terriblement encore de viande de boucherie. De la viande [...], de la viande, un minimum de viande, oui, pour les citoyens responsables, les citoyens productifs comme les soldats, les scientifiques, les gardes urbains, les membres du gouvernement. Un tout petit peu de cette si bonne viande rouge si rare [...]. (1978 : 131)

Le corps du protagoniste ne lui appartient plus, il est conscient de n'être que la viande d'élevage à consommer et à greffer non seulement aux hommes, mais aussi aux animaux. Dépourvus de liberté personnelle et de droits quelconques, les hommes donneurs d'organes et de chair vivent dans l'humiliation et attendent chaque jour leur fin : « Qu'est-ce qu'ils vont m'enlever ? [...] Un bras ? [...] Ou un rein ? [...] Ou alors un poumon ? [...] Ou peut-être une jambe ? [...] Bien sûr, il y avait toujours un espoir d'en ressortir vivant, survivant, avec un membre en moins [...]. » (1978 : 130) Le récit s'inscrit parfaitement

47 Il est possible d'y voir une allusion au roman *La Machine à explorer le temps* (1895) de H.G. Wells où l'auteur britannique présente aussi la société qui se compose de deux couches, les Éloïs et les Morlocks, ces derniers se nourrissant de la chair des Éloïs.

dans la vision dévalorisante du corps humain véhiculée par le gore cinématographique : le corps perd sa dignité, il est ramené à un ensemble de morceaux de viande avec lesquels on peut tout faire.

La nouvelle *La Table ouverte* unit les deux visions du cannibalisme mentionnées ci-dessus : un aspect gourmet du cannibalisme et un aspect économique qui pousse les amateurs de viande, trop chère, à devenir cannibales⁴⁸. Deux familles, les Parmentier et les Mageollet, s'adonnent depuis des années à une sorte de compétition culinaire : ils s'invitent en famille, chaque samedi, à dîner ensemble :

Ce qui les a réunis [...] c'est l'amour (le mot n'est pas trop fort) du manger. Du *bien manger*, c'est-à-dire du *beaucoup manger*, la quantité étant inséparable de la qualité, et y puisant sa substance. Alors que certains esthètes de la table vont au plus fin, les Parmentier et les Mageollet vont au plus volumineux, mais avec goût tout de même, et avec une prédilection : les viandes. [...] La salle à manger est un champ clos, le repas une joute à lances mouchetées dont les blasons sont gigots, cuisseaux et cuis-sots, palettes et plats de côte, tête de veau ou échine de porc, dindes aux marrons, canards à l'orange, oies aux lardons, faisans à la sauge, lapins sauce moutarde, lièvres en parure des champs.

1982 : 212-213. C'est l'auteur qui le souligne.

Les deux familles essaient de se surpasser dans l'art gastronomique et surtout dans l'art de préparer des plats de viande. Pourtant, les Mageollet n'ont qu'un enfant et leur situation financière est excellente tandis que les Parmentier ont neuf enfants et des difficultés pécuniaires. Il est de plus en plus difficile pour eux de faire face à leurs adversaires culinaires : « La viande ! C'était bien elle, le problème. Mais comment s'en sortir, avec des prix qui, pour quelque chose de seulement correct, dépassaient inéluctablement les 80 francs au kilo ? » (1982 : 217) Les Parmentier semblent avoir tout de même trouvé une solution étrange à leur problème car ils servent de plus en plus souvent aux Mageollet une viande ayant un goût exceptionnel :

48 Cet aspect économique de la viande qui est devenue trop chère, et c'est pourquoi il faut chercher d'autres moyens (comme le cannibalisme) pour la remplacer apparaît dans le récit fantastique classique, *Irish Stew* (1925), de Jean Ray. Ray décrit le cas du cannibalisme involontaire : les clients du restaurant de Scotty Bell mangent de la viande humaine à leur insu. Le propriétaire du restaurant cache dans sa cuisine des corps humains mutilés, destinés à être préparés en tant qu'« *irish stew* » du titre : « des mains, des jambes, de flasques seins de femmes, et une tête humaine grimaçant hideusement [...] » (1963 : 40) Cf. à ce propos : A. Huftier (2003 : 50-62).

Pour le rôti en tout cas, ils se sont surpassés, les canailles. J'ai rarement savouré une chair à la fois onctueuse et aussi ... Comment dire ? Avec autant de corps, si tu vois ce que je veux dire. [...] Je n'avais jamais rien mangé de pareil [...]. Du veau ? Je dirais du porc ... Peut-être une variété orientale. (1983 : 219) ; [...] les Parmentier semblent avoir définitivement décroché la médaille de la saison : jamais les viandes qu'ils servent n'ont été aussi fastueuses, plantureuses, succulentes, fondantes, débordantes. (1983 : 222)

Le succès gastronomique des viandes servies chez les Parmentier est accompagné par la disparition successive, tout d'abord de leurs neuf enfants, puis de leur mère. Autrement dit, chaque absence d'un membre de la famille coïncide avec l'apparition d'un nouveau plat de viande, par exemple d'« un hachis monumental [aux] fragrances épicées » (1983 : 222) ou bien d'« une ribambelle de terrines mastiquées d'un sombre pâté clouté d'olives, dont la cuisson au four a marbré l'épiderme craquelé d'une laque caramel. » (1983 : 223) Les soupçons obscurs du lecteur quant à l'origine de la viande sont confirmés lorsque les Mageollet arrivent chez les Parmentier et trouvent dans leur appartement presque vide uniquement le père de famille assis près de la table au centre de laquelle « deux gigots d'une taille impressionnante nagent dans leur jus Sienne brûlée, comme deux troncs d'arbres roussis au sein d'un marigot incendié. » (1983 : 225) Les Mageollet s'approchent de la table et voient que leur hôte n'a pas de jambes.

La viande et les délices gastronomiques liés à sa consommation sont au centre du récit. Décrits de manière savoureuse et destinés à de vrais gourmets, les plats de viande y sont chantés maintes fois, non en fonction d'un simple tissu descriptif, ornemental du texte, mais avant tout en fonction de pivots narratifs qui poussent l'intrigue à progresser. Lorsque le mystère de la viande excellente servie par les Parmentier est finalement élucidé, ce contraste – entre les plats raffinés et ce cas de cannibalisme dont il s'agit effectivement – devient encore plus saisissant. Le choc et l'horreur atteignent leur comble quand il devient clair qu'on a affaire tout d'abord au cannibalisme dont les membres de la famille sont victimes (des enfants et puis de leur mère) et, en définitive, à un cas d'auto-cannibalisme.

D'ailleurs, ce dernier aspect renvoie à la nouvelle *Survivor Type* (1982) de Stephen King qui raconte l'histoire d'un chirurgien naufragé sur une île déserte. Après avoir mangé tout ce qui était possible sur l'île, il ne lui reste qu'une seule source de nourriture, son propre corps. Le protagoniste s'ampute successivement plusieurs des membres de son corps dont il peut se passer. Vers la fin du récit, le héros garde sa tête dépourvue d'oreilles, le tronc et ses deux bras et il se

prépare à l'amputation de sa main gauche. Au fur et à mesure que le corps du personnage diminue, sa volonté de survivre augmente : il représente ce type de survivant qui s'adapte toujours aux circonstances. Après avoir brisé un tabou concernant la consommation de son propre corps, le héros constate qu'une bonne viande est toujours une bonne viande, il n'y a aucune différence.

Les trois récits andrevoniens évoqués plus haut (*Il faut opérer*, *Opération de routine* et *La Table ouverte*) présentent une vision différente du cannibalisme que celle, connue, du cinéma « splat pack » et plus particulièrement du « cannibal movie. » Tandis que ces productions cinématographiques se caractérisent par un degré excessif de violence corporelle explicite, y compris la violence sexuelle, les textes andrevoniens modernisent le thème du cannibalisme. Sous l'influence du non-dit fantastique, la présentation du cannibalisme dans la prose andrevonienne devient non seulement beaucoup plus sobre qu'au cinéma, mais les causes du cannibalisme sont également réactualisées et trouvent leur source dans des problèmes de la société moderne. Ce n'est pas donc par hasard que les trois récits analysés abordent des questions économiques, financières qui poussent aussi bien les individus (*Il faut opérer*, *La Table ouverte*) que les sociétés futures (*Opération de routine*) à devenir cannibales. C'est aussi dans la mentalité des membres de la société moderne, avides de sensations nouvelles, fortes, qu'il faut chercher les causes de l'anthropophagie⁴⁹.

En poursuivant l'analyse des transferts génériques du gore effectués du cinéma vers la prose andrevonienne au niveau de contenu, on ne peut pas passer sous silence des cas particuliers de reprise par Andrevon des schémas et des composantes sémantiques d'intrigue des films gore. Il est possible d'y voir une sorte de « novélisation »⁵⁰, c'est-à-dire d'une relation d'ordre transmédiatique à différents niveaux d'analogie, en commençant par ce que

49 Il faut noter que *Grave* de 2017 de Julia Ducournau, un des films français les plus récents sur le cannibalisme, s'inscrit dans cette tendance visible en littérature de moderniser et de réactualiser le thème du cannibalisme. Le film se dirige vers l'horreur plus intime, plus raffinée, plus profonde et métaphorique, bien qu'il soit classé comme gore en raison de la présence de nombreuses scènes sanglantes.

50 Le terme français, la novélisation, est dérivé de l'anglais « novelization ». Pourtant, en français, l'orthographe même du mot éveille les doutes des critiques : « L'orthographe du mot est loin d'être stable. Pour des raisons de commodité, on a opté pour la forme [la novellisation] qui colle le mieux à l'origine anglo-saxonne du terme [...]. Cependant, il est parfaitement imaginable que la forme plus française, "novélisation", l'emporte dans un futur plus ou moins proche. » (Baetens, 2008 : 14) Les éditeurs français (Hachette Jeunesse, Pocket Jeunesse, Actes Sud et Intervista) des textes novélisés préfèrent la forme francisée, la novélisation.

j'appellerais « la novélisation au premier degré », c'est-à-dire une adaptation fidèle, une inspiration directe et explicite, et en passant ensuite par « la novélisation au second degré » qui est pour moi une relation implicite comme une simple allusion, ou bien une interprétation personnelle, beaucoup plus libre d'une histoire développée antérieurement dans un film (ou dans un autre média, comme série télévisée, jeu vidéo, bande dessinée).

Le premier cas évoqué de la novélisation, la novélisation au premier degré qui est une adaptation fidèle du film (ou d'un autre produit médiatique) dans un livre, constitue un procédé surtout commercial : « la conception de ces livres dépend, en amont, des succès télévisuels et cinématographiques. Les novélisations sont liées à des œuvres disposant de possibilités de lancement publicitaire massif dont le roman du film, sa novélisation, accompagne le mouvement promotionnel dans les librairies et supermarchés. Une novélisation est produite lorsque les éditeurs achètent des droits de développement d'une licence audiovisuelle ou cinématographique. » (Grignon, 2014 : 2) Les Virmaux caractérisent cette sorte de tactique commerciale ainsi : « Exemple isolé d'une pratique fort répandue en Amérique – la “novélisation” – et qui tend à gagner la France. Le procédé consiste à faire rédiger un roman à partir d'un scénario et à faire ensuite coïncider la publication du livre et la sortie du film. Depuis 1980 environ, la collection “J'ai Lu” a ainsi publié plusieurs titres directement inspirés de films apparus dans le même temps [...] ou même de séries télévisées à succès (*Dallas*) » (Virmaux, 1983 : 70) Il est évident que la novélisation au premier degré est une imitation servile, une reproduction mécanique à des fins commerciales de l'histoire relatée antérieurement dans un film ou dans d'autres médias et il serait vain de chercher de tels exemples dans la prose andrevonienne.

Par contre, la novélisation au second degré, plus créatrice, libre, plus implicite et allusive, est présente dans l'œuvre d'Andrevon. Une telle relation semble unir le récit andrevonien *Nocturne* (1984) et la série réputée des films gore *A Nightmare on Elm Street* de Wes Craven (fr. *Les Griffes de la nuit*, 1984-2010). En lisant *Nocturne*, il ne faut donc pas s'attendre à trouver une réécriture fidèle, exacte de l'histoire de l'assassin d'Elm Street, s'il revient c'est pour vivre une nouvelle aventure dans un univers fictionnel inspiré des films de Craven.

Il est donc possible de trouver dans la nouvelle andrevonienne plusieurs éléments originaux, empruntés aux *Griffes de la nuit*, et exploités à de nouvelles fins narratives. Les titres du récit et de la série des films (aussi bien le titre anglais que sa version française) renvoient à la nuit, à une activité (maléfique) qui a lieu la nuit. Qui plus est, en décrivant un cauchemar nocturne, Andrevon fait dans son récit plusieurs fois allusion au titre français, *Les Griffes de la nuit*, du cycle cinématographique :

Il a sorti ses griffes, et ses griffes aiguës traversent le tissu de mon pyjama. Elles viennent se planter dans ma poitrine, comme dix petits couteaux. Il me fait mal. [...] dans l'obscurité de la chambre, je sens la morsure froide de ses griffes pointues dans la chair de ma poitrine et de mon ventre. [...] Je veux repousser la bête. Elle résiste, elle s'agrippe, elle se fait encore plus lourde, elle pèse sur moi à m'étouffer, elle continue de me poignarder avec ses griffes. (1984 : 159)

Dans les deux cas, le cadre spatial est semblable : l'action des films se passe sur Elm Street, tandis que l'action de la nouvelle dans la Rue des Ramures. Dans ces deux histoires, littéraire et cinématographique, il y a au centre un personnage redoutable de meurtrier qui se manifeste et fait peur à ses victimes, toujours dans leurs songes cauchemardesques où il les attaque en utilisant des lames :

L'obscurité est complète dans la chambre étouffante de chaleur, et pourtant je distingue maintenant la silhouette de mon agresseur. C'est un homme, un inconnu sans visage. [...] je vois qu'il lève un bras. Une lame longue et pointue miroite faiblement dans le noir au bout de son bras. Il va me poignarder. Il va plonger son couteau dans ma poitrine, dans mon ventre. [...] la lame s'abat avec une force terrible au milieu de ma poitrine, crevant ma chair, cassant mon sternum, ouvrant mon cœur dans un geiser de sang et une explosion de douleur. Je meurs dans un grand cri d'agonie. Non. Non, je ne meurs pas ... Au contraire, je me réveille tout à fait. (1984 : 158)

L'aspect physique du monstre onirique est le même dans les films et dans la nouvelle. Le héros cinématographique, Freddy Kruger, effraie et repousse par son visage ravagé par les flammes et par son arme – au lieu d'une main il a quatre lames de couteaux aiguisés. Le protagoniste andrevonien, Michel Marquand, a aussi un visage sévèrement brûlé dont la description correspond parfaitement à la figure de Freddy Kruger, tel qu'on la voit au cinéma :

Je n'ai plus de visage. Je n'ai plus de visage, seulement un tumulus de chair sans forme, recouvert d'une carapace crevassée et caramélisée. Je n'ai plus d'yeux pour voir et pourtant je me vois brûlé jusqu'à l'os, rôti par les flammes. (1984 : 170)

Comme Freddy, Michel se sert également des lames de couteau. L'apparition des monstres est précédée dans les films et dans le récit par un bruit étrange, « un son plus net, plus grinçant, plus métallique » (1984 : 152) car les tueurs

aiment faire crisser leurs lames contre des parois pour annoncer leur présence. Il faut souligner que ce type de bruit est un son gore par excellence qui revient dans plusieurs films de ce type et qui annonce un danger qui s'approche⁵¹.

Conformément à l'esthétique du gore, les assassins ne laissent sur leur chemin que la mort, du sang et des cadavres. Dans le premier film du cycle, Freddy ne tue cruellement pas moins d'une vingtaine d'adolescents, sa propre femme et il est responsable du suicide de sa mère. Michel massacre sa famille – sa femme, son fils et il n'épargne même pas son chat :

Martine [...] est couverte de sang de la gorge au ventre. Son déshabillé en lambeaux, son cou, son buste, ses seins, son diaphragme et son ventre portent de nombreuses plaies ouvertes par où le sang noir bouillonne. Toutes ses blessures dégorgent un flot incessant qui coule le long de ses jambes et se répand sur le plancher, dessinant à ses pieds une méduse poisseuse qui s'élargit sans cesse. Maintenant elle sourit, mais son sourire est plus terrible encore que la fixité atone de son regard. Patrick sourit aussi. Mais son sourire est terrible, car sa tête n'est qu'une bouillie de cheveux poisseux de sang noir, de lambeaux de peau cisailées, d'esquilles d'os fracassés qui font ressembler son crâne à un puzzle lâchement assemblé. Son front est ouvert jusqu'à sa joue gauche, où coule la boue grise de la cervelle, son petit nez n'est plus qu'une crevasse de chair à vif, son œil droit a jailli de l'orbite et pend au bout du nerf optique. [...] Patrick me tend une forme molle qu'il tient entre ses bras : Pousset, notre chat Pousset, dont le corps disloqué laisse voir les os qui jaillissent des déchirures de son pelage blanc et roux laqué de sang noir. (1984 : 169)

En commettant leurs crimes, les deux personnages maléfiques ricanent. Freddy glousse et rit aux éclats, Michel, quant à lui, se tord de rire aussi :

Je n'ai plus de bouche pour rire, et pourtant je me mets à rire. Je ris, je ris, je ris à me fendre l'âme, je hoquette de rire en franchissant la porte, je ris toujours en posant le pied dans le corridor de flammes, et je ris encore alors que je plonge pour toujours dans les feux miséricordieux de l'enfer. (1984 : 170)

Andrevon fait revenir le personnage de Freddy Kruger dans un univers fictionnel qui est saturé d'éléments empruntés aux films. En s'appuyant sur la

51 Le son gore peut également être constitué des bruits d'un couteau qui déchire la chair humaine, des cris de victimes torturées, du sang qui éclabousse.

novélisation au second degré, l'écrivain propose une aventure nouvelle de Freddy s'inscrivant parfaitement dans la convention du cycle cinématographique. Il est facile de reconnaître le fameux tueur à travers plusieurs caractéristiques emblématiques, analysées ci-dessus. *Nocturne* andrevonien présente Freddy qui agit conformément à un schéma fixe élaboré auparavant dans les films : Kruger envahit les rêves de Michel Marquand, le hante, le manipule et le pousse ainsi à tuer toute sa famille et à répéter, dans une certaine mesure, l'histoire tragique de la famille Kruger. À la fin du texte, Marquand s'approche de Kruger jusqu'à devenir un seul être : possédé par le meurtrier, il commence à lui ressembler par son aspect physique, par ses actes, par un mode d'action, par son passé.

Il faut aussi noter qu'Andrevon mélange habilement les éléments récurrents du cycle cinématographique *A Nightmare on Elm Street* et des motifs typiquement fantastiques, comme « l'interversion des domaines du rêve et de la réalité » (Caillois, 1958 : 10), la possession de l'être humain par un être surnaturel, le passé maudit qui hante, qui revient et ne veut pas mourir. Tout comme dans le fantastique classique, le phénomène maléfique (incarné par Freddy Kruger) fait son intrusion dans le cadre crédible de la vie réelle. Grâce à ces alternances du fantastique classique et du cinéma populaire, *Nocturne* andrevonien n'est pas schématisé, comme l'est le gore au cinéma.

L'histoire de Freddy Kruger demeure ouverte car le monstre invincible peut s'insinuer dans les rêves d'autres personnages et les forcer à commettre d'autres crimes, ce qui peut donner suite à ses aventures dans d'autres médias, non seulement au cinéma, mais aussi à la télévision, dans la littérature, dans la bande dessinée, dans les jeux vidéo, etc⁵². Ainsi Freddy Kruger devient-il un véritable mythe transmédiatique et une icône de la culture populaire.

52 À présent, le cycle cinématographique avec Freddy Kruger comporte neuf films : *A Nightmare on Elm Street* (*Les Griffes de la nuit*, de Wes Craven, 1984), *A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge* (*La Revanche de Freddy*, de Jack Sholder, 1985), *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*, (*Les Griffes du cauchemar*, de Chuck Russell, 1987), *A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, (*Le Cauchemar de Freddy*, de Renny Harlin, 1988), *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, (*L'Enfant du cauchemar*, de Stephen Hopkins, 1989), *Freddy's Dead: The Final Nightmare*, (*La Fin de Freddy – L'ultime cauchemar*, de Rachel Talalay, 1991), *New Nightmare*, (*Freddy sort de la nuit*, de Wes Craven, 1994), *Freddy vs. Jason* (*Freddy contre Jason*, de Ronny Yu, 2003), *A Nightmare on Elm Street* (*Freddy – les Griffes de la nuit* de Samuel Bayer, 2010). Freddy Kruger apparaît aussi dans de nombreux ouvrages transmédiatiques, dont : la série télévisée *Freddy's Nightmares, a Nightmare on Elm Street: The Series* (*Freddy, le cauchemar de vos nuits*, 1988-1990) ; les bandes dessinées : *Freddy Krueger's Nightmare on Elm Street*, (1989, deux tomes, Marvel), *La Fin de Freddy* (1991, cinq tomes, Innovation Publishing), *Freddy's Nightmares*, (1992, quatre tomes, Trident), *Nightmare on Elm Street* (2005), trois

Après avoir analysé les transferts du cinéma gore vers son équivalent littéraire au niveau de contenu, passons à l'étude de ces transferts au niveau formel, des techniques et des procédés inspirés du gore cinématographique et implémentés dans le gore littéraire, en nous concentrant, dans ce paragraphe, sur ces procédés qui sont au service de l'essence du gore : *montrer*.

Si l'on regarde les films gore, on remarque vite la prédilection des metteurs en scène pour montrer, pour ne rien cacher aux spectateurs. C'est pourquoi les plans les plus populaires dans le gore sont : le (très) gros plan, le plan (très) rapproché, le plan de détail (d'objet) et l'insert. Ces plans sont utilisés par exemple pour montrer avec soin la mimique des victimes mourantes, le masque du meurtrier, son couteau, mais, avant tout, ils deviennent utiles dans les scènes emblématiques du genre, celles de massacres et de carnages. Le cinéma gore n'épargne à ses admirateurs aucun élément sanglant et choquant. Les films sont intercalés des images horribles vues de très près : le spectateur peut se délecter de tous les détails des corps mutilés et torturés, et par de flots de sang jaillissant. Souvent, les effets sanglants sont hyperbolisés par un montage habile (morcelé, violent, chaotique) qui met en valeur les parties du corps découpé par exemple. En fait, le cinéma gore, démonstratif, graphique par excellence, ne laissant pas de place à l'imagination des spectateurs, semble parfois n'être qu'un prétexte pour exhiber de façon détaillée des scènes réalistes de violence corporelle excessive et attendue par le public.

Le gore littéraire emprunte ce procédé de monstration extrême au gore cinématographique. C'est pourquoi le gore littéraire abonde en descriptions hyperréalistes de massacres, en scènes-photos qui ressemblent par leur surenchère visuelle, par leur surabondance de détails choquants au cinéma gore. Voici des exemples de la prose andrevenienne en commençant par un fragment dans lequel l'enfant-psychopathe tue ses parents. Le lecteur voit le massacre de la perspective du tueur qui est le centre de la focalisation, tout comme au cinéma gore, où dans les scènes de carnages, la caméra incarne souvent l'œil de l'assassin :

Pierre appliqua avec douceur l'oreiller sur le visage aplati de profil contre le drap. Du dos tourné de la femme, que des cheveux drus balayaient, ne parvenait toujours que la brise sans à-coups d'un sommeil de lin. Pierre

volumes, Avatar Press, *New Line Cinema's Tale of Horror* (2007), *Freddy vs. Jason vs. Ash* (2007) de James Kuhoric et Jason Craig. Cette BD oppose Freddy à Jason Voorhees (le protagoniste du cycle cinématographique gore *Friday the 13th*, 1980-2009) et à Ash (le personnage du film *Evil Dead* 1981) ; les jeux vidéo : *A Nightmare on Elm Street* (1990) ; *Mortal Kombat* (2011), *Dead By Daylight* (2017), *Last Day on Earth* (2018).

appuya de toute sa petite force l'oreiller contre la figure de l'homme et, de toute sa petite force, abattit la lame sur le sternum que le col ouvert du pyjama mettait en évidence. L'outre de peau humaine creva avec une dérisoire facilité, le long triangle isocèle d'acier chromé s'enfonça aussi facilement que dans du beurre à travers de cafouillantes architectures de viande, d'où monta un bruit liquide. La lame ressortit, accompagnée d'un jaillissement noir qui s'étala entre les fouillis des poils et déborda vite sur le drap, plage grise qui s'efforça tant bien que mal de boire la marée débordante. Le couteau se fraya un chemin parallèle un peu plus à gauche, entre deux côtes qu'une expiration haletante arc-boutait. Il ressortit avec un flop de bouteille qu'on débouche, au milieu de l'inondation noire. L'oreiller tressautait, les bras battaient faiblement, des râles avortés montaient dans la pénombre complice. Pierre ne s'en occupait pas. Il s'était retourné vers le trapèze clair des épaules de la femme, sa mère, que bordait la dentelle de rayonne d'un déshabillé Prisunic. Elle ne s'était pas réveillée. Il n'y avait pour ce qui la concernait plus besoin d'un oreiller pare-bruits. La pointe goudronnée s'insinua sous l'angle de l'omoplate, trouva le cœur du premier coup, le creva. La respiration de rêve se mua en un ridicule petit cri de cauchemar qui mourut dans l'embrasement d'un réveil de mort. (1999 : 89)

Les descriptions hyperréalistes de carnages, d'une longueur et d'une minutie considérables, mettent souvent en valeur la vision dépréciative de la chair humaine⁵³ qui y devient une viande morcelée, ce qui est montré comme une image de la caméra rapprochée, et de la perspective du psychopathe :

Il frappait, et ça hurlait toujours. [...] Les strates de coton engluées de caillots se déchiraient mollement sur un gros tas de viande en charpie, où des bandelettes de vêtement lacérés et cuits dans le sang chaud adhéraient encore. [...] Il tenait un grand couteau de cuisine à la lame luisante et rouge. Il avait tellement frappé la vieille femme que son corps en tonneau était ouvert en deux de la gorge au bas-ventre, à la manière d'un bœuf à l'abattoir. En haut du thorax, à travers le ricanement jaune des côtes, la matière spongieuse des poumons éventrés laissait filtrer des grappes de bulles rosâtres qui explosaient à mesure qu'elles germaient. Le cœur se voyait sous l'enveloppe déchiquetée du poumon gauche, un

53 Grâce à cet aspect, il est possible de voir le gore comme le « fantastique de la charogne » qui s'appuie sur « le fantôme des chairs mortes », « la fascination des corps défaits » et sur « le fantôme de [leur] ouverture » (Prince, 2008a : 6).

fruit vernissé, qui se rétractait encore. Sous la masse grumeleuse du foie cirrrosé, entre des falaises de graisse palpitante, un écheveau de gros vers gris s'était dénoué, pour venir ramper hors de la cavité béante. Au sommet du corps lacéré, la tête de la vieille était curieusement intacte. [...] Il abattit le tranchant de sa lame en travers de la gorge de la vieille. Il charcuta. Il cisaila. Il s'acharna sur le larynx, dont les cartilages craquèrent méchamment. La trachée céda d'un seul coup, comme un tuyau de caoutchouc qui pète après son maximum d'élongation. La fontaine du sang artériel lui jaillit en pleine bouche. [...] il baignait dans la sueur et dans le sang, il découpait. Il eut un mal fou avec la colonne vertébrale. La lame dérapait sur l'os, elle ne voulait pas y pénétrer. Il réussit pourtant à insinuer le tranchant du couteau entre deux vertèbres. Il poussa. La colonne craqua, céda. La tête vint tout de suite. (1986 : 13)

La description surabonde en détails anatomiques du corps, de ses viscères vus comme une image rapprochée agrandie au microscope. Cette optique graphique, visuelle s'appuie sur l'hyperbole (et non sur l'ellipse typiquement fantastique) et sert traditionnellement à éveiller la révolusion du regard des spectateurs/lecteurs, ce qui demeure, selon Stephen King, un des trois principaux niveaux de l'horreur⁵⁴. Pourtant, d'un côté, le lecteur/le spectateur est dégoûté par les images transmises par le gore, mais de l'autre, – et il faut souligner cette ambivalence – le destinataire connaît le plus souvent d'avance les codes esthétiques sur lesquels s'appuie le genre. En recherchant donc consciemment cette esthétique particulière, le lecteur/le spectateur est un voyeur qui se délecte du laid et du repoussant, qui en tire une jouissance, et qui joue ainsi avec la révolusion de son propre regard. En conséquence, le gore devient un jeu avec la loi de l'identification primaire⁵⁵ du spectateur/du lecteur définie, entre autres, par Jean-Louis Baudry. Le critique voit l'identification primaire au cinéma comme l'appareil de base de cinéma : « Dans cette double identification au cinéma, l'identification primaire [...], c'est-à-dire l'identification au sujet de la vision, à l'instance représentante, serait comme la base et la condition de l'identification

54 King qualifie la révolusion visuelle comme ce niveau de l'horreur qui est le plus facile à atteindre et, par là, le plus bas : « la terreur, au sommet, l'horreur, en dessous, et la révolusion, tout à fait en bas (...). Je reconnais que la terreur est la plus raffinée de ces trois émotions et je m'efforce donc de terrifier le lecteur. Mais si je me rends compte que je n'arrive pas à le terrifier, j'essaie alors de l'horrifier ; et si ça ne marche pas, je suis bien décidé à le faire vomir. » (1997 : 54)

55 L'identification primaire et secondaire au cinéma ne peuvent pas être confondues avec l'identification primaire et secondaires, notions psychanalytiques étudiées par Freud et Lacan. Pourtant, ces termes possèdent une dynamique similaire.

secondaire, c'est-à-dire l'identification au personnage, au représenté [...] » (1978 : 43) ; « L'identification primaire, au cinéma, c'est, je le rappelle, celle par laquelle le spectateur s'identifie à son propre regard et s'éprouve comme foyer de la représentation, comme sujet privilégié, central et transcendantal de la vision. » (1983 : 185) L'identification primaire permet donc au spectateur-sujet de s'identifier à ce qui est représenté et, par conséquent, aux personnages. Est-ce que le gore, qui à l'aide des moyens visuels forts, s'évertue à révolter son destinataire, met en cause l'identification primaire et secondaire ? Il me semble que tout au contraire, le lecteur/le spectateur du gore soit tout d'abord attiré par ce qui est représenté dans le gore et, ensuite, s'identifie souvent avec la perspective du psychopathe (avec la focalisation sur le tueur ou bien avec, de sa perspective, l'œil de la caméra). C'est grâce à la prise de cette identification double (primaire et secondaire), et conformément aux lois de la stratégie adoptée faisant penser à l'« effet-prétexte »⁵⁶ que le spectateur/le lecteur peut vivre ses fantasmes libre, impuni et en sécurité, son horizon d'attente étant comblé.

Il est évident que le gore littéraire demeure fidèle à son héritage cinématographique au plan du contenu et des techniques. Comme je l'ai montré, il est possible d'y trouver tout un arsenal horrifique des personnages, objets et leitmotifs bien connus du gore cinématographique. Certes, il y a des motifs (comme le cannibalisme) qui sont réactualisés, il y a des thèmes gore qui sont fusionnés avec d'autres typiquement fantastiques (comme le rêve, les parties séparées du corps, la possession), mais la majorité des ingrédients sémantiques du gore cinématographique sont implantés sans modifications importantes dans la littérature. Les techniques d'écriture dans le gore littéraire sont aussi influencées avant tout par le cinéma et s'appuient sur la monstration, sur l'excès visuel. Ainsi, le gore devient-il une forme particulière du « fantastique en images » (Maldiney cité par Bozzetto, 2001 : 224).

Le gore en littérature se développe donc essentiellement en corrélation stricte avec le cinéma, sans se couper pourtant de ses origines littéraires (comme le conte cruel, le fantastique psychopathologique, le fantastique classique même). Pour se renouveler, le néofantastique qui est un genre par excellence transfictionnel, intermédiateur, transgresse sans cesse ses frontières à

56 Je fais allusion au terme bien connu de Vincent Jouve (1987) qui, en parlant de trois régimes de lectures, distingue ce qu'il appelle la lecture « effet-prétexte », c'est-à-dire la lecture – « alibi fantasmatique » (1987 : 111), « support d'investissements inconscients » (1987 : 111), « un prétexte lui [le lecteur – K.G.] permettant de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmatiques. » (1987 : 110)

tous les niveaux, annexe d'autres domaines, d'autres médias, et c'est dans cette tendance éclectique de la prose néofantastique que s'inscrit parfaitement le gore littéraire. De plus, grâce à l'apport (même mineur) du fantastique littéraire, les réalisations du gore en littérature évitent ce niveau élevé de schématisation qui caractérise le gore au cinéma.

2.2 *De la littérature vers le cinéma : les films-récits en images*

Après avoir examiné les transferts qui s'effectuent du cinéma vers la littérature (à l'exemple du gore), je me concentre dans le présent paragraphe sur les transferts inverses : de la littérature (à l'exemple du fantastique andrevonien) vers le cinéma fantastique qui est censé non seulement raconter, mais aussi montrer. Tout d'abord, je voudrais présenter quelques techniques d'écriture emblématiques du fantastique en littérature, pour passer ensuite à l'étude des techniques semblables (voire identiques) au cinéma.

La construction du récit fantastique s'appuie sur toute une gamme de techniques et procédés qui servent à créer l'effet fantastique – l'hésitation qui concerne une explication de ce qui semble inexplicable et l'ambiguïté concernant le(s) sens possible(s) de l'aventure vécue par le protagoniste. C'est pourquoi une des plus importantes techniques utilisées pour atteindre l'effet fantastique dans la plupart des récits fantastiques classiques et contemporains est la technique de l'ambiguïté⁵⁷ déjà évoquée. Rappelons que cette technique permet de conférer au récit, tout au long de la lecture, la polyvalence du texte. Au service de cette technique, il y a plusieurs procédés, qui contribuent à créer et à maintenir l'ambiguïté et qui demeurent strictement liés les uns aux autres en formant ainsi tout un système complexe de signes. Parmi ces moyens, il faut mentionner l'insolitation (Guiomar, 1957), la rupture progressive (par gradation) avec le réel, le non-dit, l'innommé et l'ellipse.

Expliquons le fonctionnement de ces procédés dans la nouvelle andrevonienne *La Maison d'Émilie*⁵⁸ (1984) en commençant par le procédé de l'insolitation (Guiomar, 1957). L'importance du réel pour le fantastique est mise en

57 À ce propos voir aussi le chapitre 2, paragraphe 2.4 de la présente étude.

58 Le titre et l'intrigue de cette nouvelle renvoie au récit *W domu Sary* (*La maison de Sara*, 1922) du maître polonais du fantastique Stefan Grabiński. Comme dans la nouvelle andrevonienne, le récit de Grabiński présente le cas d'une belle femme, Sara Braga, qui s'avère être une créature maléfique (un démon ?, un vampire ?) qui vit depuis belle lurette et qui, pour prolonger son existence, se nourrit de l'énergie sexuelle de ses amants. Chaque acte sexuel rajeunit Sara et vieillit (et finalement fait mourir) son amant du moment. La nouvelle n'est pas traduite en français. Elle a été adaptée pour le cinéma (*Dom Sary*) en 1987 par Zygmunt Lech.

valeur par de nombreuses tentatives de définitions du genre⁵⁹. Cet ancrage réaliste est indispensable pour que le phénomène insolite puisse se produire. La transition du réel vers le surnaturel est possible grâce à l'insolitation : « Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît, il conserve sa structure mais change de signification, [...] l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante. » (Guiomar, 1957 : 120) Dans la nouvelle *Maison d'Émilie*, l'action se passe dans un cadre réel, dans la région de l'Ardèche :

[...] l'Ardèche était écrasée de soleil et de chaleur. Jean-Pierre, qui ne connaissait de la région que ses grands axes, était fasciné par la beauté sauvage des sites, et leur diversité. Il traversait un vallon lunaire et désolé, où de grands rochers issus du néant s'élevaient comme des menhirs au-dessus de l'herbe rôtie, pour se retrouver cinq kilomètres plus loin à l'abri de la voûte luxuriante d'une forêt de châtaigniers ... (1984 : 37)

L'insolitation du réel s'introduit peu à peu lorsque le protagoniste, Jean-Pierre, invité par son amie de jeunesse, Émilie, chez elle, arrive dans l'Ardèche et essaie de trouver le village de Rochabès près duquel la maison d'Émilie est située. Bien qu'il demande le chemin de Rochabès à plusieurs passants, personne n'est capable de lui donner des détails quelconques sur ce lieu mystérieux : « La patronne ne connaissait pas Rochabès. » (1984 : 38) ; « [...] ce n'était qu'un lieu-dit ; il n'y avait plus personne qui y vivait. » (1984 : 38). Quand le protagoniste retrouve enfin le village à l'accès si difficile, il est surpris par son aspect étrange :

Rochabès ou ce qu'il en restait. Car, du hameau, il ne subsistait que des ruines, des pans de murs écroulés, des toits crevés entre les tuiles disjointes desquels poussaient des buissons épineux. [...] Rochabès était un endroit mort. [...] Il ne savait plus [...] pourquoi il avait fait un si long chemin pour se retrouver dans un endroit si inhospitalier dans sa solitude et son aridité minérale. (1984 : 39)

Ainsi un espace imaginaire (car il serait vain de chercher Rochabès sur la carte de France), un espace étrange, mort s'insinue, dans le processus de l'insolitation, au sein de l'espace réel – l'Ardèche. En conséquence, l'espace réel disparaît, remplacé peu à peu, effacé par l'espace imaginaire.

L'insolitation du cadre frappe encore une fois le personnage avec une force impressionnante durant sa seconde visite dans le village, après quelques jours passés chez Émilie. Jean-Pierre voit que

59 Voir à ce propos le chapitre 2, paragraphe 1 du présent travail.

le village n'était plus le même. L'avant-veille, il avait paru à Jean-Pierre morne et désolé, sinistre et sans vie. Maintenant, c'était bien pire. [...] Sous les yeux larmoyants de fatigue de Jean-Pierre, les maisons semblaient être tassées pierre par pierre, des colonnes de végétation sauvage montaient à l'assaut des murs, les toits pleuraient leurs ardoises, beaucoup de volets étaient fermés. Et il n'avait pas âme qui vive dans les rues. (1984 : 64)

L'impression du protagoniste portant sur l'insolitation du cadre s'établit, l'espace fantastique se superpose au cadre réel.

Un autre procédé emblématique du fantastique est lié avec l'insolitation du cadre : la rupture progressive avec le réel⁶⁰. Cette méthode est également appelée la gradation des signes avertisseurs du surnaturel, ou bien la structure en crescendo (Millet, Labbé, 2005). Lorsque Jean-Pierre commence sa visite dans la maison d'Émilie, « une de ces demeures dont Cavanna avait dit autrefois [...] qu'elle était couleur du temps » (1984 : 40), le réel se dissipe graduellement et le surnaturel s'introduit lentement à l'aide de signes avertisseurs. Il s'agit de tout un réseau d'intersignes, de détails en apparence insignifiants, ambivalents, ayant toujours un sorte de dessous. Ces signes avertisseurs sont souvent exposés sous forme de gradation : des plus minimes à ceux de plus en plus étranges. Les intersignes amplifient l'ambiguïté, l'hésitation et la peur.

Montrons maintenant ce réseau de signes dans la nouvelle d'Andrevon. Le premier intersigne qui trouble le personnage (et le lecteur), et qui revient comme un leitmotiv inquiétant du récit, concerne l'aspect physique d'Émilie. Après être arrivé Jean-Pierre voit son amie de jeunesse pour la première fois depuis plusieurs années et il constate qu'elle n'a presque pas changé :

En 68, quand je l'ai connue [...], j'avais 23 ans. Émilie n'était plus étudiante, à l'époque. Je lui donnais la trentaine, sans avoir jamais exactement su son âge. Eh, bien, elle me l'a « avoué » ce soir – elle avait 35 ans en 68, ce qui lui fait 50 aujourd'hui. Et si je mets des guillemets à « avouer », c'est que l'aveu est tout à son avantage. Elle n'a pas bougé en quinze ans, la nana : elle faisait 30 ans en 68, elle fait toujours 30 ans aujourd'hui. Pas une ride, pas un gramme de cellulite. [...] Je lui ai demandé son secret. Elle n'en a pas, à part se dire en harmonie avec elle-même et avec sa vie ... (1984 : 44)

60 Voir à ce propos aussi le chapitre 2, paragraphe 2.3 de la présente étude.

Jean-Pierre et Emilie retrouvent leur intimité de jadis : ils font l'amour souvent. Le protagoniste remarque, et c'est le deuxième signe inquiétant, qu'Émilie rajeunit de plus en plus après chaque acte sexuel :

Est-ce que je rêve, ou est-ce que ses seins sont plus hauts et plus fermes qu'hier ? [...] Tout en elle, tout elle. Une femme de cinquante ans ? Ce matin, ce n'était même plus la maturité de la trentaine qu'elle évoquait, mais la fraîche jeunesse d'une fille de vingt-quatre ou vingt-cinq ans en pleine santé. (1984 : 49. C'est l'auteur qui le souligne.) ; Émilie était plus belle et plus jeune que jamais. (1984 : 53)

Le troisième signe avertisseur du phénomène maléfique consiste à mettre en valeur un rapport strict entre l'énergie sexuelle et l'aspect physique des deux amants. Au fur et à mesure qu'Émilie rajeunit, Jean-Pierre vieillit et se sent de plus en plus fatigué. Tel un succube, elle semble se nourrir de l'énergie sexuelle de son amant qui, quant à lui, s'affaiblit avec chaque perte de cette énergie :

Il avait la peau jaune et luisante, ses cheveux gras étaient collés sur le dessus de son crâne, les rides entre ses sourcils et aux coins de sa bouche étaient devenues de féroces dessins à la mine de plomb soulignant son épuisement. [...] Son menton et ses joues étaient gris-bleu. Il avait une sale gueule. (1984 : 62)

Complètement épuisé, Jean-Pierre refuse les relations sexuelles à son amante de plus en plus souvent, ce qui provoque une décrépitude accélérée d'Émilie :

Émilie n'est plus comme avant. Sa peau est tirée sur les os de son visage, elle a des rides. Ses seins tombent, ses bras sont maigres, sa taille s'est épaisie et son ventre est mou. Elle est encore belle, mais de la beauté fanée d'une femme de son âge, d'une femme de cinquante ans. (1984 : 70)

L'amante devient de plus en plus envahissante et, bien que Jean-Pierre veuille à de nombreuses reprises quitter la maison d'Émilie, son retour chez lui devient impossible en raison de plusieurs incidents inquiétants qui se succèdent et qui le retiennent sur place. Tout d'abord, un jerrycan rempli d'essence disparaît mystérieusement de sa voiture. Ensuite, sa voiture presque neuve subit une inexplicable métamorphose : elle devient

une ruine, un amas de rouille, une de ces épaves comme on peut en trouver dans les terrains vagues. Les pneus étaient rongés, la peinture s'en

allait par plaques, tous les chromes étaient grêlés, il n'y avait plus une vitre intacte, de l'herbe avait poussé à travers les sièges. J'ai essayé de soulever le capot, je n'ai même pas pu. Il était soudé par la rouille. C'était une voiture abandonnée depuis un an, depuis dix ans. (1984 : 64)

Ce motif du passage du temps qui accélère son flux ou bien subit une altération, une déviation étrange de son cours, rend cette aventure encore plus obscure et inexplicable.

Puis, les lignes téléphoniques sont coupées par l'orage et aucun contact avec le monde extérieur n'est possible. Jean-Pierre essaie de s'enfuir à pied de la maison d'Émilie, mais la végétation luxuriante dont la poussée s'est accélérée pour des raisons inconnues, cache le chemin et rend le protagoniste prisonnier de cet espace :

Mais où était le chemin ? Les herbes, la mer des herbes nées de l'orage, avaient tout recouvert. Il n'y avait plus de chemin, seulement un champ en friche dont les plus hautes tiges lui arrivaient à la poitrine, un champ de barbelés verts et féroces dont les épines s'accrochaient à son jeans et lui labouraient les bras. (1984 : 68)

Il semble que le protagoniste ne quittera jamais ce lieu maudit et sa maîtresse.

La gradation atteint son point culminant lorsque Jean-Pierre, résigné, revient chez Émilie : « Il franchit le seuil de la maison, il sentit le frôlement d'os des bras squelettiques autour de ses épaules et le souffre fétide de la bouche béante aux grandes dents d'ivoire jaune qui s'avavançait vers sa bouche pour un dernier baiser. » (1984 : 75)

Tous ces signes avertisseurs du surnaturel qui permettent de rompre graduellement avec le réel concourent vers ce point culminant, préparent un dénouement très ambigu. L'expression « un dernier baiser » peut désigner l'anéantissement de Jean-Pierre exténué à mort par son insatiable maîtresse, mais peut prendre également un sens littéral : « un dernier baiser » signifie aussi la fin de la relation sexuelle des deux amants, lui n'étant plus capable de la satisfaire. Pourtant, ce qui est exactement advenu au protagoniste, la scène-clé finale, nécessaire à la compréhension du texte, est passée sous silence, est omise conformément au procédé de l'ellipse.

Le lecteur hésite à trouver une explication de cette aventure étrange, la narration s'appuyant tout le temps sur le non-dit, sur ce qui est « non manifesté en surface, au niveau de l'expression » (Eco, 1979 : 62), sur ce qui est lacunaire et vague. L'écrivain renforce cette dimension elliptique, lacunaire de la nouvelle par l'accumulation des problèmes non résolus, des réponses

peu convaincantes, ou bien des questions purement rhétoriques. Citons-en à titre d'exemple quelques cas inquiétants, troublants et sans aucune explication. Jean-Pierre demande à Émilie pourquoi sa maison s'appelle La Muette et obtient une réponse qui, en fait, ne lui explique rien : « – Pourquoi ce nom ? C'est un peu rébarbatif, tu ne crois pas ? [...] – Je n'ai plus rien à voir avec la vie que j'ai menée. [...] Je suis muette, maintenant. Je crois que j'ai trop parlé. Maintenant, j'écoute ... » (1984 : 42). L'aphonité de la maison et celle de sa propriétaire mettent en lumière une correspondance secrète qui unit la demeure et Émilie. Cette question de la voix d'Émilie est de façon mystérieuse abordée encore deux fois. Lorsque Jean-Pierre parle avec elle par téléphone : « *Encore en vie ?* avait-il plaisanté quand elle s'était nommée, alors qu'il avait été bien incapable de reconnaître sa voix déformée [...]. » (1984 : 36. C'est l'auteur qui le souligne.) Pourtant, après l'avoir rencontrée, Jean-Pierre constate que sa voix n'est pas du tout déformée, au contraire :

Et, dès les premières paroles, il avait été touché plus encore par la voix d'Émilie, une voix douce, calme, unie, qui portait en elle une qualité d'apaisement et de sérénité surprenante. Une voix qu'il avait oubliée – ou, peut-être, qu'il n'avait jamais vraiment connue ni appréciée, et qui maintenant trouvait quelque part en lui une surface de résonance vibrante. (1984 : 42)

L'auteur n'explique pas au lecteur cette énigme concernant le changement de voix d'Émilie.

D'autres exemples du non-dit dans la nouvelle sont également étranges, énigmatiques. Jean-Pierre complimente Émilie pour la ratatouille qu'elle lui a préparée, exprès pour sa venue – comme elle le lui a dit : « *Mais tu ne pouvais pas savoir que je viendrais aujourd'hui. Ni même que je viendrais.* » (1984 : 42. C'est l'auteur qui le souligne.) Quand le protagoniste et Émilie regardent la nuit les étoiles filantes, Jean-Pierre fait un vœu dont la nature n'est jamais révélée au lecteur : « Il en avait fait un, l'avait regretté aussitôt, mais c'était trop tard. » (1984 : 46) Enfin, une mystérieuse chouette, qui se manifeste chaque nuit et qui est liée d'une façon inexplicable à Émilie, effraie Jean-Pierre :

La chouette hululait quelque part dans le mystérieux extérieur. Émilie était éveillée elle-aussi. [...] Elle se tenait penchée sur lui, dressée sur un coude. Ses longs cheveux sombres qui balayaient sa joue gauche en biais, lui voilaient une partie du visage. Elle le regardait, elle semblait sourire, statue aquatique coulée dans l'eau de la nuit. Qu'est-ce qu'il y a ?

Elle ne répondit pas à la question. Mais peut-être ne l'avait-il pas posée. Peut-être avait-il seulement rêvé. La chouette, yeux de phosphore et ailes étendues, le poursuivit un moment dans son sommeil, ou dans ses rêves. (1984 : 53) ; Il ne sut pas quand ils cessèrent de faire l'amour, quand il put enfin sombrer dans le sommeil. Peut-être dormait-il déjà en faisant toujours les gestes de l'amour. Dans la nuit, la chouette vint le visiter, œil de phosphore, bec aigu, ailes grandes ouvertes, serres de métal, et sa tête de plume avait le visage nocturne d'Émilie. (1984 : 59)

L'effet de non-dit est mis également en valeur par des marqueurs spécifiques dans le texte : Andrevon utilise donc souvent les expressions et les constructions qui révèlent le doute, l'implicite (« peut-être », l'inversion), des italiques qui soulignent ce qui inquiète, ce qui est incompréhensible pour le protagoniste (et le lecteur). Le non-dit contribue à créer dans la nouvelle ce que Louis Vax appelle « le vrai mystère » (1965 : 88-107), c'est-à-dire un mystère impénétrable, jamais expliqué de façon convaincante, une énigme qui subsiste après la lecture, qui laisse le lecteur de manière permanente dans le doute.

L'effet de non-dit est renforcé par l'innommé : on ne désigne jamais explicitement la vraie nature d'Émilie. Il est possible de voir dans son comportement les traits caractéristiques d'un succube – un démon femelle qui se nourrit de l'énergie sexuelle de l'homme durant son sommeil, ou bien d'un type particulier de vampire sexuel qui, pour vivre, pour conserver sa jeunesse, boit le fluide vital (le sperme) de l'homme (Lecouteux, 2002 : 7). Son affinité avec le hibou renvoie à l'image d'une sorcière car cet oiseau, symbole de la nuit et de la mort, a été souvent associé à une sorcière censée être capable de se transformer en hibou. Cet oiseau nocturne avec de grands yeux phosphorescents pour lui permettre d'espionner passe pour être l'acolyte de la sorcière, son cri effrayant annonçant un présage funeste. Andrevon n'utilise pas dans le récit les mots « succube », « vampire », « sorcière », pas plus que la moindre désignation explicite, jouant ainsi sur l'innomé et sur ses effets tels que l'ambiguïté, le doute, la polyvalence.

En parlant des techniques et procédés emblématiques du fantastique littéraire, que l'on retrouve aussi dans le cinéma fantastique, on ne peut passer sous silence la structure particulière de la nouvelle qui repose sur des niveaux emboîtés de la narration. C'est une lettre d'Émilie invitant Jean-Pierre à Rochabès qui ouvre la nouvelle et qui constitue le premier niveau diégétique, le récit-cadre, une sorte de mise en abîme de la nouvelle. Après l'arrivée de Jean-Pierre à la maison d'Émilie, le récit encadré se déroule en englobant les événements principaux de la nouvelle. La fin du texte est constituée par un

retour au récit-cadre : c'est encore une fois une lettre-invitation d'Émilie adressée à un ancien ami. Les deux lettres qui forment le récit-cadre bouclent ainsi la nouvelle.

La lettre-excipit jette également une lumière nouvelle sur l'interprétation du texte : il devient évident qu'Émilie a survécu et qu'elle va prolonger sa jeunesse et sa vie de la même manière qu'avant en invitant ses victimes, des hommes, chez elle. Le sort de Jean-Pierre n'est pas certain car la scène-clé a été omise par une ellipse ; cependant, il est probable qu'il a trouvé la mort dans la maison maudite. Grâce à toute une panoplie de techniques du fantastique, l'hésitation et l'ambiguïté règnent à la fin de la nouvelle. Le lecteur ne sait pas comment expliquer l'aventure extraordinaire, il reste toujours plusieurs points énigmatiques, plusieurs questions sans réponse : qui (ou quoi) Émilie est-elle, quel est son lien avec la maison, pourquoi le temps accélère-t-il ou suspend-t-il son cours à Rochabès, qu'est-il advenu de Jean-Pierre ? Ainsi, la fin de la nouvelle polysémique⁶¹ est-elle ouverte aux diverses interprétations et spéculations du lecteur.

Regardons maintenant comment ces techniques du fantastique littéraire trouvent leur reflet au cinéma fantastique qui vise d'ailleurs les mêmes effets que la littérature fantastique, c'est-à-dire l'ambiguïté, l'hésitation, la rupture avec le réel, l'intrusion progressive du surnaturel au sein de la réalité, la peur. Comment le cinéma, l'art du visuel, le récit en images fait-il usage de l'implicité, du non-dit et des réticences du fantastique littéraire ? Afin de le montrer, je voudrais analyser les films fantastiques et d'horreur, représentatifs sous cet angle, à savoir *La Répulsion* (*Repulsion*, 1965) de Roman Polański, *La Féline* (*Cat People*, 1942) de Jacques Tourneur et *Le projet Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1989) de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez.

La Répulsion de Polański, histoire d'une jeune fille d'origine belge qui reste seule dans l'appartement londonien de sa sœur, constitue un excellent exemple du fantastique clinique et, plus particulièrement, de ce que Gwenhaël Ponnau appelle dans la littérature « les récits de l'étrangeté psychique » (1987 : 165-170). Dans ce type de récits, tout comme dans le film de Polański, le cerveau humain est mystérieux, sa toute-puissance horrifie, il est le siège et le générateur de l'insolite grâce à quoi il transpose le réel vers le surnaturel.

La Répulsion montre parfaitement le fonctionnement au cinéma du procédé littéraire déjà évoqué de l'insolitation. L'espace normal, banal même, de cet appartement est graduellement soumis à l'insolitation révélée par la solitude de la protagoniste, par son enfermement, et par sa folie la coupant

61 Voir aussi le chapitre 2, paragraphe 2.4.

du monde réel⁶². Carole ne se sent plus en sécurité dans l'appartement car dans cet espace quotidien se glisse peu à peu l'insolite. L'héroïne ne reconnaît plus l'espace de tous les jours, réel, qui connaît devant ses yeux une métamorphose angoissante. La fille observe donc des fissures immenses qui se creusent dans les murs de l'appartement, des surfaces qui se craquellent, des stucs qui se distordent, et des mains crispées qui traversent les murs du couloir pour l'agripper⁶³. Il lui semble être agressée la nuit dans sa chambre à coucher par des hommes mystérieux qui veulent la violer. Certains repères mettent en valeur l'insolitation du cadre et les transitions du réel vers une autre (sur)réalité : la caméra focalise l'attention du spectateur sur des détails quotidiens, en apparence sans importance et qui témoignent pourtant de l'insolitation, tels que la baignoire où l'eau déborde et coule sans s'arrêter, des pommes de terre pourrissantes qui germent, du lapin qui se décompose sur une assiette. Cette décrépitude du cadre montre clairement celle de Carole. Car il y a une correspondance profonde entre les insolitations du cadre et de l'esprit de Carole : l'insolitation de l'espace symbolise l'insolitation intérieure du personnage, son état d'esprit faisant naître l'insolitation du réel.

Dans la première partie du film présentant lentement l'existence quotidienne de Carole avant le paroxysme de la folie, Polański plutôt suggère davantage le thème de la folie meurtrière qu'il ne le montre : si Carole mutile le doigt de sa cliente (ce qui préfigure les meurtres ultérieurs), l'événement a lieu en hors-champ et le spectateur ne le voit pas. La seconde partie du film est concentrée sur l'univers mental angoissant de Carole et Polański passe de la suggestion à la monstration : le spectateur est confronté aux visions et aux hallucinations étranges de l'héroïne.

Il existe tout de même des films fantastiques qui refusent la monstration, et dont toute la composition est basée sur la suggestion, sur la technique littéraire de l'ambiguïté déjà mentionnée, sur le non-dit, l'innommé et l'ellipse. *La Féline*

62 Il faut souligner qu'Andrevon, dans un des ses récits (coécrit avec Ph. Cousin) *Les murs ont des jambes*, raconte une histoire qui trahit de nombreux parallélismes avec l'intrigue de *Répulsion* de Polański. Dans la nouvelle andrevonienne, le protagoniste commence un jour à avoir une vision anxiogène, métamorphosante de son appartement dans lequel il vit seul. L'insolitation de cet espace se fait graduellement : tout d'abord, le protagoniste perçoit des odeurs, entend des sons et des bruits de diverse sorte, émanant de l'appartement contigu, et qui s'intensifient chaque jour. Ensuite, il croit que les habitants de cet appartement voisin le persécutent, « lui bouffent son espace » (1982 : 104) car son appartement rétrécit, comme il en a l'impression, chaque jour. Finalement, le personnage note aussi des changements dans l'espace de son appartement « selon les lois d'une topologie qui aurait fait verdier Euclide. » (1982 : 112) Il perçoit ses meubles unidimensionnels, son appartement serré, minuscule et des jambes qui jaillissent des murs en l'agressant.

63 Cette scène fait penser à la vision du corridor aux chandeliers dans *La Belle et la Bête*.

de Jacques Tourneur⁶⁴, film « historiquement important » (Andrevon, 2013 : 343) fait partie « d'un fantastique suggéré plutôt que montré. » (Andrevon, 2013 : 343) *La Féline* fait hésiter le spectateur (tout comme le lecteur dans le fantastique) entre deux interprétations des événements insolites : réelle – la folie de l'héroïne, et surnaturelle – cette femme-panthère, la féline du titre, est la descendante de la race maudite des femmes qui se métamorphosent en panthère lors d'un acte sexuel. Tandis que son mari, Oliver, et son psychiatre optent pour une névrose sexuelle, Irena qui semble être obsédée par l'idée de la malédiction, se refuse à son mari. L'interprétation surnaturelle, tout comme dans le fantastique littéraire, semble être pourtant plus convaincante. Elle s'impose aux spectateurs grâce à une utilisation très habile de la gradation des signes avertisseurs du phénomène maléfique ainsi que grâce à la technique de l'ambigüité.

Les signes avertisseurs du mal forment une gradation, un crescendo vers l'horreur et contribuent ainsi à rompre avec le réel. Citons à titre d'exemple le motif de la féline qui est introduit progressivement et avec une extraordinaire subtilité visuelle. Le premier signe qui annonce l'importance de la féline apparaît lors de la scène ouvrant le film, dans un zoo où Irena, attirée irrésistiblement par une panthère noire, fait quelques dessins de cet animal. Lorsqu'Irena et Oliver quittent le zoo, une des esquisses qu'Irena a laissé tomber montre aux spectateurs une panthère empalée sur une épée. Un autre signe focalisant l'attention du spectateur sur la panthère s'insinue durant la rencontre entre Irena et Oliver dans l'appartement de la jeune femme : Oliver s'intéresse à la statue du roi Jean de Serbie empalant un chat géant. Cette figurine sert de prétexte à Irena pour raconter à Oliver une légende serbe sur la malédiction des Mamelouks. Selon cette superstition, durant le règne du roi Jean de Serbie au Moyen Âge, des Mamelouks ont conquis un village et ont converti ses habitants à un culte satanique. Jean de Serbie a combattu les Mamelouks et a fait tuer la majorité des habitants du village maudit. Cependant, certains d'entre eux se sont échappés et leurs descendants vivent dispersés dans le monde entier. Irena croit provenir de cette tribu, être l'héritière de la malédiction, c'est pourquoi qu'elle craint d'être transformée en panthère si elle se laisse envahir par ses pulsions : la passion, la colère, ou la jalousie. Enfin, dans une des scènes les plus connues du cinéma fantastique, celle dont l'action se passe à la piscine, Tourneur joue avec le motif de la féline qui est à la fois omniprésent, envahissant, mais discret visuellement. Après être entrée à la réception du bâtiment où se trouve la piscine, la rivale d'Irena, Alice, voit un joli chaton qui appartient à la réceptionniste. Alice se rend dans le vestiaire pour

64 Sur le cinéma de Jacques Tourneur, voir G. Menegaldo (2007).

se changer. À ce moment Irena arrive à la réception et demande où elle peut trouver Alice. Alice qui descend au sous-sol pour nager voit soudainement le chaton très effrayé comme s'il détectait un danger invisible. Tourneur use ainsi de la technique de la vision indirecte (Vax, 1965 : 134) empruntée au fantastique littéraire. Le procédé consiste à introduire une allusion faisant pressentir au lecteur l'intervention du surnaturel dans le réel. Une des déclinaisons les plus récurrentes de la vision indirecte est l'optique de l'animal qui, doué d'un sixième sens, voit plus que les hommes, est capable de prévoir ou de pressentir l'existence ou bien l'activité du phénomène maléfique : « Imperceptible aux sens grossiers de l'homme, l'être fantastique n'échappe pas à ceux des animaux, êtres proches des forces élémentaires, doués d'un pouvoir ténébreux et profond. » (Vax, 1965 : 134). Cette technique est déjà présente dans le fantastique classique du XIX^e siècle, entre autres, dans *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée où ce sont les animaux (des chiens et des chevaux) qui ont peur du comte Szémioth – l'homme-ours. Alice, inconsciente de la présence d'Irena dans ce lieu, sous-estime la peur du chaton. Pourtant, l'instant après, elle remarque sur un mur de la cage de l'escalier qui mène au sous-sol l'ombre vague d'une bête. Effrayée, elle cherche un abri dans l'eau de la piscine plongée dans des jeux d'ombre et de lumière. Des ombres indistinctes, floues et des sons animaliers, inquiétants avertissent le spectateur de la possibilité qu'Irena métamorphosée en panthère traque Alice pour la tuer. Comme la bête n'est jamais montrée, le spectateur reste dans le doute fantastique et se demande si Alice vit une hallucination ou bien si la femme-panthère la poursuit effectivement. La scène finit quand Irena, habillée d'une manière très significative dans ce contexte – d'une fourrure noire – se matérialise au bord du bassin et allume la lumière, mettant fin aux jeux du clair-obscur. Alice sort du bassin et veut revêtir son peignoir, mais il est complètement déchiré, comme par les griffes d'une bête. Encore une fois, Tourneur a recours au procédé du fantastique en littérature, à savoir à l'objet-témoin. Lorsqu'une aventure supposée fantastique se termine, le lecteur hésite entre une interprétation rationnelle de l'aventure et une autre, surnaturelle. L'objet-témoin ne met pas fin au doute, mais il sert à crédibiliser davantage la solution surnaturelle qui n'est pas conforme aux lois de la réalité. Le procédé est très souvent utilisé dans le fantastique classique, par exemple les nouvelles de Théophile Gautier ou de Prosper Mérimée⁶⁵ en abondent.

Les signes avertisseurs du phénomène anxigène – la femme-féline sont mis en scène par Tourneur progressivement, en fonction de quoi la rupture avec le réel se fait lentement et le surnaturel s'immisce insensiblement, par étapes, menant vers la culmination de l'horreur. Chaque fois, un signe

65 Voir aussi à ce propos le chapitre 2, paragraphe 2.3.

inquiétant est ambigu car il peut pourtant faire l'objet d'une interprétation ordinaire, normale. Cette ambiguïté et, lui étant liée, l'hésitation du spectateur, sont le fruit de la suggestion et non de la monstration. Pour s'en tenir à la suggestion, Tourneur abandonne les effets spéciaux qui montrent explicitement la source de la peur au profit de l'ambiguïté née des jeux avec l'invisible et le hors-champ. Ce dernier moyen devient un espace à exploiter dans la veine fantastique, qui investit aussi l'ombre et l'obscurité. Ce qui est caché, suggéré, un phénomène maléfique indéterminé, incertain, amorphe suscite une beaucoup plus grande inquiétude chez les spectateurs qu'un phénomène anxiogène bel et bien montré.

La scène de la piscine déjà évoquée est, à ce propos, révélatrice. Le décor est baigné par la pénombre, les miroitements de pâles lumières sur l'eau, des contrastes lumineux renforcent l'ambiance terrifiante, l'instabilité de l'environnement (l'eau de la piscine, les reflets de l'eau sur les murs) et le sentiment d'oppression, d'enfermement de la protagoniste dans un espace clos⁶⁶. Cette mise en scène qui s'appuie sur le subliminal, le dérobé et l'indistinct laisse supposer à Alice (et au spectateur) que la femme-panthère rôde dans le sous-sol, mais cette supposition n'est jamais confirmée par la visualisation de la bête car nous sommes en présence d'un dispositif ambigu de l'ombre. Le spectateur qui partage dans cette scène à un certain temps la focalisation d'Alice (son « ocularisation »⁶⁷ interne) voit ce qu'elle voit et rien de plus : on remarque donc une vague ombre dans la cage d'escalier et des reflets qui se dessinent sur les murs de la piscine. Alternant avec l'« ocularisation » interne, l'« ocularisation » zéro, également utilisée dans cette scène, permet au spectateur de regarder Alice, apeurée, qui tourne dans l'eau quelques fois sur elle-même ; son œil

66 Ce sentiment d'emprisonnement dans un espace claustrophobe est encore entretenu par le fait que la cage d'escalier – la seule issue du sous-sol semble être barrée par l'ombre de la rampe qui dessine des barreaux faisant penser à ceux d'une prison. À ce propos, Tourneur explique : « Pour obtenir le sentiment exact de claustrophobie, nous avons délibérément choisi, dans un immeuble existant de Los Angeles, une piscine qui ressemblait à l'intérieur d'une boîte à chaussures, avec des murs blancs, un plafond bas, et de puissants reflets lumineux provenant de l'eau. » (2004 : 81). Frank Lafond ajoute que « Les réflexions de l'eau au plafond et sur les parois se retrouvent dans *L'Homme léopard* et *Berlin Express* : elles traduisent l'instabilité du monde dans lequel évoluent les personnages et mettent en évidence la clôture des lieux. » (2007 : 123)

67 F. Jost définit le terme ainsi : « Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d'ocularisation : ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va "prendre" la caméra. Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage, je parlerai d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai l'expression ocularisation zéro. » (1987 : 40)

enregistre différents effets d'ombre sur les murs de la piscine et le spectateur qui suit ses visions ne peut pas être certain s'il ne s'agit pas tout simplement des fruits de l'imagination d'Alice. Cette ambivalence de l'aventure est maintenue par le son en hors-champ : on entend des sons bizarres, des grognements sourds qui viennent de quelque part (mais d'où ?) et qui s'intensifient graduellement pour atteindre leur point culminant avec le passage d'une ombre, et pour s'interrompre tout à coup lorsque Irena apparaît et allume brusquement la lumière. La réverbération du son enveloppe totalement le spectateur.

La scène de la piscine demeure un véritable chef-d'œuvre de la technique de l'ambiguïté obtenue en utilisant des jeux de lumière et d'ombre et des effets d'hors-champ. Tout comme les maîtres de la littérature fantastique, Tourneur joue avec le pouvoir hyperbolique de l'imagination, propre à intensifier le danger et à imaginer le pire : le monstre invisible effraie beaucoup plus parce qu'il est invisible ; non seulement le spectateur n'est pas certain de son existence, mais, qui plus est, il l'imagine en exploitant le potentiel de ses propres angoisses et phobies. Rappelons à ce propos que les rapports entre l'invisible et la peur ont été étudiés, entre autres, par Edmund Burke qui dans *l'Idée de l'horreur délicate* (1757) évoque parmi les phénomènes suscitant l'horreur l'obscurité et les situations visuellement incertaines, et ceci est exploité en utilisant la technique de l'ambiguïté par la littérature et le cinéma fantastiques.

En analysant la technique de l'ambiguïté dans *La Féline*, il est pertinent d'évoquer encore une des scènes emblématiques du film, à savoir l'effet-Bus où le metteur en scène se sert de nouveau des effets d'ombre et de lumière, de hors-champ et d'effet-Bus qui ne semble qu'être la rupture violente⁶⁸ bien connue de la littérature fantastique. Dans la scène en question qui se déroule la nuit, Alice traverse toute seule Central Parc – espace obscur éclairé par de rares lampadaires. La femme a l'impression d'être suivie par une présence menaçante et toujours invisible qui se cache, comme elle le croit, quelque part dans les ténèbres. L'effet de terreur toujours croissante est suscité par des jeux de lumière et d'ombre : l'écran est rétréci par des zones d'ombre, rapprochant le spectateur du cœur de l'action. L'œil de la caméra est focalisé sur Alice marchant de la gauche de l'écran vers la droite. Elle accélère le pas progressivement, en se retournant vers la gauche de l'écran, d'où, lui semble provenir la menace. La tension monte, entre autres, par l'utilisation d'effets sonores : on entend des cris de félins, des bruits de pas d'un grand animal dans le hors-champ, ce qui redouble la peur. Lorsque le personnage et le spectateur partagent l'impression de la menace, de l'attaque imminente de la bête se cachant dans l'obscurité, la scène angoissante est tout à coup interrompue par l'irruption au premier plan

68 Voir à ce propos le chapitre 2, paragraphe 2.3.

d'un bus, à la droite de l'écran (donc allant dans le sens inverse de la marche de l'actrice), que l'on n'entend pas venir, ce qui rend son irruption imprévisible encore plus brutale. Le bruit du coup de frein est très proche du cri de félin, et nous parvient avec retard par rapport à l'image, ce qui contribue encore davantage à faire sursauter le spectateur en jump scare⁶⁹ marquant le point culminant de la scène. Alice monte ensuite dans le bus, évitant ce danger indéterminé, la tension baisse et l'hésitation quant à l'explication de ce qui vient de se passer demeure. Tourneur montre comment l'espace réel du parc, par le procédé de l'insolitation déjà analysé, se charge d'un potentiel anxiogène et étrange. Les effets de lumière et d'ombre ainsi que le hors-champ visuel et sonore font naître le doute chez le spectateur à propos de ce qui s'est réellement passé : est-ce que toute l'aventure n'est que le produit de la peur d'Alice, ou bien la femme a-t-elle été en fait poursuivie à travers la nuit par son insolite rivale ? Ce passage du réel vers le surnaturel qui s'opère graduellement dans cette scène pleine d'ambiguïté est brusquement interrompu par l'effet-Bus qui fait du coup revenir le réel : le chauffeur à l'accent populaire bouscule la jeune femme pour qu'elle se dépêche de monter dans le bus, le surnaturel en crescendo est brutalement dissipé.

L'effet-Bus est, dans une certaine mesure, inspiré par la technique littéraire de la rupture violente. Dans le fantastique littéraire, la technique en question est avant tout utilisée afin de rompre brusquement avec le réel, afin d'imposer le surnaturel comme une évidence. Tourneur en profite à rebours, dans un sens opposé : il rompt avec la montée de la tension et le surnaturel subtilement introduit afin de revenir du coup vers le réel rassurant pour un moment. L'effet-Bus constitue l'« effet-choc » (Baird, 2000 : 13), un numéro horifique répété par Tourneur lui-même dans ses productions postérieures, comme par exemple *Vaudou* (1943) et *L'Homme léopard* (1943)⁷⁰, et dont ont abusé toute la vague de ses continuateurs et imitateurs. Comme le remarque Val Lewton, l'économie timérique des films postérieurs de Tourneur s'appuie sur quatre, au maximum, cinq effets-chocs « provoqués par les peurs fondamentales : bruit

69 Rappelons que le jump scare, aujourd'hui procédé très/trop utilisé dans le cinéma d'horreur, commence par l'isolement d'un personnage, s'accompagne d'une musique, de sons angoissants et aboutit à un sursaut provoqué par un mouvement furtif causé par l'apparition soudaine d'un personnage/d'un objet, ou bien par un bruit. Pour en savoir plus : J.K. Muir (2013 : 14).

70 Frank Lafond remarque que l'effet-bus non seulement clôture la scène horifique mais aussi qu'il peut intervenir au cours de cette scène, comme dans *Vaudou* et *L'homme léopard* : « l'oiseau qui fait relever la tête de Betsy de manière quasi mécanique dans *Vaudou*, quand Carrefour pénètre dans Fort Holland ; le train qui pétrifie Teresa lorsqu'elle passe sous le pont dans *L'Homme léopard* et qui engendre un choc tant sonore que visuel (un éclairage stroboscopique lacère les ténèbres). » (Lafond, 2007 : 93)

inattendu, animaux sauvages, obscurité. » (Siegel, 1973 : 32) Si l'effet-Bus met donc fin à la scène horrifique, modère momentanément la situation dange-reuse, c'est pour que la menace revienne plus forte, plus effrayante par la suite, à un moment où l'attention du spectateur est déjà insensibilisée. Ainsi, la tension est-elle entretenue constamment au cours de l'action du film⁷¹.

En poursuivant l'analyse des transferts de la littérature fantastique vers le cinéma, je voudrais me concentrer maintenant sur le cas des niveaux narratifs emboîtés, illustrés auparavant par le récit andrevonien *La Maison d'Émilie*, et dont je voudrais montrer le fonctionnement dans le film *Le projet Blair Witch*.

La littérature fantastique connaît parfaitement les cas de récits à niveaux emboîtés. Il suffit de rappeler ici *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1794 ; 1804) de Jean Potocki, un véritable chef d'œuvre contenant le récit-cadre dans lequel, lors du siège de Saragosse, un officier français prisonnier fait à son gardien la lecture d'un étrange manuscrit découvert dans une maison abandonnée. Ce manuscrit raconte à son tour l'histoire du capitaine Alphonse Van Worden en Espagne et comporte des récits de personnages rencontrés par le capitaine ainsi que des narrations de personnes croisées par ces personnages dont il fait la connaissance. Tous ces niveaux s'intercalent dans une sorte de mise en abîme quintuple. La composition de *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley s'appuie sur le récit-cadre formé par les lettres de Robert Walton à sa sœur Margaret où, entre autres, Walton relate sa rencontre avec Victor Frankenstein. Le récit encadré est celui de ce dernier, rapprochant sa propre histoire et celle de sa créature. Le roman se termine par le retour au récit-cadre de Walton apportant une conclusion à l'histoire de Frankenstein et de son monstre. *La Ruelle ténébreuse* (1932) de Jean Ray englobe trois niveaux différents : tout d'abord, une sorte d'introduction dans laquelle un narrateur anonyme raconte sa découverte de deux étranges manuscrits, ensuite un journal écrit par une narratrice anonyme en allemand, puis un manuscrit en français dont l'auteur s'appelle Alphonse Archipêtre, et finalement le récit du premier narrateur au premier niveau narratif qui clôt, comme une boucle, le

71 C'est par exemple Jean Ray qui dans *Malpertuis* (1943) profite de la rupture violente et des effets-chocs répétitifs. Ray fait confronter ses personnages à toute une série de manifestations étranges dont chacune pourtant s'avère être fausse. Il introduit donc le surnaturel pour ensuite rompre brusquement, à plusieurs reprises, avec lui et faire revenir le réel. Si ce réel revient, c'est pour faire intervenir encore une fois le surnaturel (l'apparition du fantôme), cette fois-ci vrai et non faux : « Elle sourit encore et, à ce moment trois coups furent frappés sur les volets. Sa main se posa sur la mienne. – Il ne faut pas sortir, c'est un mort qui frappe ! Tout à coup nous restâmes figés de stupeur, nos yeux s'interrogeant dans l'effroi. » (1963 [1943] : 36) Ce retour du surnaturel n'est pas cette fois-ci mis en cause par les personnages, la tension est maintenue et la peur atteint son point culminant.

mystère des manuscrits. Tous ces niveaux narratifs forment une structure-mosaïque qui éclaire les événements relatés de multiples points de vue, mais qui ne supprime pourtant pas les ellipses et le non-dit en passant sous silence, à tous les niveaux, certaines énigmes.

La composition du récit *La Maison d'Émilie* d'Andrevon est moins compliquée que l'architecture des vastes textes évoqués ci-dessus, mais elle illustre bien le phénomène en question. Rappelons que sa structure repose sur les lettres d'Émilie qui constituent le récit-cadre : la lettre-incipit ouvre la nouvelle et montre la genèse du phénomène maléfique tandis que la lettre-excipient éclaire un peu le dénouement ambigu du texte. C'est dans ce récit-cadre épistolaire que s'inscrivent les événements terrifiants du récit encadré, relaté par le narrateur à la troisième personne et, en partie, par Jean-Pierre lui-même. Le récit-cadre n'introduit pas seulement la thématique de la nouvelle dans la lettre-incipit, il boucle aussi le texte andrevonien en montrant la permanence du phénomène anxiogène de la lettre-excipient.

Le projet Blair Witch (1999) prouve que le film peut également procéder par différents niveaux qui s'intercalent.

Le premier niveau du film, le « récit-cadre » englobe l'histoire du « Found footage » (« enregistrement trouvé »), ce qui fait penser à la tradition littéraire récurrente au XVIII^e siècle, celle de « manuscrit retrouvé »⁷². Rappelons que ce topique consiste à présenter une œuvre littéraire comme authentique, comme un document (réel, épistolaire), un manuscrit retrouvé par hasard (par exemple au grenier, dans une bouteille, dans une armoire, dans une maison hantée en ruines, etc.) et publié tel quel, l'auteur de l'ouvrage se faisant passer, le plus souvent dans la préface du texte, pour un éditeur, ou celui qui a découvert le manuscrit. Ce procédé paratextuel sert tout d'abord à conférer au récit fictif un caractère plus authentique, à rendre le texte littéraire plus crédible⁷³ ; pourtant, il devient si populaire au XVIII^e siècle qu'on commence vite à le percevoir comme une simple convention littéraire⁷⁴. Le « Found footage » est également un document visuel et sonore (il s'agit par exemple de métrages de pellicules impressionnées, ou de bandes vidéo), retrouvé quelque part, qui veut passer

72 Anne Besson y voit « le vieux motif de l'artefact trouvé ». (2015 : 469)

73 Parmi les écrivains qui utilisent cette convention, citons à titre d'exemple : au Moyen Âge *Cligès* (1176) de Chrétien de Troyes, au XVII^e siècle *Don Quichotte* (1605 ; 1615) de Miguel de Cervantès *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la Comtesse de**** (1728, 1731-1742) de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *La Mouche ou les aventures de Monsieur de Bigand* (1736) du Chevalier de Mouhy, au XIX^e siècle *Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, puis publiée* (1816) de Benjamin Constant, au XX^e siècle *La Nausée* (1938) de Jean-Paul Sartre.

74 Voir à ce propos : Christian Angelet (1990 : 165–176).

pour authentique. Ces enregistrements récupérés servent à fabriquer un autre film par le procédé du remploi (ang. *reappropriation*), du recyclage ou du détournement des matériaux retrouvés. Comme dans le cas du topique littéraire du manuscrit retrouvé, le « Found footage » a pour but de conférer une dimension plus authentique, plus réaliste, vériste au film, œuvre de fiction.

Le procédé de « Found footage » au cinéma trouve son origine dans les productions de Peter Watkins dans les années soixante et soixante-dix⁷⁵, et dans *Cannibal Holocaust* (1980), déjà évoqué, de Rutggero Deodato⁷⁶. Le « Found footage » a été popularisé dans le cinéma d'horreur par *Le projet Blair Witch* en 1999 et il a été utilisé, entre autres, dans *REC* (2007), *Cloverfield* (2008) ou *Paranormal Activity* (2009). Les films de ce type possèdent certaines caractéristiques formelles communes, parmi lesquelles il faut mentionner : les images prises sur le vif, filmées par les protagonistes eux-mêmes, et dont la qualité sonore et visuelle est basse, faisant penser à des films amateurs, les mouvements brusques et chaotiques de la caméra qui font naître les flous de bougé, la lustration excessive ou la sous-lustration du film, la netteté insuffisante des images, la présence de références temporelles (« Time code ») dans un coin de l'image, l'usage incorrect des zooms et du cadrage, la présence possible de taches sur l'objectif, les perturbations/les arrêts de la vision par un avant-plan envahissant, les bruits dus aux mouvements de la caméra. Ces caractéristiques contribuent à créer l'impression d'une plus grande authenticité d'un film, en apparence amateur, dont les qualités visuelle et sonore sont dégradées.

Dans *Le projet Blair Witch*, l'enregistrement retrouvé a été réalisé par trois jeunes cinéastes, Heather Donahue, Joshua Leonard et Michael Williams, qui ont mystérieusement disparu sans laisser de traces dans la forêt de Black Hill pendant qu'ils faisaient un reportage sur la sorcellerie. Un an après leur disparition, le film de leur enquête a été retrouvé, grâce à quoi il est possible de suivre leur itinéraire épouvantable à travers la forêt et d'assister aux

75 Watkins utilise le procédé en question dans *The War Game* (1966) – imitant par le style des documents filmés à Hiroshima et Nagasaki, Watkins raconte une histoire fictive de la guerre atomique entre l'OTAN et l'URSS ; le cinéaste y a recours encore une fois dans *Punishment Park* où il aborde des trames politiques concernant la politique répressive de Richard Nixon. Dans les deux films, des amateurs jouent à la place d'acteurs professionnels.

76 Le point de départ de *Cannibal Holocaust* est identique à celui de *Le projet Blair Witch* : quatre reporters ont disparu dans la jungle amazonienne, une expédition de secours part à leur recherche. Tandis que la première partie du film raconte l'histoire de l'équipe de secours, la seconde partie du film revêt un caractère quasi documentaire et s'attache à la visualisation des pellicules appartenant aux reporters disparus en utilisant de cette manière le procédé de « found footage ».

événements terrifiants qui ont précédé leur disparition. L'énigme concernant le film retrouvé et le sort inconnu des trois cinéastes constitue le récit-cadre de l'histoire.

Le contenu du film récupéré crée le second niveau narratif du film. Le « found footage » relate une suite d'événements terrifiants et incompréhensibles que je présente grosso modo ci-dessous. L'enregistrement commence par l'arrivée de trois étudiants en cinéma à Burkittsville dans le Maryland et leur enquête auprès des gens du village menée afin de tourner un film documentaire sur la sorcière légendaire de Blair. En se basant sur les informations recueillies chez les habitants, les trois jeunes gens se décident à explorer les bois situés au nord de Burkittsville, et qui ont une réputation de lieu hanté. Les cinéastes campent dans les bois pour y passer un peu plus de temps. La seconde nuit, ils établissent leur camp près d'un vieux cimetière avec sept petits cairns. Toute la nuit, les étudiants entendent des bruits bizarres, impossibles à définir et à localiser. Le lendemain, les héros constatent que leur voiture a mystérieusement disparu ; en conséquence, ils deviennent prisonniers de la forêt maudite et sont forcés d'y passer une autre nuit perturbée par des bruits indéfinissables. Le matin, ils découvrent trois nouveaux cairns construits la nuit par une force inconnue autour de leur tente. De plus en plus effrayés, les protagonistes traversent le bois vers le sud afin de trouver une sortie à cet espace envahissant. Hélas, ils errent et perdent toujours leur chemin. Ils découvrent un lieu étrange où des figurines représentant des hommes sont suspendues aux arbres. Ils campent à proximité, mais, durant la nuit, ils entendent des cris d'enfants et leur tente est secouée par une force occulte. Pris de panique, les étudiants s'enfuient de leur tente et se cachent sous les arbres. Lorsqu'ils reviennent à la tente, ils voient que leurs biens ont été fouillés et sont couverts de bave. Perdus dans la forêt, les héros sont incapables de retrouver leur chemin de retour. Ils y passent encore une nuit et, le lendemain, l'un d'eux, Josh, disparaît. Heather et Mike essaient de retrouver leur compagnon, mais en vain. La nuit, ils entendent des cris d'agonie poussés par Josh. Le matin, Heather remarque près de la tente de mystérieux bâtons attachés avec des morceaux de tissu de la chemise de Josh, elle voit aussi du sang, des dents, des cheveux et un fragment de langue humaine. Comme la nuit, Heather et Mike entendent de nouveau les cris de Josh, ils décident de les suivre et trouvent une maison abandonnée dans laquelle il y a des symboles magiques et des empreintes sanglantes laissées par des mains enfantines. Mike est attaqué par une présence invisible et laisse tomber sa caméra. La présence invisible attaque ensuite Heather qui laisse aussi tomber sa caméra. Cette séquence de la caméra tombée continue pendant un instant et puis se termine brusquement.

Le second niveau du film – le « found footage » tourné par les étudiants – forme le récit encadré de l'histoire. Il constitue le nœud essentiel de l'intrigue. Tel un récit fantastique classique, cet enregistrement retrouvé présente des faits inquiétants progressivement et fait naître la tension graduellement. Le phénomène maléfique n'est jamais montré par la caméra, on voit seulement ce qui peut passer pour des traces de son activité. Le dénouement est ouvert et très ambigu : tel le lecteur du fantastique, le spectateur hésite sur une explication/des explications de l'histoire, d'autant plus qu'on ne voit en fait rien de surnaturel sur l'enregistrement⁷⁷. Commençons donc par les interprétations rationnelles possibles de l'aventure des trois étudiants. La solution rationnelle et conforme à la raison explique tous les événements terrifiants présentés sur l'enregistrement retrouvé par l'activité humaine. Il ne se passe rien de surnaturel dans la forêt de Black Hill. Par contre, un groupe d'hommes y vit à l'abri de la civilisation et veut maintenir cet état de choses. C'est pourquoi, ils créent des artefacts mystérieux pour conférer à la forêt de Black Hill une réputation de lieu hanté et effrayant. Ceux qui, comme les trois étudiants, persévèrent dans l'exploration des bois, sont éliminés. Ensuite, une autre interprétation rationnelle possible des faits est la théorie du complot selon laquelle ce sont Mike et Josh qui fabriquent tous ces événements en apparence surnaturels et qui sacrifient Heather pour tourner un bon film d'horreur. Enfin, la dernière explication rationnelle consiste à expliquer les faits par la folie de Josh. La forêt n'est pas hantée, tous les bruits nocturnes sont émis par des animaux, tandis que les cairns, les traces de sang sont préparés par Josh. C'est lui, bel et bien vivant, qui émet volontairement ses cris d'agonie durant les deux nuits pour attirer Heather et Mike dans une maison abandonnée où il les attaque et les tue. Pourtant, l'explication la plus convaincante, quoique incompatible avec les lois du réel, est celle surnaturelle concernant le personnage de la sorcière de Blair. Bien que le spectateur ne voie pas de surnaturel pur (comme les monstres fantastiques, les personnages surnaturels, les manifestations fantastiques, etc.), la figure de la sorcière tant de fois évoquée dans le film contribue à

77 Anne Besson note « la mimesis formelle » (2015 : 469) du found footage d'un côté et « écart manifeste du contenu quant à une échelle normative de vraisemblance » (2015 : 469) de l'autre côté. En conséquence, « l'authenticité affichée ("une histoire vraie") dans un cadre pragmatique fictionnalisant (le film d'horreur indépendant) s'offre à saisir par le spectateur sous la forme d'un "et si c'était vrai ?" : un marqueur fictionnel ("et si ?") qui se donne seulement comme champ d'application le réel ("c'était vrai"), dans le but chaque fois d'accroître un investissement émotionnel conçu comme directement corrélé à la suspension de l'incrédulité – si on n'y croit pas, on aura moins peur, alors qu'on vient pour ça. » (2015 : 469).

créer une forte dimension insolite. C'est donc cette sorcière qui depuis 200 ans rôde dans la forêt et qui est à l'origine de tous les maux (les massacres, les disparitions mystérieuses, les apparitions étranges) touchant ceux qui s'y aventurent imprudemment. Les cairns, les figurines Voodoo, les totems constituent des signes avertisseurs de sa présence. Tout comme le lecteur du fantastique, le spectateur du film reste dans le doute et hésite entre les optiques rationnelle et surnaturelle.

Pendant, la construction des récits encadrés ne s'arrête pas à ces deux niveaux (le récit-cadre et le récit encadré) analysés plus haut : les narrations de personnages rencontrés par les étudiants⁷⁸ (de Mary Brown, de Bob Swanson, des deux pêcheurs de Coffin Rock par exemple) s'intercalent dans la structure et forment un niveau de micro-récits complétant l'intrigue et fortifiant sa dimension insolite car toutes ces histoires sordides transmises par les habitants de Burkittsville concernent la sorcière de Blair elle-même ou bien le personnage de Rustin Parr – le tueur d'enfants possédé par la sorcière. Les personnages interviewés par les étudiants évoquent donc tout d'abord d'anciennes légendes indiennes, autochtones selon lesquelles les premiers habitants de ces terres croyaient que les bois étaient hantés par des démons indiens et ils en avaient peur. Ensuite, les habitants de Burkittsville rapprochent l'histoire du colonel Nathaniel Blair qui, en 1630, fait construire le fort de Blair près de ces bois que les Indiens redoutaient. Le fort de Blair devient ensuite le village de Blair. Puis, grâce aux personnes croisées, les étudiants apprennent que les premières indications évoquant la sorcellerie datent de 1870.

L'histoire terrifiante et tragique d'Elly Kedward⁷⁹ éclaire l'origine de la légende sur la sorcière de Blair et de sa malédiction. En 1785, cette femme est accusée par la population du village de sorcellerie : elle est reconnue coupable d'avoir enlevé des enfants afin de boire leur sang. Elle est attachée à une charrette selon les uns ou à un arbre selon les autres, transportée dans les bois et laissée toute seule au milieu de l'hiver. Les habitants du village sont convaincus qu'Elly Kedward est morte du froid. Mais, lorsque trois garçons accompagnés de leurs chiens arrivent dans la forêt pour vérifier si elle est effectivement morte, ils la retrouvent bel et bien vivante, ce qu'ils interprètent comme une marque de sorcellerie de plus. Les garçons poussent leurs chiens à mordre Elly. Puis, ils commencent à la poignarder à l'aide de bâtons pointus. La femme est

78 Rappelons que ces récits des divers personnages rencontrés par le héros est un procédé typique pour certaines formes romanesques emblématiques du XVIII^e siècle, comme le roman picaresque, le roman épistolaire, le roman-« manuscrit retrouvé ».

79 Il est également possible de trouver une autre graphie du prénom de la femme : Ellie. Elly Kedward fait penser à Edward Kelly (ou Kelley), un des alchimistes les plus réputés de la Renaissance.

soumise à toute une série d'actes violents et de tortures infligés par les enfants. Elle est gravement blessée, son sang coule abondamment. Elly ne peut pas se défendre contre ses agresseurs, ni s'enfuir car elle est toujours attachée (à la charrette ou à l'arbre). Les garçons trempent leurs mains dans le sang de la femme et laissent leurs empreintes ensanglantées sur son corps. Finalement, les bourreaux pendent leur victime à un arbre⁸⁰. L'année suivante, les trois garçons qui ont participé à la persécution d'Elly disparaissent sans laisser de traces. Les adultes qui les recherchaient connaissent le même sort. De plus, la population des enfants de Blair est décimée par des maladies inexplicables. C'est à cette époque-là que les habitants commencent à parler de la malédiction de la sorcière de Blair jetée sur eux et sur leurs descendants. Le village de Blair se désertifie et il le reste pendant quarante ans. En 1824, les ouvriers qui travaillent sur les chemins de fer entre Washington et Baltimore découvrent les ruines d'un petit village étouffé par la forêt. Ces terrains de l'ancien village de Blair sont achetés par Henry Burkittsville qui fonde un bourg portant son nom. Pourtant, la malédiction de la sorcière de Blair frappe toujours les enfants qui y habitent provoquant leur disparition. On retrouve aussi dans les bois voisins des traces de rituels démoniaques, tels que des cairns, des pentagrammes, des cryptogrammes, des parties de corps humains.

Parmi les récits des résidents de Burkittsville se distinguent ceux qui parlent de Rustin Parr. Dans les années quarante du xx^e siècle, huit enfants du village disparaissent successivement. Leurs noms sont mentionnés par les gens du coin questionnés par les étudiants⁸¹. Un ermite vivant dans les bois de Blair, Rustin Parr, avoue les avoir tués sur l'ordre de la maîtresse des bois – une voix féminine persistante dans sa tête. Les corps de sept enfants portant des traces de rituels magiques et de tortures ont été retrouvés près de la maison dans laquelle vivait Parr. Reconnu coupable, Parr a été exécuté.

Dans la maison de Parr a aussi été retrouvé, vivant, le huitième enfant disparu, Kyle Brody qui a témoigné contre Parr durant son procès. Plus tard, Brody, lui-même devenu criminel, passe sa vie enfermé dans Maryland State Institut for the Criminally Insane de Baltimore. Il existe une théorie selon laquelle il avait été impliqué dans les meurtres que Parr avait commis.

Tous ces micro-récits du film jouent un rôle complexe dans la structure du film. D'un côté, ils crédibilisent la valeur documentaire du film : les étudiants

80 L'histoire d'Ellie Kedward renvoie à la chasse aux sorcières : une femme solitaire et étrangère dans la communauté dans laquelle elle vit (elle est d'origine irlandaise) est accusée, sans aucunes preuves, de sorcellerie. Sans procès, elle est soumise à des tortures et vouée à une mort très atroce.

81 On évoque : Emily Holland disparue de Burkittsville, Kyle Brody, Terra Shelly, Stephen Thompson, Michael Guidry, Eric Norris, Julie Forsyth, Margaret Lowell.

approfondissent leur savoir à propos de la sorcière de Blair grâce aux résidents de Burkittsville qu'ils ont interviewés. D'un autre côté, les micro-récits font revêtir au film un aspect étrange, fantastique, surnaturel en relatant des événements hors de commun. Qui plus est, les micro-récits maintiennent l'hésitation fantastique : l'histoire de Parr et de Brody peut être interprétée comme le récit du fantastique clinique car les criminels manifestent tous les deux des signes d'étrangeté psychique et prétendent être dirigés par une force occulte.

Le dernier niveau qui complète l'histoire de la sorcière de Blair est constitué par les ouvrages faux-documentaires formant une sorte de mise en abîme mythique autour du film *Blair Witch Project*.

Le premier faux-documentaire intitulé *The Curse of the Blair Witch* (1999), tourné par Daniel Myrick et Eduardo Sanchez – les réalisateurs de *Blair Witch Project* eux-mêmes, est un « mockumentaire »⁸² c'est-à-dire une fiction audiovisuelle présentée à la manière d'un documentaire. Ce type de film est autrement appelé « docufiction » ou bien « documenteur. » Traitant *Blair Witch Project* comme un fait divers, *The Curse of the Blair Witch Project* parle de trois étudiants en cinéma disparus suite à la malédiction de la sorcière de Blair pour amplifier la dimension « réelle » et mythique de l'enregistrement retrouvé. Par le procédé de l'autosimilarité, le mockumentaire reflète, met en abîme les personnages, les trames, le sujet de *Blair Witch Project*. Ainsi, les rapports entre *The Curse of the Blair Witch Project* et *The Blair Witch Project* peuvent être comparés (toutes proportions gardées) aux relations unissant *Le Journal des Faux-monnayeurs* d'André Gide et son roman *Les Faux-monnayeurs* avec le Journal d'Edouard. Gide tient un journal relatant son travail sur le roman *Les Faux-monnayeurs* dans lequel l'écrivain Édouard travaille sur le roman *Les Faux-monnayeurs* et il relate ses expériences dans son Journal. *The Curse ...* se présente comme un faux journal, un faux document sur la préparation de l'enregistrement par les trois cinéastes et leur enquête sur la légende de la sorcière de Blair.

Le mockumentaire ne contribue pas seulement à créer un faux aspect réel de la fiction, pas seulement sert à fabriquer une fausse mythologie de l'horreur, mais, avant tout, il fait partie du marketing viral d'un film. La distribution de *The Curse ...* est accompagnée de quelques procédés nouveaux de promotion de *The Curse ...* et *The Blair Witch Project*. Les metteurs en scène, Myrick et Sanchez, inventent des événements et des rumeurs pour intéresser et attirer les spectateurs potentiels. Les acteurs de *The Blair Witch Project* (qui portent

82 Le terme vient de l'anglais « mockdocumentary » : « mock » veut dire faux et « documentary » désigne documentaire.

les mêmes noms que les étudiants et qui jouent en quelque sorte leurs propres rôles dans le film⁸³) disparaissent pour un certain temps de l'espace public : ils limitent leur relations avec leurs familles et leurs amis afin de créer un mystère épais autour du film et crédibiliser la légende sur la malédiction de la sorcière. À cela s'ajoutent les macro-rumeurs sur la sorcière mises en ligne consciemment sur un faux site Internet par Eduardo Sanchez.

Ce marketing viral permet de contaminer rapidement la cible – les spectateurs : leur attention sur le film est attiré, il remporte un grand succès commercial et financier⁸⁴ et, qui plus est, de simples consommateurs, de simples récepteurs, certains fans acharnés de *The Blair Witch Project* deviennent eux-mêmes les agents de communication, les émetteurs et les co-créateurs de l'univers de *The Blair Witch Project*. C'est le cas, par exemple, pour des

83 Selon le post sur le FB (de 2019) de l'actrice, Heather Donahue, jouant le rôle de Heather, très peu d'indications étaient fournies aux acteurs par les metteurs en scène qui leur ont laissé beaucoup d'initiative et de liberté.

84 *The Curse of the Blair Witch Project* relève de la stratégie commerciale, réussie, de *The Blair Witch Project*. Ce dernier, filmé en huit jours, avec un budget très restreint de 60 000 dollars, a gagné environ 248 millions de dollars et devient le cinquième film le plus rentable de l'histoire du cinéma. Il jouit également du succès auprès des critiques cinématographiques : le film a reçu de nombreux prix cinématographiques, dont entre autres : le Prix de la jeunesse en 1999, le Prix de la meilleure première œuvre ayant un budget inférieur à 500 000 dollars, lors des Film Independent Spirit Awards en 2000. À présent, il est possible de parler de tout un univers de *The Blair Witch Project* composé de films (*Book of Shadows : Blair Witch 2* de J. Berlinger de 2000, *Blair Witch* d'A. Wingard de 2016), de pastiches (*The Blair Witch Rejects* de J.A. Vasilatos de 1999, *Ceske Pulp Fiction a Blair Witch* de P. Marek de 2000), séries télévisées (*Blair Witch* à partir de 2018 en préparation), livres (*The Blair Witch Project : A Dossier* (1999) de D.A. Stern, *Blair Witch : The Secret Confessions of Rustin Parr* (2000) de D.A. Stern, *Blair Witch : Graveyard Shift* (2000) de D.A. Stern, une série de huit livres destinés pour les jeunes adolescents *The Blair Witch Files* (2000-2001), parus sans noms d'auteurs : *The Blair Witch Files 1 – The Witch's Daughter*, *The Blair Witch Files 2 – The Dark Room*, *The Blair Witch Files 3 – The Drowning Ghost*, *The Blair Witch Files 4 – Blood Nightmare*, *The Blair Witch Files 5 – The Death Card*, *The Blair Witch Files 6 – The Prisoner*, *The Blair Witch Files 7 – The Night Shifters*, *The Blair Witch Files 8 – The Obsession*) et jeux (la trilogie de 2000 : *Blair Witch Volume I : Rustin Parr*, *Blair Witch Volume II : The Legend of Coffin Rock*, *Blair Witch Volume III : The Elly Kedward Tale*, le jeu de 2019 *Blair Witch*). Ce qui est intéressant, dans *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction* (2013), Andrevon passe sous silence le premier et le plus célèbre volet du cycle *The Blair Witch Project* et il se concentre sur la deuxième partie *Book of Shadows : Blair Witch 2* qui a été mal reçue par la critique et par les spectateurs qui lui reprochaient avant tout un manque quelconque de rapport avec la première partie. *The Book of Shadows : Blair Witch 2* est classé comme 29ème sur la liste des pires films de tout les temps. Le film obtient en 2000 un anti-prix de « pire suite de film » durant Razzie Awards. Pourtant, pour Andrevon, « ce second volet [...] au-delà d'une simple suite, s'impose comme authentique film fantastique, à l'anglaise souveraine. » (2013 : 111)

mockumentaires tournés par les fans de *The Blair Witch Project*, dont le *White Enamel*⁸⁵ (www.whiteenamel.com). *Le White Enamel* revient sur Kyle Brody, le huitième enfant qui a survécu au massacre des sept enfants enlevés, torturés et assassinés par Rustin Parr. Ce mockumentaire constitue une sorte de séquelle de *The Blair Witch Project* en présentant Brody enfermé dans l'hôpital psychiatrique de Maryland State Institut for the Criminally Insane. Brody chante dans ce film court l'expression « Never Given » – la phrase que Rustin Parr crie la nuit précédant son exécution. Un autre extrait montre Brody qui écrit de droite à gauche dans son carnet en *Transitus Fluvii*⁸⁶. Ces deux extraits font hésiter sur le rôle que Brody a joué dans le massacre des sept enfants et soulignent les rapports ambigus qu'il entretient avec Parr et la sorcière de Blair.

Les ouvrages mockumentaires (tournés par des professionnels⁸⁷ et par des fans⁸⁸) complètent certains aspects de la mythologie de *The Blair Witch Project*

-
- 85 Il s'agit d'un vaste projet anonyme. Il est également difficile de donner la date exacte de la création du mockumentaire : probablement le projet de *White Enamel* commence-t-il en 2000 et finit-il en 2014 (conformément aux posts de FB). *Le White Enamel* englobe sans aucun doute non seulement des mockumentaires, mais aussi des éléments d'un jeu interactif qui consiste à faire un voyage imaginaire (accompagné de sons, musique, images, films) à travers des couloirs sombres du Glenfield State Psychiatric Hospital. <https://www.gravediggerslocal.com/2015/02/white-enamel/>.
- 86 *Transitus Fluvii* est un alphabet ésotérique décrit par C.H. Agrippa dans *Occulta Philosophia* (1513).
- 87 Parmi d'autres mockumentaires tournés par des professionnels il faut évoquer : *Sticks and Stones : An Exploration of the Blair Witch Legend* (1999) de D. Myrick et E. Sanchez – le film reprend plusieurs matériaux de *The Curse...*, en comprend également d'autres nouveaux, comme par exemple l'interview avec le père d'un des acteurs « disparus » ; *The Massacre of The Burkittsville 7. The Blair Witch Legacy* (2000) de Ben Rock qui était le directeur artistique de *The Blair Witch Project* – le film aborde l'enlèvement de huit enfants par Rustin Parr, la mort de sept d'entre eux, le procès de Parr ainsi que le rôle ambigu de Kyle Brody ; *Shadow of the Blair Witch* (2000) de Ben Rock – le film accompagne *Book of Shadows : Blair Witch 2* (2000) et accomplit le même rôle que celui de *The Curse ...* pour *The Blair Witch Project*.
- 88 Les films, qui exploitent l'univers de *The Blair Witch Project*, tournés par des fans constituent un excellent exemple de fanfictions. En parlant de la littérature, Anne Besson définit ainsi ces créations faniques, et cette définition n'est pas seulement valable pour les créations littéraires : « œuvre d'un écrivain [ou réalisateur – K.G.] amateur qui y reprend les personnages, lieux et autres données d'un univers fictionnel préexistant. Le plus souvent courtes, mais parfois développées sur de nombreux épisodes, les fanfictions apparaissent comme un lieu de démocratisation de l'écriture [de la création – K.G.] personnelle, mise à disposition du public des internautes intéressés, et encore comme un espace emblématique de la productivité de variantes possibles au sein d'un ensemble de contraintes (les canons et fanons déterminent le champ du connu et de l'accepté à propos de telle ou telle fiction). » (Besson, 2015 : 495-496). Les fanfictions sont, selon Besson, « un superbe terrain d'expression de la transfictionnalité triomphante en régime médiatique. » (2015 : 304)

et, par la reprise des éléments diégétiques en mise en abîme, ils bouclent l'histoire racontée dans le récit-cadre, le récit encadré et les micro-récits.

Bien que la littérature et le cinéma semblent, de prime abord et selon des opinions simplistes, se servir de techniques formelles et de procédés narratifs bien différents, l'examen des transferts effectués de la littérature fantastique vers le cinéma fantastique prouve le contraire. Les créateurs du fantastique en littérature et au cinéma poursuivent des visées identiques qui contribuent à charpenter l'essence du fantastique en tant que tel : inquiéter, faire peur aux lecteurs/spectateurs, éveiller leur hésitation quant à l'explication d'une aventure ambiguë, raconter une histoire inquiétante d'une manière ambivalente. Il est possible de réaliser tous ces objectifs grâce à l'utilisation des mêmes techniques dont j'ai montré le fonctionnement : celles de l'insolitation, de la technique de l'ambiguïté et de ses procédés voisins (non-dit, l'ellipse, l'innomé), de la structure en crescendo, de la composition des récits emboîtés. À ces transferts purs de la littérature, le cinéma fantastique – le récit en images, véritable zone transfictionnelle – ajoute ses propres moyens artistiques renouvelant ces emprunts littéraires par les jeux visuels et sonores du hors-champ, les effets de lumière et d'ombre, les effets-chocs, la musique et les bruits angoissants. C'est dans cette lignée des ouvrages transfictionnels qu'apparaissent des films issus de la culture typiquement populaire, adressés à un every man, mais possédant une structure interne sophistiquée (emboîtée, en abîme) comparable à celle des plus prestigieux romans des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Qui plus est, le spectateur peut devenir co-créateur d'un univers filmique à travers ses propres contributions (« mockumentaires ») qui comblent les lacunes de la mythologie d'une œuvre cinématographique antérieure. Il est donc clair que si les transfictions cinématographiques constituent une reprise de techniques fantastiques littéraires, cette reprise est un acte créatif qui dépasse une simple imitation. Ainsi, les transfictions cinématographiques reflètent-elles parfaitement l'idée de la transfictionnalité comprise par Berthelot comme une zone nébuleuse entre les cultures populaire et haute.

3 Le fantastique comme une migration diégétique créatrice. La lecture transfictionnelle de *Brume* de Stephen King et de *La Maison qui glissait* de Jean-Pierre Andrevon

Jean-Pierre Andrevon semble être fasciné par la littérature populaire de langue anglaise. Rappelons qu'il évoque à de nombreuses reprises les écrivains Anglo-américains comme ceux à qui « il faut se référer » (1980 : 9). Parmi les noms qui l'inspirent, Andrevon mentionne Richard Matheson, Harlan Ellison,

Thomas M. Disch, Graham Masterton, James Herbert et Stephen King. C'est surtout ce dernier nom qui lui reste cher et à qui il est parfois comparé en tant que « le King français ». Dans *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction* (2013), Andrevon analyse l'œuvre kingienne en soulignant quelques uns de ses piliers : « certains thèmes itératifs, comme ceux de l'enfance, de la religion, du Mal et du Moi » (2013 : 531), « la noirceur [qui] émane de [ces] motifs » (2013 : 531), « la diversité » et « l'ambiguïté » des forces obscures (2013 : 532), « cauchemar [...] en référence à Lovecraft » (2013 : 533). L'écrivain français réfléchit également sur les causes de la popularité du romancier américain et il cite, entre autres, « la prodigalité de l'œuvre » (2013 : 533), « sa variété » (2013 : 533), « une manière bien à lui d'utiliser des thèmes communs : vampirisme [...], pouvoirs surhumains [...], objets ou lieux maléfiques [...], animaux dangereux [...], mais en les détournant ou en leur donnant un poli inédit » (2013 : 533), « le don pour mêler deux, voire trois thèmes dans le même ouvrage. » (2013 : 533) Le lecteur de la prose andrevonienne est d'ailleurs conscient que les mêmes caractéristiques sont emblématiques du fantastique de l'écrivain français.

Dans ce paragraphe, je voudrais examiner sous un des angles transfictionnels possibles le cas reconnu par Richard Saint-Gelais (2011) de la migration, accompagnée de la modification, de données diégétiques d'un texte à un autre texte. Pour ce faire, j'analyserai les migrations transfictionnelles de la nouvelle⁸⁹ *Brume* (1987) et de Stephen King vers le roman andrevonien *La Maison qui glissait* (2010)⁹⁰. Les deux textes représentent un fantastique transgénérique qui annexe certains ingrédients empruntés à ses genres voisins, tels que l'horreur et la science-fiction. Le roman d'Andrevon constitue une production fictionnelle qui dérive du texte kingien dans une opération de transformation : *La Maison qui glissait* reprend et refait plusieurs éléments diégétiques (y compris le motif central) de la nouvelle kingienne en débordant à la fois ses limites et en constituant un prolongement tentaculaire de son univers fictionnel. Montrons plus précisément le procédé de la migration des données diégétiques du récit kingien vers le roman andrevonien.

Le point de départ, le motif central et la nature du phénomène maléfique révèlent des parallélismes importants et renvoient le lecteur de la prose andrevonienne vers l'univers kingien de *Brume*. Rappelons que dans *Brume*, c'est une mystérieuse brume, celle annoncée par le titre, qui apparaît un jour et qui recouvre le village de Bridgton en emprisonnant un groupe de personnes

89 Je désigne le texte kingien comme une nouvelle, pourtant il peut être qualifié, soit comme une longue nouvelle (le texte comporte environ 190 pages), soit comme un court roman, parfois appelé par King lui-même « micro roman. »

90 Certains parallélismes entre ces deux ouvrages ont déjà attiré mon attention. Cf. K. Gadomska (2018).

dans un supermarché⁹¹. Dans *La Maison qui glissait*, la diégèse est construite à l'aide du même mécanisme opérationnel : les habitants d'un gratte-ciel, la Tour des Érables, sont emprisonnés dans celui-ci par l'apparition soudaine et inexplicable d'une énigmatique brume les séparant du reste du monde⁹². Dans les deux textes, suite à la manifestation brusque et mystérieuse de la brume – motif central et dispositif transfictionnel de première importance, une communauté est coupée du monde extérieur et ses membres sont livrés à eux-mêmes.

Certes, le motif de la brume ou du brouillard n'est pas nouveau dans la littérature : le thème exerce une fascination sur les écrivains et artistes depuis des siècles. Il apparaît dans presque toutes les mythologies, dans l'épopée homérique, dans la littérature médiévale, dans la poésie et les souvenirs de voyage au XVI^e siècle, c'est un motif d'une importance considérable dans le roman gothique anglais, dans le fantastique du XIX^e siècle et dans la littérature et le film d'épouvante modernes⁹³. Cet intérêt permanent des écrivains et artistes pour le motif en question peut s'expliquer par l'ambiguïté du thème : d'un côté, l'apparition de la brume peut signaler un danger, un mystère, un monde dissimulé ou bien la perte de tout repère dans notre monde. D'un autre côté, le brouillard peut constituer une sorte de cocon, d'abri protecteur pour un milieu ou une communauté vivant dans cet « espace heureux » (Bachelard 1957 : 18). Dans la littérature fantastique et l'horreur, la brume est pourtant presque toujours liée à un péril, comme dans les textes analysés de King et d'Andrevon.

Cependant, l'introduction du phénomène anxiogène, ses manifestations, les conséquences de son apparition et toute la diégèse créée grâce à l'émanation de la brume témoignent du caractère transfictionnel des deux univers textuels.

Dans les deux textes, la brume se manifeste d'un seul coup, en plein été, comme une anomalie météorologique, une dérogation aux lois de la nature, provoquant tout d'abord l'étonnement des personnages :

91 Stephen King se plaît à construire un petit univers clos et isolé du reste du monde par un phénomène maléfique qui apparaît et coupe brusquement une communauté de la civilisation. Ce mécanisme est utilisé par l'écrivain dans son roman monumental *Dôme* (2009) où c'est le dôme éponyme et translucide qui couvre un jour un petit village de Chester's Mill en le séparant du monde extérieur. Cet isolement de la petite communauté devient pour l'écrivain un prétexte pour une étude sociale et psychologique des comportements humains dans des situations-limites.

92 Ce qui est intéressant, c'est le fait qu'à l'origine du roman *Dôme* évoqué plus haut, on trouve un autre roman kingien, inachevé, *The Cannibals* qui parle ... des locataires d'un bâtiment moderne emprisonnés dans leurs appartements, tout comme dans le roman andrevonien analysé dans ce chapitre.

93 L'importance du motif est étudiée par Becker, Leplatre (2014).

TABLEAU 7 La brume en tant qu'anomalie [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
<p>« – L'hiver a été dur et le printemps tardif [...]. Et l'été est très chaud. Et il a y eu un violent orage mais il est passé. (1987 : 29)</p> <p>– Qu'est-ce que c'est [...] ?</p> <p>– Une nappe de brouillard [...].</p> <p>– Sur le lac ? [...]</p> <p>– Pourquoi pas ? Ca n'est pas la première fois qu'on voit du brouillard sur le lac.</p> <p>– Jamais comme ça. On dirait plutôt un nuage. [...] À quoi c'est dû ? Il n'y a du brouillard que par temps humide.</p> <p>– Bizarre. » (King 1987 : 33-34)</p>	<p>« Du brouillard un 30 août de canicule ? Ça n'avait aucun sens. (2010 : 21) ; Une brume matinale, l'ancienne fille de ferme connaissait. Mais en automne, en hiver, quand les champs labourés fument au sortir de la nuit. Pas en plein été [...]. » (Andrevon 2010 : 43)</p>

Les caractéristiques du phénomène révèlent dans ces deux ouvrages des parallélismes importants :

TABLEAU 8 Les caractéristiques de la brume [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
<p>« La rive opposée du lac [...] avait disparu. Elle était ensevelie sous un banc de brouillard d'un blanc étincelant, comme un nuage qui serait tombé sur la terre. La rive d'en face était entièrement escamotée [...]. Puis [je] tournai de nouveau mes regards vers la brume. J'avais l'impression que la nappe s'était rapprochée mais c'était seulement une impression – comment savoir ? Si elle était rapprochée, c'était un défi à toutes les lois de la nature car le vent [...] allait dans le sens contraire. C'était donc manifestement impossible. Elle était</p>	<p>« [...] le panorama entier était étouffé sous une dense couche laiteuse, un engorgement presque solide, un dévalement de coton hydrophile [...]. (2010 : 21) ; [...] la brume blanche refermée sur la tour possédait une qualité particulière difficilement analysable ne tenant pas tant à son aspect – ce poudroiement en apparence immobile qui, à la périphérie du regard, semblait frémir, comme si des formes fugitives s'étaient agitées à l'intérieur du brouillard blanc. Plutôt à ce qu'elle répercutait. À ce qu'elle projetait dans une position sensible du cerveau. Une sensation</p>

TABLEAU 8 Les caractéristiques de la brume [La migration des données diégétiques] (*suite.*)

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
très, très blanche. La seule chose comparable, c'est la neige franchement tombée étincelant contre un ciel bleu marine et brillant. Mais la neige reflète des centaines et des centaines de diamants au soleil tandis que la nappe de brume que j'avais sous les yeux, encore que brillante et immaculée, ne scintillait pas du tout. [...] La sensation de malaise revint me tirer. » (King 1987 : 32-35)	d'indicible mais d'indéniable danger ; (2010 : 43) La brume n'était pas seulement une condensation qui demeurerait à distance. Elle faisait intimement partie du nouveau décor, de ce nouvel environnement comateux. Ses molécules se mêlaient aux molécules du béton, du métal, du bois des arbres, de toutes les matières présentes dans la tour et à sa périphérie. Ses atomes avaient fusionné avec les atomes de la cité sur laquelle elle s'était abattue, elle était la cité, comme la cité était la brume. » (Andrevon 2010 : 51)

Dans ces deux descriptions, la brume est dense, opaque, insondable pour les yeux et de la même couleur – le blanc. Elle provoque la disparition du monde extérieur. King la compare à un nuage et à de la neige fraîche, Andrevon à du coton et à un poudroïement. Ni ces comparaisons ni la couleur blanche⁹⁴ – le plus souvent symbole de pureté et d'innocence, n'éveillent de connotations négatives, et pourtant, dans les deux cas, l'apparition de la brume provoque un malaise, l'inquiétude et le pressentiment d'un danger car personne ne sait ce qui se cache dans la brume.

Ce phénomène maléfique qui agresse la petite communauté s'introduit, dans les deux cas, dans un cadre parfaitement réel. King situe l'action dans la topographie à la fois réelle et symbolique⁹⁵ de sa région natale, le Maine, et plus précisément dans un supermarché qui évoque « la plupart des supermarchés modernes. » (King 1987 : 57) Andrevon utilise un semblable procédé de synecdoque particularisante : sa Tour des Érables incarne tous les gratte-ciels emblématiques de chaque grande ville moderne :

94 Le blanc dans le fantastique est cependant une couleur maléfique qui caractérise soit le phénomène lui-même, soit ses manifestations et souvent préfigure l'au-delà. Voir aussi à ce propos le chapitre 3, paragraphe 2.1 de la présente étude.

95 Voir à ce propos : P. Hemsén (1997 : 35-41).

[...] la tour des Érables pourrait être le stéréotype de centaines de milliers d'autres tours semblables éparpillées à la périphérie des villes, fêtus à la découpe variée formant un champ disparate à la croissance exceptionnelle, à l'appétit illimité pour dévorer les paysages. Une banalité inébranlable, qui va brutalement être interrompue. (2010 : 13)

Parmi les données diégétiques qui migrent du récit kingien vers le roman andrevonien, il faut aussi mentionner la construction de l'intrigue jusqu'à la reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels. Chez les deux auteurs, l'apparition de la brume est suivie par un manque total d'électricité et une coupure des liaisons téléphoniques, ce qui augmente l'impression des héros de leur isolement total du monde au-delà de la brume. Dans les deux textes, les protagonistes veulent savoir quelle est la nature de la brume, ce qui se cache dans son opacité et, pour cela, ils décident de faire l'expérience avec de la corde. Le caractère de cette expérience est identique, quelques personnages qui quittent le supermarché/la Tour des Érables et qui se plongent dans la brume sont munis d'une corde pour mesurer la distance parcourue et pour pouvoir revenir plus facilement⁹⁶ :

TABLEAU 9 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
« Je me demandais si vous seriez d'accord pour vous en attacher une extrémité autour de la poitrine avant de sortir. Je la laisserai se dérouler. Quand vous sentiez qu'elle se tend, attachez-la n'importe où. Peu importe. » (1987 : 120)	« Le plan [...] c'est de s'encorder à partir d'un piton qu'on va poser au bord du glacis. Ce qu'on a pensé, c'est que vous pourriez nous assurer. Il suffit que vous gardiez en main l'extrémité de la corde. » (2010 : 245)

Dans les deux textes les résultats de cette expérience sont identiques – les courageux ne reviennent pas de leur mission et seule la corde dans un état pitoyable témoigne de ce qui s'est passé, de leur sort probablement tragique :

96 Il est possible d'y voir une inspiration du mythe grec du fil d'Ariane.

TABLEAU 10 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
<p>« [...] je tirai sur la corde pour la ramener. Elle émergea de la brume et s'enroula de nouveau à mes pieds en boucles enchevêtrées et désordonnées. À un mètre cinquante du bout, la corde à linge blanche virait au rouge vif. – La mort cria la voix perçante de Madame Carmody, la mort pour ceux qui sortent là-dehors. [...] L'extrémité de la corde était un embrouillamini effilé et mâché de fibres et de petits morceaux de coton. Ceux-ci étaient piquetés de petites gouttes de sang. » (1987 : 124)</p>	<p>« Elle [la corde – K.G.] vint avec une facilité déconcertante. Il tira. Et tira. Le câble rouge ne manifestait plus aucune résistance. Pris d'une frénésie [...], l'ex-gendarme continua de tirer sur la corde qui s'amassait en huit à ses pieds. Les deux cents mètres de métrage rouge arrivèrent à leur fin, remplacés par le câble bleu dont l'extrémité surgit de la brume pour ramper sur la chaussée comme un serpent vélocé [...]. La corde, tranchée, net, présentait sur son entame une surface blême et glaireuse. À croire qu'elle avait été rongée par de l'acide. » (2010 : 258)</p>

Les monstres qui, comme on le constate au cours de l'action, habitent la brume kingienne et andrevenienne sont aussi des figures transfictionnelles. Dans les deux textes, ces monstres peuvent être divisés en deux catégories, à savoir les monstres inspirés par la préhistoire et les monstres lovecraftiens.

Dans *Brume*, les monstres préhistoriques sont maléfiques et laids⁹⁷ – le narrateur les compare aux monstres peints par Jérôme Bosch. Ils apparaissent avec la brume. Tout d'abord invisibles, ils signalent leur présence par des bruits étranges dans le brouillard. Les créatures dont la physionomie semble être inspirée par des ptérodactyles et des dinosaures gigantesques, provoquent la mort

97 Dans les tentatives de représenter le monstre, Michel Viegnès voit un des plus grands paradoxes car « le monstre parfait serait précisément non-montrable, irréprésentable. Il échapperait à toute tentative de mimesis, car la représentation constitue déjà en elle-même une domestication de l'altérité. » (2019 : 133) King lui-même dans *L'Anatomie de l'horreur* partage l'opinion de Viegnès qu'il vaut mieux de ne pas représenter l'irréprésentable, pour reprendre ses propres mots, le lecteur ne doit pas « apercevoir la fermeture éclair sur le dos du monstre » (1981 : 157-158). Et, pourtant, la majorité des monstres kingiens, y compris ceux de *Brume*, sont bien décrits et ne laissent pas trop de place à l'imagination du lecteur.

de quelques personnages et la folie chez d'autres qui ne sont pas capables d'expliquer leur intrusion dans le réel d'une manière rationnelle. Le narrateur est d'avis qu'ils peuvent venir d'une autre dimension et que leur apparition est le résultat d'un projet scientifique manqué.

Dans le roman andrevonien, lorsque la brume recule un peu, les habitants de la tour voient un nouveau monde transformé complètement par le brouillard : maintenant, c'est la nature qui règne tandis que l'homme, son ancien maître, perd sa domination et son existence n'a plus d'importance dans le Cosmos. Une flore et une faune gigantesques, hyperbolisées afin de mettre en valeur leur position privilégiée à l'échelle cosmique, prennent leur revanche sur l'homme responsable du changement du climat, de la pollution et de l'extinction de certaines espèces de plantes et d'animaux⁹⁸. Un labyrinthe végétal infini qui s'étale aux pieds de la Tour des Érables fait partie de cette nature grandiose. Parmi les plantes préhistoriques, se meuvent des monstres préhistoriques faisant penser à des dinosaures et à des archéoptéryx. Comme chez King, les monstres préhistoriques d'Andrevon sont laids et maléfiques pour l'homme : ils chassent les locataires de la tour et provoquent la mort de plusieurs d'entre eux.

TABLEAU 11 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
« Quelque chose venait. [...] il y a certaines réalités que le cerveau refuse tout simplement d'admettre. Il y a des choses si sombres et si horribles [...] qu'elles ne peuvent passer par les chétifs sens humains. Ça ^a avait six pattes [...] ; la peau était d'un gris ardoise marbré de brun par endroits. [...] La peau était parcourue de rides et de creux profonds, et un grand nombre – des centaines – de ces	« La bête, encore invisible, s'était signalée par une série de rugissements [...]. Pour Pierre, ils évoquaient plutôt celui des dinosaures animés apparaissant dans les films du genre <i>Le Monde perdu</i> ou <i>Jurassic Parc</i> . [...] Mais s'agissait-il vraiment d'un dinosaure ? Son corps, laqué d'une bizarre couleur orange brique aussi irisée que si l'animal venait se baigner [...] n'évoquait qu'imparfaitement
a King y utilise le procédé de l'innommé déjà analysé dans le chapitre précédent : comme il est impossible de nommer l'horreur, il désigne le monstre comme « quelque chose », « Ça », « la chose ».	

98 Voir à ce propos le chapitre 3, paragraphe 1 consacré au phénomène philosophique.

TABLEAU 11 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels (*suite.*)

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
<p>“insectes” rosâtres aux yeux pédonculés étaient accrochés à la chose. Je ne sais pas quelle taille énorme ça avait, mais la chose passa directement au-dessus de nous. [...] Elle [Madame Reppler – K.G.] vit seulement deux pattes cyclopéennes qui se levaient et s’abaissaient et s’enfonçaient dans la brume comme deux tours vivantes [...]. J’eus l’impression d’une chose si grande [...] – en d’autres termes d’un être d’une taille défiant l’imagination. [...] Puis Billy me demanda :</p> <p>– C’était un dinosaure, papa ? Comme l’oiseau qui est entré dans le supermarché ?</p> <p>– Je ne crois pas. Je ne crois pas qu’il y ait jamais eu un animal aussi grand. Du moins pas sur terre. » (1987 : 192-193)</p>	<p>un représentant du règne secondaire. Son arrière-train était couvert [...] d’un bouquet de plumes écarlates. Sa tête massive paraissait plus conforme à celle d’un mammifère [...] qu’à celle d’un reptile. Le plus surprenant était les quatre énormes dents en formes de poignards triangulaires qui dépassaient en claquant de sa mâchoire supérieure, évoquant un machairodus nanti d’une double paire de canines. L’animal pouvait-il être un mailon évolutif entre les reptiles, les oiseaux et les mammifères ? Le plus impressionnant restait sa taille, vingt à vingt-cinq mètres de mufle à l’extrémité de la queue. Plus grand que le plus gros des tyrannosaures. » (2010 : 448)</p>

Dans les deux textes, ces monstres gigantesques sont des créatures fantastiques : inspirés par des espèces réelles éteintes comme les dinosaures, ils sont conçus par l’imaginaire humain. Aussi bien chez King que chez Andreuon, les monstres génèrent la terreur, leur apparition constitue un défi à la réalité et est inconciliable avec ses lois. Et, dans ces deux cas, la manifestation des monstres est due à l’homme qui essaie, en vain, de dominer la nature car dans la nouvelle kingienne on évoque assez vaguement un projet scientifique mystérieux dont les monstres constitueraient une étrange et indésirable progéniture, et dans le roman andreuvonien, l’apparition des monstres est le fruit direct, malencontreux, des actes non écologiques de l’espèce humaine. Ainsi, dans les deux ouvrages, les monstres deviennent le symbole de l’orgueil humain et de la défaite de l’homme vaincu par la nature. C’est à propos de ce rôle de la créature fantastique qu’Aimeric Vacher remarque : « Le monstre, passés l’extase qu’il suscite et l’envie dont il est l’objet, s’érige en obstacle aux prétentions humaines. Il est dangereux là où l’homme s’aventure et veut devenir le maître, se transformant alors en son rival. L’esprit de l’homme ne perçoit-il pas

la possibilité du monstre comme un signal visant à empêcher tout déséquilibre des forces dans l'écosystème ? » (2007 : 10)

Le deuxième groupe des monstres qui émergent de l'univers transfictionnel des deux textes sont des créatures dont l'image évoque les monstres iconiques de la littérature fantastique, à savoir les créatures lovecraftiennes. Dans son œuvre vaste, Howard Phillips Lovecraft donne la vie à tout un panthéon de monstruosités, souvent désigné comme « le Mythe de Cthulhu. » Cthulhu, la figure unificatrice de l'univers lovecraftien, est une entité gigantesque, munie d'une tête de seiche et de tentacules de pieuvre. L'aspect physique de certains êtres évoqués dans *Brume* et *La Maison qui glissait* renvoie à cette figure des cauchemars lovecraftiens :

TABLEAU 12 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
« Par-dessus son épaule, j'aperçus d'autres tentacules qui arrivaient, par dizaines, des forêts de tentacules. [...] certains gigantesques, larges comme l'arbre corseté de mousse [...]. Les gros avaient des ventouses rose bonbon larges comme des plaques d'égout. L'un des gros tentacules s'abattit sur le béton de la plate-forme de déchargement, avec un grand bruit [...] et s'approcha paresseusement de nous comme un énorme ver de terre aveugle. » (1987 : 82-83)	« Sous le dôme caparaçonné, ruisselant de toute l'eau qui s'en déversait en une couronne de cascades, une ceinture de tentacules tout aussi noirs et luisants que le reste de la chose s'agitaient. Un crabe. Une araignée de mer. [...] <i>La créature-montagne était en vérité indescriptible, métaphore enfantée par la nuit de L'Horreur en majuscules, de toutes les horreurs.</i> » (2010 : 518. C'est moi qui le souligne.)

Tandis que King compare ces créatures de manière explicite aux « horreurs lovecraftiennes immortelles » (1987 : 178), Andrevon aborde la tératologie lovecraftienne de façon plus subtile, plus implicite : il imite le style d'écriture, très caractéristique – profondément métaphorique, poétique, imaginaire, mythique, hyperbolique – des phrases lovecraftiennes⁹⁹. Lorsqu'Andrevon mentionne une créature-montagne, indescriptible, étant une « métaphore

99 La langue et le style d'écriture de Lovecraft constituent l'objet de nombreuses études où les auteurs remarquent la répétition obsessionnelle de certains mots-clés, notamment les adjectifs qui trahissent :

enfantée par la nuit de l'Horreur en majuscules, de toutes les horreurs » (2010 : 518), la phrase semble être une citation de Lovecraft¹⁰⁰ : Lovecraft utilise cette rhétorique spécifique pour désigner les créatures par définition indicibles qui sont une incarnation du comble de l'horreur. L'expression « la créature-montagne » est également emblématique de l'imagerie lovecraftienne : l'écrivain américain évoque souvent des monstres immenses qu'il compare à une montagne en mouvement.

Outre l'aspect physique des monstres, il y a d'autres migrations transfictionnelles de l'univers lovecraftien vers les mondes kingien et andrevonien et qui concernent toujours des figures tératologiques. Les Grands Anciens lovecraftiens sont emprisonnés dans les profondeurs du Cosmos, sous les mers ou dans les abîmes de la terre, où ils rêvent en attendant de leur retour sur la Terre. Les monstres kingiens émergent des entrailles de la Terre, tandis que les monstres andrevoniens profitent d'une faille spatio-temporelle entre les univers pour envahir notre monde :

-
- *la peur et l'horreur* (par exemple : affreux, sinistre, étrange, fatal, ensorcelé, inquiétant, effrayant, effroyable, terrifiant, redoutable, bizarre, fantastique, extravagant, curieux, menaçant, troublant, horrible, angoissant, cauchemardesque, terrible, singulier, insolite, excentrique, bouleversant, choquant, lugubre, spectral, fantomatique, sépulcral, hanté, angoissant, obsédant, oppressant, affolant, déconcertant, déroutant, alarmant),
 - *le dégoût* (par exemple répugnant, dégoûtant, abominable, révoltant, détestable, hideux, puant, obscène, monstrueux, grotesque, repoussant, atroce, bestial, abhorré, pestilentiel, immonde, gluant, insupportable, intolérable, gélatineux, odieux, fétide, bourbeux, méphitique, léthifère, déplaisant, scandaleux, empesté, empoisonné, nauséabond, nauséux, suintant, abject, infect, insoutenable, fangeux, visqueux, putride, macabre, désagréable, écœurant, déplaisant, mou, malodorant, grouillant, fourmillant, pourrissant, boueux, purulent, ignoble, répulsif, indécent, déliquescent, infâme, honteux, décomposé, rampant, lépreux, insane, protoplasmique),
 - *le négatif du sacré* (blasphématoire, impie, maudit, interdit, infernal, diabolique, satanique, démoniaque, maléfique, malin, pervers, noir, malfaisant, malveillant, malsain, malicieux, mauvais, sacrilège, stygien, damné, impur, exécration, achérontique, païen, défendu, banni, sabbatique),
 - *le lien avec le passé* (antique, oublié, archaïque, vieux, médiéval, primitif, vierge, intact, inviolé, ancestral, ancien, séculaire, immémorial, englouti, reculé, éteint, désuet, préhistorique, délabré, dégradé, vermoulu, moisi, croulant, ruiné, disparu, perdu, décrépît, préhumain, paléogène, millénaire, primordial, archéen, révolu, mégalithique). Voir à ce propos : S. Lazzarin (2004).

100 Citons à titre de comparaison quelques expressions typiquement lovecraftiennes examinées par S. Lazzarin : L'horreur est désigné comme : l'« abomination des abominations » (*Le Monstre sur le seuil*, p. 503), « la plus horrible de toutes les horreurs, la plus bouleversante, la plus surnaturelle et la plus incroyable » (*Herbert West, réanimateur*, p. 114), « l'horreur suprême » (*Je suis d'ailleurs*, p. 87), « l'ultime horreur » (*Le Monstre sur le Seuil*, p. 514), « le « maelström » de l'horreur » (*La Maison de la sorcière*, p. 483).

TABLEAU 13 La reprise transfictionnelle de certains épisodes textuels [La migration des données diégétiques]

<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
« C'est la fin, je vous dis. La fin de toute chose. Ce sont les Derniers Temps. Le doigt mouvant l'a écrit non point en lettres de feu, mais en lettres de brume. La terre s'est ouverte et a dégorgé ses abominations ... » (1987 : 101)	« La tour et son environnement immédiat ont été pris dans une faille de continuum spatio-temporel. » (2010 : 586).

La reprise transfictionnelle de certains épisodes (l'expérience avec la corde, les manifestations des monstres) que je viens d'analyser prouve non seulement les transferts des données diégétiques du texte kingien vers l'ouvrage andrevoisien, mais aussi la permanence des mythes, aujourd'hui classiques, élaborés par Lovecraft et présents chez les deux écrivains.

En poursuivant la lecture transfictionnelle de *Brume* et de *La Maison qui glissait*, il faut remarquer que les conséquences des manifestations de la brume trahissent également des parallélismes considérables. La conséquence la plus importante de l'activité du phénomène maléfique est, dans les deux cas, la constitution d'un microcosme avec ses couches sociales, ses diverses professions et nationalités – surtout chez Andrevo, avec des problèmes et des phénomènes sociaux divers. Dans les deux ouvrages, la brume tient le même rôle dans leur structure : elle est un instrument d'optique narrative, un dispositif transfictionnel qui transforme un espace clos (le supermarché/le gratte-ciel) en un microcosme social.

Le supermarché kingien devient une sorte d'échantillon du microscope dont l'analyse révèle une image socio-culturelle emblématique d'un petit village américain. Dans cet espace coupé du monde extérieur par le brouillard, sont enfermés des habitants originaires de Bridgton ainsi que d'autres personnes qui y sont venues pour passer leurs vacances ; des célibataires, des femmes mariées, des pères de familles ; des adultes, des adolescents, un enfant ; des vendeurs, un artiste, un avocat, une enseignante, etc. L'âge, la situation familiale et professionnelle de ces personnages-spécimens sont donc assez diversifiés, comme diversifiées seront aussi leurs réactions vis-à-vis du phénomène. Chez King, la société décrite est homogène du point de vue ethnique et racial : tous les personnages qui apparaissent dans le récit sont des Américains blancs.

Cette image fictive est conditionnée par un contexte socio-culturel précis : si l'on regarde les données démographiques concernant la population de Bridgton, village existant réellement aux États-Unis, on remarque que 97% de ses habitants sont des Américains blancs.

Par contre, la société habitant la tour andrevonienne constitue un tableau ethnique et racial beaucoup plus hétérogène, ce qui est inspiré par la diversité culturelle des grandes villes européennes. Parmi les 400 habitants de la tour, il y a des Français, des Juifs, des Arabes, des Camerounais, des Norvégiens, des Italiens, des Roumains, des Polonais, des Allemands, etc. La Tour des Érables est une véritable tour de Babel aux coutumes diverses et aux nombreuses langues. Presque tous les métiers (du professeur en passant par le mannequin et du banquier au concierge) sont mentionnés. Ses locataires sont représentatifs de niveaux de culture générale, d'éducation et de richesse divers. Parmi les personnages, on trouve des personnes âgées, des jeunes, des enfants, des adultes, il y a des familles et des célibataires. Grâce à la richesse de cette grande fresque sociale, la société de la tour acquiert un certain aspect universel permettant une observation générale sur le mode de vie et les coutumes des habitants d'une grande cité moderne¹⁰¹.

Les microcosmes kingien et andrevonien réagissent de manière semblable à l'apparition du phénomène anxiogène. Les deux écrivains s'intéressent à des comportements humains dans des situations de crise, dans des situations limites et, il faut le souligner, ces conduites sont identiques chez King et Andrevon. Aussi bien dans la nouvelle que dans le roman, pour oublier l'horreur de leur quotidien, les personnages choisissent entre la jouissance sexuelle, des formes diversifiées du sacré, un égoïsme extrême et des actes de violence, ce que je montre successivement ci-dessous :

101 La narration et la focalisation dans le roman soulignent encore l'importance de ce microcosme social et culturel en tant qu'entité, qu'ensemble. Personne n'est privilégié par l'auteur car il n'y a pas de héros traditionnel – narrateur individuel dans le roman. C'est un héros collectif, la société de la tour, qui est le protagoniste. Andrevon procède à l'aide de la narration à la troisième personne et de la focalisation interne sur les divers personnages, ce qui donne une impression de multiplicité de points de vue et, ce qui constitue une différence par rapport au texte kingien où le narrateur homodiégétique, David Drayton, raconte son histoire à la première personne, il est le centre de focalisation interne et le lecteur ne connaît que son point de vue subjectif.

TABLEAU 14 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques]

Réaction dans situation-limite	<i>Brume</i>	<i>La maison qui glissait</i>
Érotisme, jouissance sexuelle	<p>« Je tournai mes regards vers Amanda. [...] J'avais envie de lui faire l'amour. Ma femme était à la maison, vivante peut-être, plus probablement morte, seule en tout cas et je l'aimais ; je voulais plus que tout au monde nous ramener, Billy et moi, auprès d'elle, mais je voulais aussi baiser une dame nommée Amanda Dumfreis. J'essayai de me convaincre que c'était seulement la situation qui m'y poussait, et peut-être était-ce vrai, mais cela ne changeait rien à mon désir. » (1987 : 138)</p> <p>« Dans l'obscurité, elle n'était plus qu'une forme. Je tendis le bras, la touchai et l'attirai à moi. [...] Nous glissâmes au sol, d'abord agenouillés, en nous embrassant, et dans ma main en forme de coupe je lui pris un sein. [...] Et mon érection était énorme. [...] Quand elle jouit, elle planta ses ongles dans mon dos et m'appela d'un prénom qui n'était pas le mien. Peu m'importait. Cela nous apaisa presque. » (1987 : 147-148)</p>	<p>« Sa main mouillée de sueur grasse glissa sur son ventre renflé, joua avec les discrets tesson taillés en triangle isocèle de son pubis travaillée à l'équerre. Son majeur pénétra sans effort dans la fente de sa vulve après avoir joué quelques secondes avec son clitoris durci. Les trois autres doigts suivirent. Elle était ouverte, pire, béante. Ses doigts palpèrent les parois nervurées de la caverne [...] elle avait maintenant une impression étrange qu'elle n'était plus seule à se masturber, que des appendices invisibles parcourraient son corps, comprimant ses mamelles sur lesquelles elle pouvait sentir la pression très matérielle de dizaines de doigts, lui empoignant aussi les fesses, comblant plus encore sa fosse vaginale [...]. Solange [...] ne se vivait plus que comme un réceptacle femelle [...] livrée à ce qui aurait pu être un condensé fantasmatique de toutes les expériences passées [...]. » (2010 : 191-192)</p> <p>« Jamais elle n'avait ressenti un tel besoin, une telle urgence de sexe, perpétuellement insatisfaite, toujours recommencée. Quelque chose d'anormal était-il arrivé à son corps. » (2010 : 292-293)</p>

Pour faire face au phénomène maléfique et pour échapper, au moins momentanément, à l'horreur, les personnages kingiens et andrevoniens s'adonnent à différentes formes d'érotisme. Les héros de *Brume* traitent la vie sexuelle comme une sorte de remède à la situation-limite dans laquelle ils se sont trouvés. Durant l'acte sexuel, assez conventionnel, ils manifestent des remords en pensant à leurs partenaires/conjoints absents. Par contre, dans le roman d'Andrevon, c'est la brume qui semble pousser les personnages à des perversions sexuelles de toutes sortes, c'est le phénomène qui fait découvrir aux personnages leurs phantasmes sexuels latents, tels que le voyeurisme, l'autoérotisme, le sexe collectif, les abus sexuels, etc.

L'évasion vers les cultes impies, le sacré constitue une autre réaction humaine face au phénomène :

TABLEAU 15 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques]

Réaction dans situation-limite	<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
Formes du sacré	<p>« – Il n'y a plus qu'une chance de nous en sortir, une seule, dit Madame Carmody.</p> <p>– Et quelle est-elle ? s'enquit poliment Mike Hatlen.</p> <p>– Un sacrifice, dit Madame Carmody [...] Un sacrifice sanglant. » (1987 : 107)</p> <p>« – C'est à l'expiation que nous voulons penser maintenant ! Nous avons été flagellés par le fouet et les scorpions ! Nous avons été punis pour avoir fouillé dans les secrets interdits de tout temps par Dieu ! Nous avons vu s'ouvrir les lèvres de la terre ! Nous avons vu les obscénités du cauchemar ! La roche ne les cachera pas, l'arbre mort ne les abritera pas ! Et comment cela prendra-t-il fin ? [...] »</p>	<p>« Alors j'ai une proposition à faire à celles et ceux qui pourraient être intéressés. Se réunir chez nous, et unir nos prières. [...] Le maître de cérémonie opina du bonnet. [...] Il joignit les mains, les écarta, geste dont il se rendit compte en le faisant que cela le rendait plus curé que nature. [...] »</p> <p>– C'est en silence que nous allons prier. Mais il est des silences qui valent bien les grandes oraisons. N'oublions pas que ce qu'on croit caché dans le secret de notre cœur, il en est Un qui écoute. [...] Prier, prier. Ne plus faire qu'un avec les Créateurs. [...] Ô Seigneur, entends ma prière monter vers toi. [...] Il montait. Il rejoignait Dieu. Dieu qui, dans le secret de son esprit, lui parlait.</p>

TABLEAU 15 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques] (suite.)

Réaction dans situation-limite	<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
	<ul style="list-style-type: none"> – L'expiation ! [...] – C'est l'expiation qui chassera cette brume ! L'expiation qui nous débar-rassera de ces monstres et de ces abominations ! L'expiation qui fera tomber les écailles de la brume [...]. – Quel est le seul détergent aux Yeux et à l'esprit de Dieu ? – Le sang ! » (1987 : 179-180) 	<p><i>Tu as voulu me rencontrer ? Viens. Je t'attends. Je t'ouvre les bras. [...] Oh, oui, tu es à moi [...] Vois, je t'ouvre les bras, je les renferme sur toi. Sens-tu Mes griffes ? Je t'ouvre en grand Ma gueule enflammée. Sens-tu l'odeur du soufre et la morsure de Mes dents sur ta tendre chair ? » (2010 : 225-231. C'est l'auteur qui souligne.)</i></p>

Si le sacré apparaît dans le fantastique – « la fille de l'incroyance » pour reprendre les mots de Louis Vax (1960 : 72), il est toujours lié avec les transgressions de toutes sortes et avec le négatif. Tel est aussi le cas des deux citations évoquées ci-dessus. Aussi bien King qu'Andrevon décrivent des rituels religieux à caractère subversif, qui constituent une violation des tabous religieux. King fait appel aux sacrifices sanglants, empruntés à des époques et civilisations éloignées, et pratiqués par une secte maléfique dirigée par une fanatique dangereuse. Andrevon, quant à lui, raconte un cérémonial étrange faisant naître les démons et les forces sataniques du mal. Pour choquer davantage, les deux auteurs abordent cette thématique du sacré subversif en usant d'un langage pathétique, noble, faisant penser à la *Bible*. Chez les deux auteurs, ce tournant des personnages vers les formes du sacré est une réponse à la peur devant le phénomène qui dépasse leur compréhension, qui est inconciliable avec les règles de leur monde. Ils le voient donc en tant qu'émanation d'une autre réalité, transcendante peut-être, et c'est pourquoi ils recherchent à s'évader dans les cultes impies.

Menacés par la mystérieuse brume, les protagonistes de *Brume* et de *La Maison qui glissait* se laissent envahir par ce que l'on peut appeler une néo-barbarie : ils oublient les moindres valeurs humanistes et régressent vers un égoïsme et une violence extrêmes. Tout d'abord, les personnages ne veulent que survivre et ne pensent qu'à eux-mêmes, qu'à leurs propres besoins (souvent physiologiques) en refusant une aide quelconque à ceux qui en ont besoin. En analysant le rejet d'anciennes autorités par des sociétés post-apocalyptiques imaginaires, Alain Musset constate : « Dans un premier temps, c'est le chacun

pour soi qui l'emporte. L'individualisme et l'égoïsme apparaissent comme les seuls garants de la survie individuelle. La moralité s'effondre, la compassion est une faiblesse, la justice et l'égalité n'ont plus de sens. » (2012 : 232). Les citations ci-dessous illustrent le phénomène en question :

TABLEAU 16 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques]

Néo-barbarie	<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
Égoïsme	<p>« Je m'excuse mais je ne peux pas rester ici. Il faut que je retourne auprès de mes enfants. Elle nous regardait, les uns après les autres. [...] Elle ne devait voir en nous que des yeux sans pitié, pas des êtres humains, mais des rangées d'yeux. – Personne ne va donc me venir en aide ? s'écria-t-elle. (Ses lèvres se mirent à trembler.) Personne ... personne ici ne va raccompagner une femme chez elle ? Elle n'obtint pas de réponse. On entendait seulement les gens traîner les pieds. Elle porta ses regards de l'un à l'autre, montrant à chacun son pauvre visage ravagé. [...] – Vous ? demanda la femme blonde à Ollie. Il secoua la tête. – Vous ? dit-elle à Bud. Il [...] ne répondit pas. [...] – Je vous souhaite de tous pourrir en enfer, dit-elle. [...] Elle s'enfonça dans le brouillard. [...] Puis sa robe disparut elle aussi, et nul ne prononça un mot. » (1987 : 69-70)</p>	<p>« – Madame Douchy, je suis navré de vous importuner, mais c'est ma fille, Aysé. [...] Elle a faim. Et je n'ai plus rien, chez moi. [...] Vous n'auriez pas quelque chose pour elle ? [...] – Je comprends. Malheureusement, je n'ai plus rien moi non plus. [...] Laissez-moi maintenant. [...] Elle tenta de pousser le battant, mais la porte en travers de laquelle Merouad Katani avait glissé son pied refusa de se refermer. [...] Il donna un brusque coup d'épaule au battant qui, s'écartant violemment, heurta la vieille dame. Déséquilibrée, elle tomba lourdement sur le sol avec un petit cri de surprise et de douleur. Merouad fonça à la cuisine, ouvrit un à un tous les placards. La femme avait menti. Elle avait en réserve un plein carton de sucre roux en morceaux, un paquet de biscuits au chocolat entamé, du lait en poudre, plusieurs pots de confiture. [...] Merouad avait réuni son butin dans son bras gauche replié quand sa victime surgit dans la cuisine [...]. Pour s'en débarrasser, il fit la seule chose possible : lui envoyer un coup de poing en pleine figure. » (2010 : 376-377)</p>

Ensuite, la situation-limite dans laquelle se trouvent les protagonistes kinciens et andrevoniens fait naître chez eux l'agression, la brutalité et la violence sans bornes. La notion d'humanité y est plusieurs fois mise en cause car les personnages se comportent comme néo-sauvages guidés par la loi du plus fort et non par la raison ou bien par des valeurs plus élevées. Les deux auteurs véhiculent une vision profondément pessimiste de l'être humain, ils suggèrent que le mal est inné chez l'homme et un facteur suffit pour le faire émerger de la surface apparemment polie par la culture et la civilisation.

TABLEAU 17 La brume en tant que dispositif transfictionnel [La migration des données diégétiques]

Néo-barbarie	<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
Violence	<p>« Je lui balançai mon poing dans la figure. Il fut trop surpris pour seulement essayer de le bloquer. Mes phalanges atterrirent juste sous son nez et lui écrasèrent les dents sur les lèvres. Du sang emplit sa bouche. [...] Je le bourrai de coups de poing, lançant des droits et des gauches désordonnés. [...] Il recula, esquivant quelques coups, encaissant les autres avec une inertie qui ressemblait à de la résignation ou de la mortification. Cela ne fit qu'accroître ma colère. Je lui fis saigner le nez. Je lui flanquai une pêche sous l'œil et celui-ci commença à prendre une jolie teinte sombre. Je lui en expédiai un solide au menton. Après celui-là, son regard s'embruma, à demi conscient.</p> <p>– Écoutez, s'obstinait-il à dire, écoutez, écoutez, et puis je le frappai au creux de l'estomac, ses poumons se vidèrent et il ne dit plus "écoutez, écoutez" ». (1987 : 86-87)</p>	<p>« [...] il fit la seule chose possible : lui envoyer un coup de poing en pleine figure. Sous ses phalanges, il entendit quelque chose craquer. Andrée Douchy émit un curieux hoquet sec. [...] La femme s'affala au pied de la table, bras en croix, jambes repliées. Tête rejetée en arrière, yeux fixes, ses cheveux gris défaits, elle ne bougeait plus. » (2010 : 377)</p> <p>« Les pillages, les viols, le saccage comme on en voit après chaque cataclysme naturel ». (2010 : 341)</p> <p>« Massacre jusqu'au dernier [...]. Il ne doit pas rester un seul survivant. Femmes, vieillards, enfants, tous doivent être exterminés. Alors, il l'avait fait. À coups de machette, de serpe, de bâton. » (2010 : 467)</p>

La création du microcosme social emprisonné dans un espace clos et mis face à la situation-limite permet à ces deux écrivains d'étudier la problématique du mal aux limites du pensable. Dans des situations identiques, le mal, le monstrueux envahit les univers kingien et andrevonien comme un virus dangereux qui échappe à la prise de la pensée. Dans ces deux univers, le mal ne sera pas vaincu par la norme morale ou sociale, tout au contraire le mal est la norme du comportement humain mis à l'épreuve dans des situations-limites. La facilité étonnante avec laquelle le mal émerge dans les deux microcosmes montre que le monstre ne constitue pas la figure de l'altérité de l'être humain, mais qu'il représente son semblable. Andrevon fait migrer certains ingrédients diégétiques de la nouvelle kingienne au sein de son univers dans le même dessein – l'étude du mal et il arrive aux mêmes conclusions que King : que le mal est inséparable de l'homme.

Le dernier transfert diégétique qu'il faut mentionner concerne le dénouement des deux textes : aussi bien King qu'Andrevon procèdent par une fin ouverte et non conclusive. *Brume* se termine par la fuite du supermarché d'un petit groupe de personnages qui traversent le monde couvert par le brouillard et qui ne savent pas eux-mêmes comment leur aventure finira. Dans *La Maison qui glissait*, il est également possible de trouver vers la fin du roman le motif de la fuite de quelques locataires de la Tour des Érables, de leur découverte du monde extérieur enveloppé par la brume et de la mort de quelques-uns dans ce monde. L'excipit même du roman reprend littéralement l'incipit car on présente la matinée des locataires de la tour bien que, dans le chapitre précédent, ces personnages soient morts. Andrevon exprime ainsi l'idée, importante pour lui, du grand cycle vital qui ne finit jamais.

Plusieurs interprétations possibles de l'apparition de la brume se retrouvent ça et là dans les deux textes, entre autres, les deux auteurs suggèrent soit un rêve, soit une explication science-fictionnesque de la faille, de la fissure entre les univers due à un projet militaire mystérieux (King) ou à un jeu d'extraterrestres (Andrevon). Pourtant, aucune des solutions n'est privilégiée et le lecteur reste finalement dans le doute, confronté à des questions sans réponses :

TABLEAU 18 Le dénouement [La migration des données diégétiques]

Excipit	<i>Brume</i>	<i>La Maison qui glissait</i>
Questions rhétoriques	« Mais il ne faut pas vous attendre à une conclusion nette. C'est [...] une fin à la Hitchcock, c'est-à-dire [...] une conclusion ambiguë qui permet au lecteur ou au spectateur de se faire sa propre idée sur la manière dont l'aventure se termine ^a . [...] Mais il faut penser à demain, n'est-ce pas ? [...] Combien de kilomètres ? Combien de ponts ? Combien de choses qui adoraient déchiqueter mon fils [...] ? » (1987 : 194-195)	« Réalité ? fantasme ? Il n'est qu'une vérité, à reconsidérer chaque jour, à prendre comme elle vient, comme elle est. Eh oui, la vie continue. » (2010 : 604)

- a Cette phrase kingienne à caractère métatextuel fait penser à la théorie, maintes fois évoquée, du fantastique de Tzvetan Todorov pour qui l'essence du fantastique s'appuie sur l'hésitation du lecteur et du personnage quant à l'explication de l'aventure, sur l'ambiguïté finale et la structure ouverte du texte (1970 : 29).

Jusqu'à ce moment, la lecture transfictionnelle de *Brume* et de *la Maison qui glissait* confirme la migration de nombreuses données diégétiques du texte kingien vers le texte andrevonien, en commençant par la reprise du motif central de la brume, en passant par la création de la diégèse semblable (le monde clos, le microcosme) avec des conséquences identiques (l'étude sociale du microcosme et l'étude du mal dans les situations-limites), en recourant à la reprise de certains épisodes importants de l'intrigue pour aboutir au même procédé du dénouement ouvert, inconclusif. Conformément aux caractéristiques de la transfiction attribuées par Richard Sait-Gelais, il faut encore évoquer deux problèmes, à savoir une modification éventuelle des données diégétiques reprises par Andrevon et une occultation hypothétique du rapport inter/hypertextuel entre ces deux textes.

Tout en se rendant compte qu'il existe de nombreux parallélismes entre les deux ouvrages, il faut remarquer pourtant que le texte andrevonien déborde, sous plusieurs aspects, le texte kingien¹⁰² : non seulement l'ouvrage d'Andrevon est une amplification d'éléments constitutifs de la diégèse de la nouvelle de King, mais aussi il y apporte des données diégétiques nouvelles.

102 Les dimensions du roman andrevonien (les plus de 600 pages du roman face aux 190 de la nouvelle) nécessitent, dans une certaine mesure, ce débordement transfictionnel.

Tout d'abord, l'étude sociale qu'Andrevon mène dans son roman constitue un tableau, une fresque sociale beaucoup plus vaste que la réflexion sociale de King. La société qui défile dans *La Maison qui glissait* est très diversifiée, hétérogène du point de vue culturel, ethnique, social, comme je l'ai déjà signalé.

Ensuite, le roman andrevonien aborde des leitmotivs écologiques et philosophiques absents chez King, originaux et toujours chers à l'écrivain français¹⁰³. Comme dans ses nombreux ouvrages, dans *La Maison qui glissait* l'écrivain aborde encore une fois cette problématique. Parmi les maintes interprétations de l'apparition du mystérieux brouillard, il y a celle qui explique la brume comme « un phénomène de pollution » (2010 : 222), le fruit d'activités néfastes, non écologiques, de l'homme. Le monde extérieur (en dehors de la Tour des Érables) qui naît grâce à l'émergence de la brume est un univers faisant penser au « monde-sans-nous » thackerien – un lieu horrible, hostile à l'homme, indifférent envers la race humaine en crise. Sous l'influence de la brume, cet univers connaît plusieurs transformations qui permettent à la nature toute-puissante d'y reprendre son règne et, finalement, de coloniser la Tour des Érables : « La pluie semblait avoir donné un surcroît de vitalité aux végétaux tenaces qui s'infiltraient partout, jusque dans les halls, les escaliers, jusque dans les chiottes. Partout, des bêtes répugnantes, profitant du couvert, se glissaient dans les placards, les tiroirs, les lits. » (2010 : 484). La nature en expansion et l'être humain en péril deviennent encore une fois des axes thématiques primordiaux pour l'écrivain français et constituent son apport original à la diégèse.

Enfin, le roman andrevonien peut être lu en tant que réécriture contemporaine de mythes bibliques, tels que le mythe de la Genèse et ses histoires annexes. La structure et la thématique du roman en témoignent. Rappelons que la Genèse raconte la création de l'univers par Dieu en six jours. Le mythe évoque donc la création des cieux et de la terre : la séparation de la lumière des ténèbres le premier jour, la séparation des eaux du bas de celles du haut le second jour, l'apparition de la terre sèche le troisième jour, la création du Soleil, de la Lune et des étoiles le quatrième jour, la naissance des créatures aquatiques et des créatures ailées le cinquième jour, l'apparition des créatures terrestres, y compris l'homme, le sixième jour et le repos de Dieu le septième jour.

Inspirée par le mythe de la Genèse, la structure du roman d'Andrevon est divisée en douze jours : l'ouvrage relate onze jours, plus le début du douzième jour où tout recommence dans un cycle infini de vie. L'apparition de la brume

103 Je signale seulement la présence de cette thématique car j'en parle davantage dans la partie consacrée au phénomène anxigène.

conditionne la mort d'un ancien univers et la naissance d'un monde nouveau. Chaque jour, comme dans le mythe biblique, apporte une métamorphose de l'univers et un changement des conditions de vie des locataires de la Tour des Érables. Le premier jour émerge la brume qui enveloppe la Tour des Érables et qui coupe ses locataires du monde. Le second jour ont lieu des secousses géologiques qui provoquent une nouvelle configuration de l'environnement : la disparition de la Tour des Tilleuls, un HLM voisin, et l'évaporation de son entourage font naître un paysage désertique. Le troisième jour, les locataires constatent la coupure d'eau dans le bâtiment et l'apparition de trois lunes sur le ciel nocturne. Le quatrième jour, se manifestent deux soleils sur l'horizon et le paysage désertique à l'extérieur de la Tour se transforme en une véritable jungle exotique habitée par des créatures ailées et de gigantesques monstres préhistoriques. Le cinquième jour voit l'essor continu d'une végétation tropicale et d'une faune préhistorique. Le sixième jour, la nature en expansion commence à envahir l'intérieur de la Tour. Le septième jour, la pluie tombe à verse en provoquant l'exubérance des plantes et la mort de nombreux locataires. Le huitième jour, la forêt tropicale disparaît en laissant la place à une mer sans bornes dans laquelle nagent des créatures aquatiques. Le neuvième jour, un incendie détruit une partie de la Tour et met fin à la vie de certains de locataires. Le dixième jour, la mer recule et un groupe de personnages quitte la Tour pour errer à travers un paysage apocalyptique. Durant leur voyage, ils trouvent de mystérieuses statues qui incarnent tous les habitants morts de la Tour. Le onzième jour, il fait très froid et deux survivants, une femme et un homme, reviennent dans les ruines de la Tour qui commence à flotter dans le vide cosmique, parmi des étoiles inconnues. Le dernier jour, les survivants sont morts et ce qui reste de la Tour disparaît. Et renaît le premier jour où tout recommence. Les reconfigurations constantes du monde créé suite à l'apparition de la brume englobent des phases semblables à celles de la Genèse biblique : sont mentionnés la sécheresse, le déluge, l'apparition d'un jardin tropical faisant penser à l'Éden, les flammes destructrices de l'enfer. Les personnages du roman remarquent ces parallélismes et les commentent ainsi : « On dirait un paysage du commencement du monde ... Le Troisième Jour, après le partage des eaux, avant que Dieu ne peuple les étendues désertiques de millions de créatures. » (2010 : 311)

De plus, certains épisodes du roman andrevonien font penser à d'autres histoires bibliques. La disparition d'un des personnages durant une cérémonie à caractère religieux renvoie au *Livre de la sagesse* de Salomon : dans la Bible, le juste disparaît mystérieusement, probablement sur l'ordre de Dieu, afin qu'il ne soit pas perverti par le Mal et qu'il connaisse la paix. La constitution du Temple du Plaisir qui invite les locataires de la Tour à organiser

des orgies sexuelles et qui est plus tard détruit par un incendie ressemble au mythe de Sodome et Gomorrhe, deux cités bibliques pécheresses, victimes de la colère divine, détruites par le soufre et le feu¹⁰⁴. Les énigmatiques statues des locataires morts retrouvées par les survivants à la fin du roman semblent être inspirées par la femme de Loth qui se transforme en statue pour avoir regardé en arrière, vers ces deux cités soumises à une destruction apocalyptique. L'histoire d'une des femmes de la Tour, Solange, qui s'adonne à des perversions sexuelles de toutes sortes et qui, vers la fin du texte, se métamorphose en quelqu'un qui aide tous ceux qui en ont besoin se rapporte à la figure de la pécheresse biblique, Marie de Magdala, qui finalement se convertit. La signification du nom Marie de Magdala est importante dans le contexte du roman andrevonien car ce nom de Magdala a pour origine *Magdal* en araméen ou *Migdal* en hébreu et désigne une construction en forme de tour, ce qui fait penser à la Tour des Érables. Si Marie Madeleine est souvent représentée symboliquement par de nombreux pères de L'Église catholique comme une tour incarnant la foi, la Tour des Érables peut apparaître comme un symbole de la civilisation moderne punie par la nature pour ses péchés – son mode de vie destructeur pour l'environnement naturel. Enfin, la figure verticale¹⁰⁵ de la Tour des Érables, géosymbole de l'orgueil humain, rappelle le mythe de la Tour de Babel, édifice blasphématoire dont le sommet touche le ciel. La Tour de Babel est d'ailleurs directement mentionnée dans le roman d'Andrevon : « Se séparant en voix multiples aux cacophonies dignes d'un Babel galactique, se réunissant en un langage encore incompréhensible, phrases aux sonorités heurtées, mots qui peinaient à s'organiser en syllabes, consonnes, voyelles. » (2010 : 583-584) Comme dans le récit biblique, les hommes modernes ne savent pas nouer une communication efficace qui faciliterait la réalisation de grands projets, d'origine écologique par exemple. Car même cette inspiration biblique du roman met en valeur l'importance de l'écologie pour l'auteur – il ne faut pas oublier que tous ces fléaux (comme la sécheresse, le déluge, les séismes, la chaleur extrême et la froideur glaciale) que vivent les habitants de la Tour

104 Rappelons que Sodome et Gomorrhe en tant que modèle apocalyptique reviennent souvent dans la littérature : *La Guerre des mondes* (1898) de H.G. Wells, *La Guerre des mouches* (1938) de Jacques Spitz, *La prison de l'ombre jaune* (1973) d'Henri Vernes, *Avant l'Apocalypse* (1999) de Gérard Rosenzweig.

105 La verticalité caractérise souvent les cités modernes dominées par les gratte-ciels qui séparent l'homme de l'environnement naturel. Cf. R. Barjavel : *Ravage* (1943), A. Bester : *La vie n'est plus ce qu'elle était* (1957), F. Leiber : *Le prochain spectacle au programme* (1974), J.G. Ballard : *Salut L'Amérique* (1981), J.-P. Andrevon, Ph. Cousin : *L'immeuble d'en face* (1982), J.-P. Andrevon : *Le Monde enfin* (2006), J.-P. Andrevon : *L'œil derrière l'épaule* (2001).

sont en fait des catastrophes naturelles, climatiques dues à l'activité néfaste du prédateur humain.

Grâce à tous ces apports originaux à la diégèse, il est donc tout à fait possible de parler de la modification des données diégétiques reprises de la nouvelle kingienne par Andrevon et, il faut le souligner, cette reprise transfictionnelle s'avère être créatrice.

Revenons maintenant au dernier problème lié à la transfictionnalité telle que reconnue par Saint-Gelais : la relation entre *La Maison qui glissait* et *Brume* est-elle tendanciellement occultée par Andrevon ? Vers la fin du roman, donc à un moment stratégique du texte, l'écrivain fait référence directement à la prose de Stephen King en évoquant « l'image d'un film ou d'un téléfilm américain, peut-être d'après Stephen King » (2010 : 561), ce qui trahit peut-être son aspiration esthétique de proposer au lecteur « une relecture en acte » (Genette, 1972 : 147) du texte kingien.

Pendant, il faut aussi souligner que les renvois aux auteurs et aux ouvrages, littéraires et cinématographiques, issus de la culture populaire contemporaine, constituent une marque emblématique de la prose andrevonienne. Outre Stephen King, l'écrivain français évoque donc dans son roman : le fantastique lovecraftien (2010 : 517-518), la science-fiction d'Isaac Asimov (2010 : 312), le roman policier d'Agatha Christie¹⁰⁶ (2010 : 321), *L'île mystérieuse* de Jules Verne (2010 : 280), *Le monde perdu* d'Arthur Conan Doyle (2010 : 447), *Passe-muraille* de Marcel Aymé (2010 : 125), *La Machine à explorer le temps* de H.G. Wells (2010 : 134), *Mille et une nuits* (2010 : 517), la série télévisée *Magnum* (2010 : 120), les films de science-fiction de Ronald Emmerich (2010 : 137), le monolithe de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (2010 : 300), le film *Jurassic Parc* (2010 : 447), les BD de Marvel (2010 : 129) et plusieurs autres ouvrages. Il est donc possible de trouver dans le roman andrevonien, toute la mosaïque des renvois, allusions, références plus ou moins directes aux textes, films et écrivains iconiques parmi lesquels on retrouve le nom de King. Bien que les relations entre les deux textes analysés soient évidentes pour le lecteur familier du fantastique, cette indication du nom de King se cache parmi tant d'autres que l'on peut y voir une tentative d'occulter ces rapports transfictionnels à l'aide du procédé de la « dissimulation transparente¹⁰⁷ » (Viegnes,

106 D'ailleurs, le roman peut être lu comme une réécriture de l'histoire de dix (ici initialement au nombre d'environ 300) petits Nègres qui dans l'espace clos connaissent successivement la mort, ou bien comme une version nouvelle des aventures de naufragés sur une île déserte (qui devient chez Andrevon un HLM).

107 Michel Viegnes utilise la notion en question à l'occasion de l'analyse des importations et des migrations transfictionnelles entre les fictions et entre les fictions et le réel. Comme exemple de la dissimulation transparente, Viegnes donne, entre autres, le cas de la

2019 : 33). La dissimulation transparente, comme son nom l'indique, permet d'identifier les rapports transfictionnels entre des univers, personnages, motifs fictionnels ou fictionnalisés, en exhibant certains indices diégétiques et en en cachant (au moins en apparence) d'autres.

La lecture transfictionnelle de *Brume* et de *La Maison qui glissait* révèle tout un réseau de migrations diégétiques de l'ouvrage kingien vers le roman andrevonien. Même s'il est possible d'expliquer certains des parallélismes étudiés par des clichés fabulaires ou par des schémas sociaux répétitifs, la quantité de ces migrations, leur importance pour le roman andrevonien et l'accomplissement de la majorité de critères transfictionnels proposés par Saint-Gelais permettent de voir le roman d'Andrevon comme une reprise transfictionnelle avec un apport à la diégèse, original et créateur, de l'écrivain français.

fictionnalisation du personnage réel. L'écrivain Robert Bloch intègre H.P. Lovecraft dans ses récits en tant que personnage. Bloch omet le nom de Lovecraft, mais assure au lecteur d'autres indices qui permettent d'identifier le héros de ses récits comme Lovecraft (Viegnes, 2019 : 33).

Conclusions

Quelles conclusions découlent de l'analyse de la prose néofantastique de Jean-Pierre Andrevon ? On remarque au premier abord la pertinence de trois grands ingrédients génériques hérités du fantastique classique, à savoir le réel, le personnage et le phénomène. Pourtant, il faut souligner que leurs caractéristiques changent dans le nouveau fantastique.

L'importance beaucoup plus grande du réel est évidente : il ne se réduit plus à une toile de fond, à un simple cadre pour l'intrusion du phénomène. Par contre, conformément au postulat d'Andrevon d'explorer « un présent riche en strates d'horreurs obscures » (1980 : 9), le réel est omniprésent, envahissant et inquiétant dans le récit andrevonien. L'écrivain propose « le réel implicite » indéterminé, créé à l'aide du mode de caractérisation indirecte. Il s'agit d'un présent, d'un ici et d'un maintenant (d'une contemporanéité et d'une quotidienneté) qui contribuent à créer l'insolite quotidien, atemporel et aspatial, très proche du réel du lecteur. Ce « réel irréel » qui procède par une stéréotypisation poussée jusqu'à l'abstraction prétend à une universalité plus grande et répond ainsi plus facilement à l'horizon d'attente des lecteurs contemporains. La platitude et la banalité du réel révèlent, progressivement ou d'un coup, leur dimension angoissante. Le fantastique andrevonien est le fantastique de la contamination du réel par l'« inquiétante étrangeté » et ce procédé de contamination a souvent lieu le jour car l'écrivain rejette fréquemment le chronotope anxiogène de la nuit – un cliché du fantastique classique.

Le personnage est aussi un élément du « réel implicite » et du « réel irréel » : il inquiète par son vide, par sa caractérisation lacunaire et abstraite. Il est un nobody et un everyman à la fois, ce qui prend parfois une forme nouvelle : celle du personnage collectif – incarnation de la société contemporaine avec ses vices.

L'analyse du nouveau fantastique andrevonien dévoile également sa grande richesse si l'on prend en considération les formes du récit, dont certaines montrent clairement l'insuffisance des critères génériques du fantastique canonique. L'hésitation todorovienne entre deux interprétations contradictoires du récit, surnaturelle et réelle, semble être un des critères immuables du fantastique classique et il est évidemment possible de trouver chez Andrevon des textes qui remplissent ce critère. Cependant, sa prose englobe aussi d'autres formes, récurrentes : à savoir le récit monosémique et le récit polysémique. Le récit monosémique possède une interprétation surnaturelle qui ne provoque chez le lecteur/le personnage aucune hésitation, mais plutôt un choc, l'étonnement ou la peur. Le lecteur/le personnage mis face au surnaturel pur, affirmé,

doit suspendre son incrédulité et accepter de nouvelles lois gouvernant le réel. Le récit polysémique, quant à lui, s'appuie sur tout un réseau d'interprétations surnaturelles et réelles qui coexistent, qui sont bouclées et dont aucune n'est plus convaincante que les autres. Encore une fois, il ne s'agit plus d'hésitation au sens todorovien du terme¹, mais de l'ambiguïté, de la polyvalence des sens. Le lecteur/le personnage essaie dans un effort de coopération interprétative d'élucider la nature du phénomène, pourtant ses soupçons ne seront jamais confirmés et le mystère final reste opaque. Ces deux formes du récit néofantastique révèlent la nécessité de reformuler les critères génériques et de redéfinir le fantastique contemporain. Sans aucun doute, l'hésitation ne constitue plus un effet privilégié/unique du fantastique, mais cette gamme d'effets de fantastique s'élargit et embrasse aussi l'ambiguïté, la polyvalence, la peur, l'étonnement, le choc ...

Le phénomène demeure au centre de la réflexion théorique sur le nouveau fantastique. Il est évident que ses formes et ses caractéristiques connaissent une métamorphose. Suite aux postulats andrevoniens, le phénomène est ancré dans la réalité, et, même plus, il est engagé – écologiquement, socialement – dans la réalité.

Le phénomène philosophique illustre la perte de domination anthropocentrique de l'homme dans le monde et le début d'un monde nouveau, sans homme (le world-without-us). Le motif de la fin de l'Anthropocène présenté de la perspective non-anthropocentrique, écologique, est riche des interprétations et sens qu'on lui attribue : il demeure anxiogène pour l'homme, mais il est en même temps prometteur pour la Nature car c'est la Nature (et non l'homme-hôte passager sur la Terre) qui est le telos du monde, du cycle vital infini.

Le phénomène psycho(patho)logique reflète les problèmes du monde contemporain, telle que la solitude de l'individu au sein de la société ainsi que les folies individuelle et collective. Il ne s'agit plus de caractériser le personnage comme solitaire, ou fou, comme ce fut dans le cas du fantastique classique. La solitude et la folie deviennent des phénomènes anxiogènes de premier plan, mystérieux, incompréhensibles, intrusifs auxquels est confronté le personnage.

Le phénomène sociologique et historique est né du réel même : la guerre et les dystopies, les totalitarismes sont bien connus de l'homme contemporain. Andrevon signale leur importance dans ses postulats du nouveau fantastique

1 Je rappelle ici que dans le fantastique classique, face à deux interprétations, le lecteur hésite car c'est l'interprétation surnaturelle qui lui semble plus convaincante, même si elle n'est pas conforme aux lois du monde.

et il en parle dans sa prose avec une conséquence exceptionnelle. L'écrivain emprunte ces phénomènes à l'histoire, mais les transforme suivant le « réel irréel » en extrapolant leurs conséquences dans l'atemporalité et l'aspatialité.

Les motifs typiquement fantastiques, connus dans les listes de thèmes fantastiques, ne sont pas absents de la prose andrevonienne, mais s'ils apparaissent, ils sont souvent réactualisés en prenant un angle philosophique, psychologique ou social. Pour y parvenir, fréquemment, l'écrivain retire aux motifs leur aspect purement anxigène. Il est également possible qu'Andrevon joue avec une trop grande stéréotypisation de ces motifs grâce aux enjeux de la transfictionnalité.

La dimension transfictionnelle (transgénérique, transmédiate et migratoire) du fantastique andrevonien constitue une source puissante pour le renouvellement du genre. Par la transgénéricité, le fantastique revient à ses origines. Le mixing générique avec d'autres genres des littératures de l'imaginaire (l'horreur, le gore, la science-fiction, le thriller, le roman policier) élargit la notion de fantastique, et rappelons qu'Andrevon est pour le fantastique au sens le plus large du terme. Et ce n'est pas le fantastique qui se dilue dans d'autres genres de l'imaginaire, ce sont ces genres qui se diluent dans le fantastique. Cette porosité générique ne détruit pas les effets de fantastique ; de plus, elle permet de déjouer sans cesse les prévisions du lecteur, de maintenir son intérêt tout au long de la lecture et de jouer avec les clichés et la vision trop stéréotypée du genre qui réussit ainsi à se renouveler.

Le renouvellement du fantastique s'effectue également par des transferts d'ordre transmédiate. Le cinéma est ce média d'échanges de prédilection pour le nouveau fantastique. Les transferts du cinéma vers la littérature, analysés à l'exemple du gore, démontrent que le néofantastique littéraire s'appuie, tel son équivalent cinématographique, sur l'excès visuel, ce qui explique comment une partie de la production néofantastique (le fantastique des images) s'éloigne du non-dit et de la sobriété emblématiques du fantastique classique. Les transferts dans un sens opposé (de la littérature vers le cinéma) prouvent que le cinéma fantastique, le récit en images, poursuit les mêmes objectifs que la littérature fantastique et qu'il est capable d'atteindre ces visées à l'aide des mêmes techniques et procédés bien connus de la littérature, sans oublier ses propres moyens artistiques. Certaines œuvres cinématographiques issues de la culture populaire et destinées à un public de masse se distinguent parfois par une structure interne très raffinée. Ainsi, ces fantastiques transmédiateurs (le fantastique littéraire des images et les films-récits en images) se présentent comme de véritables transfictions à mi-chemin entre la culture populaire et la culture haute. Ils deviennent des phénomènes intermédiaires, complexes de

combinaisons et de références, qui dépassent les simples perspectives d'études littéraires ou cinématographiques.

Enfin, les migrations des données diégétiques d'un texte littéraire à un autre, écrit par un autre auteur, constituaient le dernier problème analysé. Ce phénomène transfictionnel est typique de la culture populaire contemporaine, il concerne non seulement la littérature, mais aussi la télévision, le cinéma ou les jeux. Les migrations diégétiques mettent en exergue le fait que la reprise de certains éléments textuels ne se réduit pas à une simple imitation, mais qu'elle peut être créatrice, et qu'elle permet à l'auteur de garder son identité et son originalité.

Il ne reste qu'à déterminer comment cet élargissement du domaine et du sens du fantastique influe sa définition. Vu la richesse et la différenciation des formes du nouveau fantastique dues au jeu avec les clichés du fantastique, à la modification du personnage et du phénomène, à l'apport de la transfictionnalité (la transgénéricité et la transmédialité), il n'est sans aucun doute plus possible de dire que le fantastique se réduit à une simple intrusion du surnaturel dans le cadre réel, ou bien à une hésitation face à cette intrusion inexplicable par les lois de notre monde. L'exubérance de la production néofantastique exclue, selon moi, une tentative de la réduire à une définition exhaustive. Ce nouveau fantastique semble donc par sa nature hétérogène, indéfinissable et inclassable. Certes, il est possible d'évoquer et d'analyser certaines de ses particularités, telles que les formes nouvelles du réel, du personnage et du phénomène, l'annexion des genres jadis limitotrophes, les transferts diégétiques et intermédiatiques. Pourtant, ce genre en perpétuel mouvement, dont quasiment chaque nouvelle contribution modifie légèrement son architecture conceptuelle, échappe constamment aux efforts trop réducteurs des théoriciens à le définir, à le cerner et à le décrire. Et, par cette constatation, je reviens vers l'essence du fantastique exprimée parfaitement par la conception de Louis Vax qui note l'insuffisance des définitions du fantastique classique : « Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. » (1960 : 5). Il me semble donc que même si le terrain et la conception du nouveau fantastique débordent ceux du fantastique classique, l'essence du genre – subjectif, inaccessible, non défini – reste toujours la même et assure sa pérennité à travers les époques et les modes littéraires.

Bibliographie et filmographie sélectives

1 Ouvrages analysés de Jean-Pierre Andrevon

- Andrevon, Jean-Pierre, *Un Froid mortel*, Fleuve Noir, Paris, 1971.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Le Reflux de la nuit*, Fleuve Noir, Paris, 1972.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Une lumière entre les arbres*, Fleuve Noir, Paris, 1974.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Retour à la terre*, Denoël, Paris, 1975.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Ici », in : idem, *Paysages de mort*, Denoël, Paris, 1978.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Dérive », in : idem, *Paysages de mort*, Denoël, Paris, 1978.
- Andrevon, Jean-Pierre, « L'opération de routine », in : idem, *Paysages de mort*, Denoël, Paris, 1978.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Les Retombées », in : idem, *Dans les décors truqués*, Denoël, Paris, 1979.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le jeu de la guerre », in : idem, *Dans les décors truqués*, Denoël, Paris, 1979.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Terre tremble », in : *L'Oreille contre les murs* (dir. J.-P. Andrevon), Denoël, Paris, 1980.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Cauchemar ... cauchemars !*, J'ai lu, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Cette lumière qui vient des ténèbres », in : idem, *L'immeuble d'en face*, Denoël, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Qu'est-ce qui bouche l'évier ? », in : idem, *L'immeuble d'en face*, Denoël, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « À la guerre comme à la guerre », in : idem, *L'immeuble d'en face*, Denoël, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Les murs ont des jambes », in : idem, *L'immeuble d'en face*, Denoël, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Table ouverte », in : idem, *L'immeuble d'en face*, Denoël, Paris, 1982.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Mais où est donc Debronkaert ? », in : idem, *Hôpital Nord*, Denoël, Paris, 1983.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Nuit de garde », in : idem, *Hôpital Nord*, Denoël, Paris, 1983.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Il faut opérer », in : idem, *Hôpital Nord*, Denoël, Paris, 1983.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Nacht und Nebel », in : idem, *Hôpital Nord*, Denoël, Paris, 1983.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Le Noyé du casier 71 », in : idem, *Hôpital Nord*, Denoël, Paris, 1983.

- Andrevon, Jean-Pierre, « Le Combattant », in : idem, *Le Livre d'or de la science-fiction : Jean-Pierre Andrevon*, Presse Pocket, Paris, 1983.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Ce qui vient de la nuit », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Léopard », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Nocturne », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le Coupable », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Et le sommeil ne reviendra plus », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Les épées », in : idem, *Ce qui vient de la nuit*, Nouvelles Éditions Oswald, Paris, 1984.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Train de guerre », in : idem, *Gare centrale*, Denoël, Paris, 1986.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Le Train des extraterrestres », in : idem, *Gare centrale*, Denoël, Paris, 1986.
- Andrevon, Jean-Pierre, Cousin, Philippe, « Le mystère des treize consignes », in : idem, *Gare centrale*, Denoël, Paris, 1986.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Cauchemars de sang*, Fleuve noir, Paris, 1986.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Comme une odeur de mort*, Fleuve Noir, Paris, 1989.
- Andrevon, Jean-Pierre, « L'Habitant de l'immeuble d'en face », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « L'Amante », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Yeux de verre », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Maison d'Émilie », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le portefeuille », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Un Bain chez tante Ammelle », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « L'inondation », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Crisha et moi », in : idem, *Une Mort bien ordinaire*, Denoël, Paris, 1993.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Cauchemars d'acier*, Fleuve noir, Paris, 1993.

- Andrevon, Jean-Pierre, « Le Sacrifice », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Six étages à monter », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le cimetière de Rocheberne », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Veuve », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Un enfant solitaire », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Entropie », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Eau de boudin », in : idem, *Les Fins d'après-midi*, Éditions de la voûte, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Le Parking mystérieux*, Magnard, Paris, 1997.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le petit garçon qui voulait être mort », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Qu'est-ce qui va encore arriver ? », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Et si nous allions danser », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Mort aux vieux », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Regarde-le ! », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Condamné », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Une erreur au centre », in : idem, *Le petit garçon qui voulait être mort*, Manitoba/ Les Belles Lettres, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Le Téléphone sonne », in : idem, *Les Crocs de l'enfance*, Denoël, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Neige », in : idem, *Les Crocs de l'enfance*, Denoël, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, « La Nuit des petits couteaux », in : idem, *Les Crocs de l'enfance*, Denoël, Paris, 1999.
- Andrevon, Jean-Pierre, *L'œil derrière l'épaule*, Éditions du Masque-Hachette, Paris, 2001.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Un horizon de cendres*, Béliat, Paris, 2004.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Le Monde enfin*, Fleuve Noir, Paris, 2006.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Des vacances gratuites », in : idem, *Tous ces pas vers l'enfer*, Éditions Glyphe, Paris, 2008.

- Andrevon, Jean-Pierre, « Si nombreux », in : idem, *Tous ces pas vers l'enfer*, Éditions Glyphe, Paris, 2008.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Dans le train », in : idem, *Tous ces pas vers l'enfer*, Éditions Glyphe, Paris, 2008.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Tu n'a pas fini d'en baver », in : idem, *Tous ces pas vers l'enfer*, Éditions Glyphe, Paris, 2008.
- Andrevon, Jean-Pierre, « Une enfant perdue », in : idem, *Tous ces pas vers l'enfer*, Éditions Glyphe, Paris, 2008.
- Andrevon, Jean-Pierre, *La Maison qui glissait*, Belial, Paris, 2010.

2 Ouvrages fictionnels cités

- Andrau, Marianne, « L'homme aux mains jointes », in : idem, *Lumière d'épouvante*, Durante, Paris, 2002 [1956].
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, de, Préface au *Vice Suprême de Péladan*, Librairie des Auteurs Modernes, Paris, 1884, pp. xii-xiii.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, de, *Les Diaboliques*, Garnier, Paris, 1963.
- Barjavel, René, *La Faim du tigre*, Paris, Denoël, 1966.
- Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », in : *La grande anthologie du fantastique*, (dir. J. Goimard, R. Stragliati), Omnibus, Paris, 1997.
- Giono, Jean, *Un roi sans divertissement. Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Paris, 1974, t. I.
- King Stephen, « Brume », in : idem, *Brume. Paranoïa*, (trad. par M. Pressé, S. Quadruppani), J'ai lu, Paris, 1987.
- Levi, Primo, *Si c'est un homme* [« Se questo è un uomo »], (trad. de l'italien par Martine Schruoffenegger, préf. Primo Levi), Éditions Pocket, Paris, 1988.
- Mérimée, Prosper, « Lokis », in : *La Grande Anthologie du fantastique*, (dir. J. Goimard, R. Stragliati), Omnibus, Paris, 1996.
- Mérimée, Prosper, « La Vénus d'Ille », in : *La Grande Anthologie du fantastique*, (dir. J. Goimard, R. Stragliati), Omnibus, Paris, 1996.
- Ray, Jean, *Malpertuis*, Laffont, Paris, 1963 [1943].

3 Ouvrages critiques de référence

- Afeissa, Hicham-Stéphane, *La fin du monde et de l'humanité. Essai de généalogie du discours écologique*, PUF, Paris, 2014.
- Ampère, Jean-Jacques, Duvergier de Hauranne, Prosper, « Article sur Hoffmann », in : *Le Globe* du 26 décembre 1829.

- Andrevon, Jean-Pierre, préface de *L'oreille contre les murs*, (dir. J.-P. Andrevon), Denoël, Paris, 1980.
- Andrevon, Jean-Pierre, préface du *Livre d'or de la science-fiction : Alain Dorémieux*, Presses Pocket, Paris, 1980.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Cent ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Rouge Profond, 2013.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision* (étude), Vendémiaire, Paris, 2018.
- Andrevon, Jean-Pierre, *Anthologie des dystopies. Les Mondes indésirables de la littérature et du cinéma*, Vendémiaire, Paris, 2020.
- Angelet, Christian, « La Topique du manuscrit trouvé », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 42, *Paris dans la littérature française de 1780 de 1914. Les Préfaces*. André Chénier, 1990, Paris, pp. 165-176.
- Aranda, Daniel, « Personnage récurrent et transfictionnalité », in : *La Fiction, suites et variations*, (dir. R. Audet et R. Saint Gelais), Nota Bene, Québec, 2007.
- Artaud, Antonin, « La Sorcellerie », in : *Œuvres*, t. 111, Gallimard, Paris, 1961.
- Ashley, Mike, *Gateways to Forever : The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970 to 1980*, Liverpool University Press, Liverpool, 2007.
- Astier, Colette, « Compte rendu de [Tz. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970] », in : *Études littéraires*, 4 (1), avril, 1971, pp. 127-129.
- Attalah, Marc, « Utopie et dystopie. Les deux sœurs siamoises », in : le *Bulletin de l'Association F. Gonseth. Institut de la méthode*, juin 2011, pp. 17-27.
- Aubert, Jean-Marie, *Philosophie de la nature. Propédeutique à la vision chrétienne du monde*, Beauchesne, 1965.
- Audet, René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Nota Bene, Québec, 2000 b.
- Audet, René, « Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité », in : *La Fiction, suites et variations*, (dir. R. Audet et R. Saint-Gelais), Nota Bene, Québec, 2007.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1961.
- Badiou Alain, Bénatouil Thomas, Düring Elie (dir), *Matrix, machine philosophique*, Ellipses, Paris, 2003.
- Baetens, Jan, *La Novellisation, du film au roman*, Les Impressions Nouvelles, Paris-Bruxelles, 2008.
- Baird, Robert, « The Startle Effect : Implications for Spectator Cognition and Media Theory », in : *Film Quarterly*, volume 53, n° 3, printemps 2000.
- Bakhtine, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 235-398.
- Baronian, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977.

- Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, Renaissance du livre, Paris, 2000.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.
- Baudry, Jean-Louis, *L'effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1978.
- Baudry, Jean-Louis, *L'effet-cinéma*, repris in : Aumont, Jacques, et alii, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1983.
- Becker, Lucille, *Pierre Boulle*, Twayne, New York, 1996.
- Becker, Karin, Leplatre, Olivier, (dir.), *La brume et le brouillard dans la science, la littérature et les arts*, Hermann, Paris, 2014.
- Benassi, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, CÉFAL, Liège, 2000.
- Berthelot, Francis, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes. Guide de lectures, les transfictions*. Gallimard, Paris, 2005.
- Bessière, Irène, *Le Récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974.
- Besson, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS Éditions, Paris, 2004.
- Besson, Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, CNRS Éditions, Paris, 2015.
- Bonneuil, Christophe, Fressoz, Jean-Baptiste, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Seuil, Paris, 2013.
- Booker, Keith, *Dystopian literature. A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, London/Westport, 1994.
- Bornecque, Jacques-Henry, *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. Suivi de deux études F. Lecaplain. Réalité et surnaturel dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly. M. Lecureur. Les Personnages féminins dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Caen, 1968.
- Bozzetto, Roger, « Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique », in : *Europe* no 726, 1989.
- Bozzetto, Roger, *L'Obscur objet d'un savoir*, Presses de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.
- Bozzetto, Roger, *Le fantastique dans tous ses états*, Presses de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2001.
- Bozzetto, Roger, Huftier, Arnaud, *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impossible en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2004.
- Bozzetto, Roger, *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*, Presses de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
- Bozzetto, Roger, « Genres et hybridations : des hypothèses à discuter », in : *Détours et hybridation dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, (Dupeyron-Lafay, Françoise, éd.), L'Université de Provence, Regards sur le fantastique, 2005.

- Bozzetto, Roger, « L'indicible et ses visages », in : *L'indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, (dir. N. Prince, L. Guillaud), Michel Houdiard Éditeur, Paris, 2008.
- Brion, Charles, « Dino Buzzati », in : *Encyclopédie du fantastique*, (coord. V. Tritter), Ellipses, Paris, 2010.
- Buffon, Georges-Louis, Leclerc, de: *Les Époques de la nature*, Imprimerie royale, Paris, 1778, vol. 2.
- Caillois, Roger, préface du *Fantastique. Soixante récits de terreur*, Club français du livre, Paris, 1958.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.
- Caillois, Roger, « De la féerie à la science-fiction », in : *Anthologie du fantastique*, t. 1, Gallimard, Paris, 1966.
- Caillois, Roger, « Fantastique », in : *Encyclopedia Universalis*, t. 7, 1985.
- Callicott, John, Baird, Palmer, Clare, (dir), *Environmental Philosophy: Critical Concepts in the Environment, Values and Ethics*, vol. 1, 2, 3, 4, 5, Routledge, London, 2005.
- Camporesi, Piero, *La Sève de la vie*, Gallimard, Paris, 1990.
- Carrier-Lafleur, Thomas « Richard Saint-Gelais, Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux », in : *Analyses*, vol. 7, n° 3, automne 2012, pp. 461-481.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York&London, 1990.
- Casta, Isabelle-Rachel, « Stephen King au cinéma et à la télévision », in : *Encyclopédie du fantastique*, (coord. V. Tritter), Ellipses, Paris, 2010.
- Casta, Isabelle-Rachel, « Quand se sont tus les chiens d'Odessa ... Sérialité fantastique : aporie féconde, ou recyclage permanent ? », in : *Frontières et limites de la littérature fantastique*, (dir. P. Marot), Classiques Garnier, Paris, 2020.
- Castex, Pierre-Georges, « Walter Scott contre Hoffmann, les épisodes d'une rivalité littéraire en France », in : *Mélanges offerts à M. Daniel Mornet*, 1951.
- Castex, Pierre Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1994 [1951].
- Chareyre-Méjan, Alain, « L'Effroi du blanc ou le paradoxe du fantastique » in : Maupassant, Guy, de *Les Horlas. Récits*, Babel, 1995.
- Chelebourg, Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris, 2006.
- Clover, Carol, J., *Men, Woman and Chain Saws – Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1992.
- Clune, Michael, W., *Loving the Alien: Thomas Ligotti and the Psychology of Cosmic Horror*, LA Review of Books, 2016.
- Coleridge, Samuel, Taylor: *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV.
- Conrad, Daniel « Jean-Pierre Andrevon condamné. Interview avec J.-P. Andrevon », in : *Ténèbres* n° 1, 1998, pp. 8-21.

- Crutzen, Paul, J., Stoermer, Eugene, F., « The Anthropocene », in : *IGBP Newsletter* 2000, nr 41, pp. 17-18.
- D'Almeida, Fabrice, *La vie mondaine sous le nazisme*, Perrin, Paris, 2008.
- Dadoun, Roger, *Sigmund Freud*, L'Archipel, Paris, 2015.
- Derrida, Jacques, Roudinesco, Élisabeth, *De quoi demain ... Dialogue*, Champs/Flammarion, Paris, 2001.
- Descartes, René, « Première médiation », in : *Œuvres de Descartes*, (texte établi par V. Cousin), Levrant, 1824, t. 1, pp. 235-245.
- Descartes, René, « Discours de la méthode », in : *Œuvres de Descartes*, (texte établi par V. Cousin), Levrant, 1824, t. 1, pp. 120-121.
- Dessy, Clément, Stiénon, Valérie, « L'étude des imaginaires visuels de la dystopie : une introduction prospective », in : (*Bé*)*vu*es du futur. *Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, (dir. Dessy, Clément, Stiénon, Valérie), Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, 2015, pp. 11-24.
- Dessy, Clément, « De la science-fiction à la dystopie », in : *Textyles*, 48 | 2016, pp. 65-79.
- Dika, Vera, « The Stalker film, 1978-81 », in : *American Horrors*, Urbana, University of Illinois, 1987.
- Dika, Vera, *Games of Terror : Halloween, Friday the 13th and the Films of the Stalker Cycle*, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Dika, Vera, *Recycled culture In Contemporary Art and Film : The Uses of Nostalgia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Dolezel, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998.
- Dupeyron-Lafay, Françoise, (éd.), *Détours et hybridation dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Université de Provence, Regards sur le fantastique, 2005.
- Dziemianowicz, Stefan, « Outsiders and Aliens : The Uses of Isolation in Lovecraft's Fiction », in : *An Epicure in the Terrible : A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, (dir. S.T. Joshi, David E. Schultz), Hippocampus Press, New York, 2011.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, (Trad. par M. Bouzaher), Grasset et Fasquelle, Paris, 1979.
- Eco, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Presses universitaires de France, Paris, 1988.
- Eco, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- Eikhenbaum, Boris, « Théorie de la méthode formelle » (1927), in : Todorov, Tzvetan, (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris, 1965.
- Ertel, Rachel, « La littérature de la Shoah », in : *Encyclopaedia Universalis*, DVD, 2007.
- Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. José Corti, Paris, 1992.

- Favret, Jeanne, « Compte rendu de [Todorov, Tzvetan, L'Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970] », in : *Revue française de sociologie* 13-3, 1972, pp. 444-447.
- Finné, Jacques, *La Littérature fantastique ; Essai sur l'organisation surnaturelle*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.
- Finné, Jacques, « Du fantastique érotique au gore pornographique », in : *Éros*, XI Congrès de CERLI, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991.
- Finné, Jacques, « L'Explication », in : *Encyclopédie du fantastique*, (dir. V. Tritter), Ellipses, Paris, 2010.
- Fondanèche, Daniel, *Paralittératures*, Vuibert, Paris, 2005.
- Fontenay, de, Élisabeth, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Fayard, Paris, 1998.
- Freud, Sigmund, « Les psychonévroses de défense » [1894], in : *Névrose, psychose et perversion*, PUF, Paris, 2010 [1894].
- Freud, Sigmund, « Le refoulement », in : *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1915.
- Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in : idem : *Essais de psychanalyse appliquée*. (Trad. M. Bonaparte et E. Marty), Gallimard, Paris, 1988 [1919].
- Freud, Sigmund, « Psychologie des foules et analyse du moi » [1921], in : idem, *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981.
- Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, Paris, 1926.
- Freud, Anna, *Le Moi et les mécanismes de défense*, PUF, Paris, 2001.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 2000.
- Gadomska, Katarzyna, « Le chronotope dans les récits de H.P. Lovecraft », in : *Studia Romanica Posnaniensia*, XXXI, Poznań 2004, pp. 35-48.
- Gadomska, Katarzyna, *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, University of Silesia Press, Katowice, 2012.
- Gadomska, Katarzyna, « Le fantastique polonais de la période de l'entre-deux guerres : le cas de Stefan Grabiński. », in : *Revue Otrante*, no 36, *Le fantastique de l'Est. Dictatures imaginaires et politiques* (dir. Anca Mitroi-Sprenger, Denis Mellier), Éditions Kimé, Paris 11, 2013 pp. 87-103.
- Gadomska, Katarzyna, « Le romanque ésotérique de Stefan Grabiński, à l'exemple de La Salamandre. », in : *O imaginario esoterico. Literatura, Cinema, Banda Desenhada* (dir. C. Alvares, A.L. Curado, S.G. de Sousa, I.C. Mateus), Humus, Universidade do Minho, Portugal, 2016, pp. 155-167.
- Gadomska, Katarzyna, « La conception du métafantastique de Stefan Grabiński à l'exemple de L'Ombre de Baphomet », in : *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft. Visions, correspondences, transitions*. (dir. K. Gadomska, A. Loska, A. Swoboda), University of Silesia Press, Katowice, 2017a, pp. 119-133.
- Gadomska, Katarzyna, « L'elemento del fuoco nel fantastico di Stefan Grabiński », in : *I quattro elementi nella lingua, nelle letteratura e nell'arte italiana e polacca* (dir. K. Kwapisz-Osadnik), Franco Cesati Editore, Firenze, 2017b, pp. 253-263.

- Gadomska, Katarzyna, « La transfiction fantastique, le fantastique transgénérique : quelques remarques sur *Une lumière entre les arbres* de Jean-Pierre Andrevon », in : *Kwartalnik Neofilologiczny*, no 1, 2017c, PAN, Varsovie, pp. 13-22.
- Gadomska, Katarzyna, « Les techniques anxiogènes dans le cinéma d'horreur et dans la littérature d'épouvante : échanges, parallélismes, passages. (Sur l'exemple de la prose de Jean-Pierre Andrevon). », in : *Cahiers ERTA*, n° 11 « Déformer le réel », 2017d, p.403-420.
- Gadomska, Katarzyna, « Jean-Pierre Andrevon – l'horreur à l'américaine. La lecture croisée de *Brume* de S. King et de *La Maison qui glissait* d'Andrevon », in : *La Linguistique contrastive*, n° 7, 2018, p. 96-104.
- Gaver, Falk, van : *L'Écologie selon Jésus-Christ*, Éditions de l'Homme nouveau, Paris, 2011.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- Goimard, Jacques, préface aux *Romans extraordinaires de R. Barjavel*, Omnibus, Paris, 1995, pp. III-XL.
- Goimard, Jacques, « La planète Boule : une science-fiction sarcastique » in : Pierre Boule, *Étrange planète*, Omnibus, Paris, 1998, p. 1002-1021.
- Goimard, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Agora, Paris, 2003.
- Gouanvic, Jen-Marc, « La traduction et le devenir social : le cas de l'irruption de la science-fiction américaine en France après la Seconde Guerre mondiale », in : revue *TTR : traduction, terminologie, rédaction, Genres littéraires et traduction*, Volume 7 no 1, 1er semestre 1994, pp. 117-152.
- Gregersdotter, Katarina, Høglund, Johan, Hallen, Nicklas, *Animal Horror Cinema : Genre, History and Criticism*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Greimas, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale. Recherche de methode*, Larousse, Paris, 1966.
- Grignon, Prisca, « La "novellisation en vers" de Jan Baetens d'après *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard », in *Le conférencier* n° 4, « Cinéma & Poésie, réflexions », décembre 2014.
- Grivel, Charles, « Le fantastique », in : *Mana, Manheim Analytiques*, n° 1. réd. Ch. Grivel, R. Kloepfer, Manheim Université, Manheim, 1983.
- Guiomar, Michel, « L'insolite », in : *Revue d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- Gunia, Wojciech, « Topografia koszmaru », in : *Trans/wizje*, no 2, 2012.
- Gunia, Wojciech, « Thomas Ligotti i meta horror », in : *Nowa Fantastyka*, no 2, 2015.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in : (dir. Barthes, Roland), *La Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016.

- Harman, Graham, *Weird Realism : Lovecraft and Philosophy*, Zero Books, 2012.
- Hellens, Franz, *Le Fantastique réel*, Sobi, Amiens, 1967.
- Hello, Ernst, « Du genre fantastique en littérature » (1859), in : Prince, Nathalie, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, (Édition établie et présentée par N. Prince), Laffont, Paris, 2008.
- Hemsen Philippe, *Stephen King : Hantise de l'écrivain*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1987.
- Heuyer, Georges, *Les troubles mentaux. Étude criminologique*, PUF, Paris, 1968.
- Hills, Matt, *The Pleasures of Horror*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2005.
- Huftier, Arnaud, « Jean Ray/John Flanders et la littérature alimentaire : l'essence en sommeil » in : *Textyles*, 23 | 2003, pp. 50-62.
- Hughes, William, Smith, Andrew, *EcoGothic*, Manchester University Press, Manchester, 2013.
- Ionescu, Serban, Jacquet, Marie-Madeleine, Lhote, Claude, *Les mécanismes de défense. Théorie et clinique*, Nathan Université, Paris, 2003.
- Irwin, William, White, D. Mark, Arp, Robert (dir), *Batman and Philosophy : The Dark Knight of the Soul*, Wiley, 2008.
- Irwin, William, Bassham, Gregory (dir), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy*, Wiley, 2010.
- Irwin, William, Dunn, A. George, Michaud, Nicolas, *The Hunger Games and Philosophy : A Critique a Pure Treason*, Wiley, 2012.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. A Literature of Subversion*, Routledge, New York&London 1981.
- Jean-François, Emmanuel Bruno, *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Brill/Rodopi, collection "Chiasma", 2016.
- Jentsch, Ernst, « Zur Psychologie das Unheimlichen », in : *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 25, August, 1906.
- Jerphagnon, Lucien, « Une philosophie du fantastique », in : Les Études philosophiques No. 2, *Des mondes en philosophie*, PUF, Paris, avril-juin 1969.
- Joshi, S.T., *A Subtler Magick : The Writings and Philosophy of H.P. Lovecraft*, Wildside Press, New Jersey, 1996.
- Jost, François, *L'œil-caméra : Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, coll. Regards et Écoutes, Lyon, 1987.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1987.
- Jouvenel, Bertrand, de, *L'Art de la conjecture*, Éd. du Rocher, Monaco, 1964.
- Kaczmarek, Tomasz, préface à *La Folie au théâtre ou l'esthétique de l'épouvante selon André Lorde*. (réd. T. Kaczmarek), Presses Universitaires de Łódź, Łódź, 2018, pp. 7-36.
- Keetley, Dawn, Tenga, Angela, (dir.), *Plant Horror : Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, 2016.

- King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, 2 vol., J'ai lu, Paris, 1997.
- Kolbert, Elizabeth, *The Sixth Extinction : An Unnatural History*, Bloomsbury, New York, 2014.
- Kolnikoff, Diane, « Le viol : de la destruction de l'humain à la solitude de l'être », in : *De la violence politique au traumatisme. Errances et solitude*, (Dir. par V. Bourboulon, E. Sandlarz), L'Harmattan, Paris, 2007.
- Komandera, Aleksandra, « Le chronotope dans la forme littéraire brève (Le Cas du conte insolite français du XX^e siècle) », in : *Études Romanes de Brno*, nr. 32, 2011, 1, pp. 57-65.
- Labbé Denis, « James Herbert », in : *Encyclopédie du fantastique* (coord. V. Tritter), Ellipses, Paris, 2010.
- Labbé Denis, « Graham Masterton », in : *Encyclopédie du fantastique* (coord. V. Tritter), Ellipses, Paris, 2010.
- Lacy, Jeff, Zani, Steven, J. « The Negative Mystics of the Mechanistic Sublime : Walter Benjamin and Lovecraft's Cosmicism », in : *Lovecraft Annual*, Hippocampus Press, no 1, New York, 2007.
- Lafond, Frank, *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, PUR, Rennes, 2007.
- Lagoguey, Hervé, « Les Verts horizons de Jean-Pierre Andrevon, pilier de la Terre au cœur de la SF francophone », in : *Les Dieux cachés de la science-fiction française et francophone (1950-2010)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2014.
- Laruelle, François, « Alien-sans-aliénation. Programme pour une philo-fiction », in : *Philosophie et Science-Fiction*, Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences morales de l'Université libre de Bruxelles, Gilbert Hottois ; Librairie philosophique J. Vrin, 2000.
- Laruelle, François, *Philosophie non-standard : générique, quantique, philo-fiction*, Kimé, Paris, 2010.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris, 2015.
- Le Bon, Gustave, *La psychologie des foules*, Édition Félix Alcan, Paris, 1905 [1895].
- Lecouteux, Claude, *Histoire des vampires. Autopsie d'un mythe*, Imago, Paris, 2002.
- Lenne, Gérard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Seghers, Paris, 1970.
- Leopold, Aldo, *A Sand County Almanac and Other Writings on Ecology and Conservation*, Library of America, New York, 2013.
- Leutrat, Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995.
- Ligotti, Thomas, *The Conspiracy against the Human Race. A Contrivance of Horror*, Hippocampus Press, New York, 2010.
- Lovecraft, Howard, Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, New York, 1973.

- Lovenjoul, Charles Spoelberch de, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Charpentier, 2 t., Paris, 1887.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, *Friction. An Ethnography of Global Connection*, Princeton, 2005.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, 2015.
- Luengo Albuquerque, Elisa, Inmaculada, « Le fantastique au XX^e siècle : une chimère ? », in : *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 10, 1987, pp. 213-220.
- Lytard, Jean-François, *Le Différend*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- Lytard, Jean-François, *L'Inhumain*, Galilée, Paris, 1988.
- Magilow H. Daniel, (dir.), Bridges, Elizabeth (dir.), Vander Lugt, Kristin, T., (dir.), *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, Continuum Publishing Corporation, 2011.
- Malizia, Lydie, « Les Métamorphoses de l'enfant du fantastique », in : *Poétique du fantastique* (dir. X. Richet), L'Harmattan, Paris, 2004.
- Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992.
- Marigny, Jean, *La fascination des vampires*, Klincksieck, Paris, 2009.
- Meillassoux, Quentin, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Aux Forges de Vulcain, Paris, 2013.
- Mellier, Denis, « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction » in : *Sherlock Holmes et le signe de la fiction* (dir. Mellier, Denis), ENS Editions, Paris, 1999.
- Mellier, Denis, *L'Écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 2000.
- Mellier, Denis, *La littérature fantastique*, Seuil, Paris, 2000.
- Menegaldo, Gilles, (dir.), *Jacques Tourneur. Une poétique du trouble*, Ch. Corlet, Paris, 2007.
- Metzinger, Thomas, « Duchowość a uczciwość intelektualna. Esej », in : *AVANT*, vol. IV, no 2/2013.
- Millet, Gilbert, Labbé, Denis, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, Belin, Paris, 2003.
- Millet, Gilbert, Labbé, Denis, *Le fantastique*, Belin, Paris, 2005.
- Moore, Jason, W., *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, Verso, London, New York, 2015.
- Moore, Jason, W., (dir.), *Anthropocene or Capitalocene ? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press, Oakland, 2016.
- Moreau, Denis, « Le surnaturel dans l'œuvre de Thomas Ligotti : cette absolue ténèbre derrière la semblance des choses. » in : *Le surnaturel en littérature et au cinéma. The Supernatural in literature and cinema*. (Réd. K. Gadomska, A. Loska, A. Swoboda), University of Silesia Press, Katowice, 2018.

- Morin, Lisa, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Nuit Blanche, Québec, 1996.
- Moskowitz, Sam, *Seekers of tomorrow : Masters of moderne science-fiction*, Ballantine Books, 1967.
- Muir, J.K., « How, Exactly, the Horror Film Succeeds in Scaring People », in : *Horror Films FAQ : All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens, and More*, J.K. Muir (dir.), Hal Leonard Corporation, Milwaukee, 2013.
- Murray, Robin, L., Heumann, Joseph K., *Monstrous nature : Environment and Horror on the Big Screen*, University of Nebraska Press, 2016.
- Musset, Alain, *Le Syndrome de Babylone. Géofictions de l'apocalypse*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Naess, Arne, *Ecology, Community and Lifestyle : Outline of an Ecosophy* [trans. David Rothenberg], Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 1990 a.
- Naess, Arne, « The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary. », in : *Inquiry : An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, no. 16, [1-4 1973], 1990 b pp. 95-100.
- Neroni, Hilary, *The Subject of Torture : Psychoanalysis and Biopolitics in Television and Film*, Columbia University Press, New York, 2015.
- Pelosato, Alain, *Fantastique et science-fiction au cinéma*, Pantin, Éditions Naturellement, 1999.
- Penzoldt, Peter, *The Supernatural in Fiction*, P. Nevill, London, 1952.
- Pommier, Gérard, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Flammarion, Paris, 2004.
- Ponnau, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, CNRS, Paris, 1987.
- Prince, Nathalie, *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2002.
- Prince, Nathalie, annexes et préface au *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Édition établie et présentée par N. Prince, Laffont, Paris, 2008a.
- Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008b.
- Propp, Vladimir, *La Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970 [1928].
- Pujade-Renaud, Claude, Zimmermann, Daniel (coord.), « Jean-Pierre Andrevon », in *131 nouvelles contemporaines par eux-mêmes*, Many-Festival de la nouvelle de Saint-Quentin, Éditions Many, 1993.
- Ralickas, Vivian, « Cosmic Horror and the Question of the Sublime in Lovecraft », in : *Journal of the Fantastic in the Arts*, International Association for the Fantastic in the Arts, vol. 18, no 3 (71), 2007.
- Rapaport, Lynn, « Holocaust Pornography : Profaning the Sacred in Ilsa, She-Wolf of the SS », in : *Monsters in the Mirror : Representations of Nazism in Post-War Popular Culture* (dir. Sara Buttsworth, Maartje Abbenhuis), Praeger, 2010.
- Roustang, François, « L'étrange familier », in : *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 14, Gallimard, Paris, 1976.

- Rouyer, Philippe, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Le Cerf, Paris, 1997.
- Roy, Paulette, *Pierre Boule et son œuvre*, Julliard, Paris, 1970.
- Sadoul, Barbara, préface de *La Dimension fantastique*, Librio, Paris, 2017.
- Saint-Gelais, Richard, « La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », in : *Frontières de la fiction*, (dir. A. Gefen, R. Audet), Québec/Bordeaux, Éditions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, Québec/Bordeaux, 2001.
- Saint-Gelais, Richard, « La fiction hors-cadre », in : *Les lieux de l'imaginaire*, (dir. J.-F. Chassay, B. Gervais), Liber, Montréal, 2002.
- Saint-Gelais, Richard, « Personnage et transfictionnalité », in : *La fabrique du personnage*, (dir. F. Lavocat, C. Murcia et R. Salado), Éditions Champion, Paris, 2007.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris, 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947.
- Scarborough, Dorothy, *The Supernatural in Modern English fiction*, Biblio-Bazaar, London, 2009 [1917].
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, collection Poétique, Paris, 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999.
- Schafer, Jochen, *Positivism et victoire sur le surnaturel – Maupassant et le fantastique*, Johannes Gutenberg University Mainz, 2005.
- Schlockoff, Alain, « Interview de Jean-Pierre Andrevon », in : *L'Écran fantastique*, no 88, mars 1988.
- Schopenhauer, Arthur, *Textes sur la vue et sur les couleurs*, Vrin, Paris, 1986.
- Scott, Walter, « On the Supernatural in Fictitious Compositions; and particularly on the Works of E.T.A. Hoffmann », in : *Foreign Quarterly Review*, I, 1 July, 1827.
- Scott, Walter, « Du merveilleux dans le roman », in : *La Revue de Paris*, 12 avril, 1829.
- Sharrett, Christopher, « The Problem of Saw: "Torture Porn" and the Conservatism of Contemporary Horror Films », in : *Cinéaste*, 1 December 2009, Vol. 35 (1).
- Siegel, Joe, E., *Val Lewton: The Reality of Terror*, Viking Press, New York, 1973.
- Simpson, Catherine, « Australian Eco-horror and Gaia's revenge: animals, eco-nationalism and the "new nature" », in : *Studies in Australasian*, issue 1, vol. 4, 2010.
- Sobecki, Sébastien, « Nature's Farthest Verge or Landscapes beyond Allegory and Rhetorical Convention? The Case of Sir Gawain and the Green Knight and Petrarch's Ascent of Mount Ventoux » in : *Studia Anglica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University in Poznań, Poznań, 2006, pp. 463-475.
- Spinoza, Baruch, *Éthique*, (Introduction, traduction et commentaires de R. Misrahi), Éditions de l'Éclat, Paris-Tel-Aviv, 2005 [1661-1675].
- Spinoza, Baruch, *Œuvres Complètes* (dir. T. Gress, trad. par Ch. Appuhn), Laffont, Paris, 2019.

- Sramek, Jiji, « Le chronotope de la nuit dans le récit fantastique », in : *Sbornik Praci Filozoficke*, Faculty Brnenske Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitas Brunensis, L 14. 1993 (ERB XXIII), pp. 31-39.
- St-Germain, Philippe, « La philosophie contaminée par le fantastique », in : *Brins d'éternité*, 2013. Vol. 26, pp. 96-104.
- Stableford, Brian, « The Cosmic Horror », in : *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, vol. 1, S.T. Joshi (dir.), Greenwood Press, Westport (Connecticut)/Londres 2007.
- Steffen, Will ; Richardson, Katherine ; Rockström, Johan ; Cornell, Sarah E. ; Fetzer, Ingo ; Bennett, Elena M. ; Biggs, Reinette ; Carpenter, Stephen R. ; de Vries, Wim ; de Wit, Cynthia A. ; Folke, Carl ; Gerten, Dieter ; Heinke, Jens ; Mace, Georgina M. ; Persson, Linn M. ; Ramanathan, Veerabhadran ; Meyers, Belinda ; Sörlin, Sverker ; « Planetary boundaries : Guiding human development on a changing planet », in : *Science*, 13 février 2015.
- Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, PUF, Paris, 1990.
- Sternberg, Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Le Terrain Vague, Paris, 1958.
- Stim, François, « Introduction, commentaires », in : *Sigmund Freud: L'inquiétante étrangeté*, Hatier, Paris, 1993.
- Sullivan, Maryse, « Les nouvelles aventures d'Alice : reprise et transfictionnements », in : revue *Analyses*, vol. 11, no 2, 2016, pp. 212-231.
- Taylor, Paul, W., *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*, Princeton University Press, 1986.
- Teichmann, Elizabeth, *La fortune d'Hoffmann en France*, Droz, Genève, 1961.
- Thacker, Eugene, *After Life*, University of Chicago Press, 2010.
- Thacker, Eugene, *In the Dust of this Planet [Horror of Philosophy, vol. 1]*, Zero Books, 2011.
- Thacker, Eugene, *Starry Speculative Corpse [Horror of Philosophy, vol. 2]*, Zero Books, 2015a.
- Thacker, Eugene, *Tentacles Longer Than Night [Horror of Philosophy, vol. 3]*, Zero Books, 2015b.
- Todorov, Tzvetan, (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris, 1965.
- Todorov, Tzvetan, *L'Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
- Todorov, Tzvetan, « Typologie du roman policier » in : *Poétique de la prose* (dir. Tz. Todorov), Seuil, Paris, 1971.
- Tourneur, Jacques, « Je crois à l'improvisation » in : *Dossier Tourneur, Positif*, no 515, janvier 2004, pp. 80-86.
- Tritter, Valérie, *Le fantastique*, Ellipses, Paris, 2001.
- Tritter, Valérie (coor.), *Encyclopédie du fantastique*, Ellipses, Paris, 2010.
- Vacher, Aimeric, *Monstres. Bréviaire des créatures légendaires et fantastiques*, Dilecta, Paris, 2007.

- Valéry, Francis, *Passeport pour les étoiles*, Gallimard, Paris, 2000.
- Vas-Deyres, Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain. Utopie, anticipation et science-fiction au XXe siècle*, Champion, Paris, 2012.
- Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, PUF, Paris, 1960.
- Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange*, PUF, Paris, 1965.
- Venuti, Lawrence, introduction pour *Restless Nights – Selected Stories of Dino Buzzati*, North Point Press, San Francisco, 1983, pp. x-xv.
- Viegnes, Michel, *Le Fantastique*, Flammarion, Paris, 2006.
- Viegnes, Michel, *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2019.
- Viennet, Denis, *Il y a malêtre. Essai sur le temps et la constitution du soi contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Virmaux, Alain et Odette, *Le Ciné-roman, un genre nouveau ?*, Edilig, Paris, 1983.
- Wandzioch, Magdalena, *Nouvelles fantastiques au XIXe siècle : jeu avec la peur*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
- Weber-Houde, Aude, « Le Gore et le slasher film : transgressions et réaffirmations des codes narratifs », in : *Les Œuvres cultes : entre la transgression et la transtextualité*, (dir. Gilles Visy, Daniel Aubry), Éditions Publibook, Paris, 2009.
- Woodard, Ben, « Mad Speculation and Absolute Inhumanism : Lovecraft, Ligotti, and the Weirding of Philosophy », in : revue *Continent*, no 1.1, 2011.
- Worms, Jeannine, *Entretiens avec Roger Caillois*, La Différence, Paris, 1991, pp. 122-123.
- Worster, Donald, *Les Pionniers de l'écologie : une histoire des idées écologiques*, Le sang de la terre, coll. « La pensée écologique », Paris, 1992.
- Zimmer, Catherine, « Caught on Tape ? The Politics of Video in the New Torture Film. » In : *Horror After 9/11*. Comp. Aviva Briefel and Sam J. Miller. N.p. : University of Texas Press, 2011.
- Živković, Zoran, « Jean-Pierre Andrevon », in : *Enciklopedija naučne fantastike*, Smederveo, Heliks, 2010.

4 Sources électroniques

- Andrevon, Jean-Pierre, « Interview », (L'AGEG de Grenoble), in : <https://sites.google.com/site/uqrdsi/artistes-1/jean-pierre-andrevon>.
- Apocalypse de Saint-Jean in : <https://www.levangile.com/Bible-TOB-66-17-18-complet-Contexte-oui.htm>.
- Attalah, Marc, « Des mondes parfaits ? », 2016, in : http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_parfaits_%3F.
- Audet, René, « Frontières de la transfictionnalité ? », intervention lors du colloque *Frontières de la fiction*, 2000 b in : [En ligne], <http://www.fabula.org/forum/colloque99/250.htm>.

- Bailly, Marc, « Interview avec Jean-Pierre Andrevon. », 2007, in : <https://www.phenixweb.info/ANDREVON-Jean-Pierre>.
- Baroni, Raphaël, « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique. », in : *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 31 | 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 01 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits. », in : *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 1-27. www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.
- Biotope (définition) in : <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/environnement-biotope-106/>.
- Bourin, André, Entretiens avec Pierre Boule, INA, entretien à la radio (1970) in : <https://www.ina.fr/video/CPF10005641>.
- Bozzetto, Roger, « À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la critique en “fantastique”. », in : *E-rea* [En ligne], 5,2 | 2007, document 5, mis en ligne le 15 octobre 2007, consulté le 19 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/erea/155> ; DOI : 10.4000/erea.155.
- Bréan, Simon, « De “la planète mystérieuse” à *La Planète des singes* : une étude des manuscrits de Pierre Boule. », in : *ReS Futuræ* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 25 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/resf/698> ; DOI : 10.4000/resf.698.
- Combailot, Richard, « Les repères dans l'infini, entretien avec Jean-Pierre Andrevon. » (1/3), in : *Bifrost* no 29, 2013 : <https://blog.belial.fr/index.php?post/2013/11/15/Reperes-dans-l-infini-entretien-avec-Jean-Pierre-Andrevon-1-3>.
- Combailot, Richard, « Les repères dans l'infini, entretien avec Jean-Pierre Andrevon. » (2/3), in : *Bifrost* no 29, 2013 : <https://blog.belial.fr/post/2013/11/18/Reperes-dans-l-infini-entretien-avec-Jean-Pierre-Andrevon-2-3>.
- Combailot, Richard, « Les repères dans l'infini, entretien avec Jean-Pierre Andrevon. » (3/3), in : *Bifrost* no 29, 2013 : <https://blog.belial.fr/post/2013/11/21/Reperes-dans-l-infini-entretien-avec-Jean-Pierre-Andrevon-3-3>.
- Darwin, Charles, *The Complete Work of Charles Darwin Online*, John van Wyhe editor, 2002, in : <http://darwin-online.org.uk/>.
- Diniejkó, Andrzej, « Thomas Hardy's *A Pair of Blue Eyes* as a Cliffhanger with a Post-Darwinian Message », 2006, in : <http://www.victorianweb.org/authors/hardy/diniejkó6.html>.
- Donnarieix, Anne-Sophie, « Retours et détours du fantastique : vers une poétique contemporaine de l'indétermination », in : <https://csfdoc.hypotheses.org/36>. Mis à jour le 12.01.2017.
- Douçot, Julien, https://www.univ-conventionnelle.com/fantastique/L-inexplicable-le-fantastique-et-la-philosophie_a1.html, 2015a.
- Douçot, Julien, https://www.univ-conventionnelle.com/fantastique/Qu-est-ce-que-le-fantastique-Ou-comment-le-monde-peut-il-vaciller-05-03-15_a2.html, 2015b.

- Euthropic (définition), in : *Farlex Thesaurus*, Princeton University, 2013, <https://www.thefreedictionary.com/euthropic>.
- Edelstein, David *Now Playing at your local Megaplex : Torture Porn*, 2006, in : <http://nymag.com/movies/features/15622/>.
- Freud, Sigmund, « Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense », *Névrose, psychose et perversion*, 1896, in : https://www.biusante.parisdescartes.fr/normastim/biblio/cherici_20150213_01.pdf.
- Guertin, Michel. *La contestation dystopique (étude sur les rapports entre l'utopie, l'idéologie et la dystopie)*. Thèse, Doctorat en philosophie, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, Août 1999 /dépôt final février 2000, in : <http://depot-e.uqtr.ca/6638/1/000667809.pdf>.
- Ibrahim, Marwa, « *Le Monde enfin* de Jean-Pierre Andrevon : un récit humaniste sur la fin de l'Homme », *ReS Futurae* [online], 4 | 2014, publié le 1.09. 2014, URL : <http://resf.revues.org/551> ; DOI : 10.4000/resf.551.
- Klein, Gérard, « Le fantastique selon Roger Cailliois », in : *La Fiction* no 159, février 1967 : <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/fantastique.html>.
- Landais, Clotilde : « Le métadiscours du fantastique ou comment écrire après la théorie du genre », in : *revue-analyses.org*, vol. 6, n° 3, automne 2010 file:///C:/Users/kasia/Downloads/648-Texte%20de%20l'article-1012-1-10-20120822.pdf.
- Lazzarin, Stefano, « Horreur, hyperbole et réticence chez Lovecraft », in : *Belphegor : Littérature Populaire et Culture Médiatique*, Vol. 3, No. 2, April 2004. https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47678/03_02_Lazzar_Lovecr_fr_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Lombroso, Cesare, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légale*, traduit de l'italien par Albert Bournetet G Regnier, Paris, Félix Alcan, 1887 in : http://data.decalog.net/enap1/Liens/gallica/gallica_0063.pdf.
- Maupassant, Guy, de, *Apparition* (1883), mis en ligne le 26.08. 1998, in : <http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/appariti.html>.
- Maupassant, Guy, de, *Le Horla* (II^e version, 1887), in : <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>.
- Maupassant, Guy, de, *Madame Hermet* (1887), in : <http://maupassant.free.fr/textes/hermet.html>.
- Merlo, Christiano, « Gautier critique d'Hoffmann », in : *Études littéraires*, 42 (3), Université Laval, 2011, pp. 71-82, <https://doi.org/10.7202/1012018ar>.
- Mill, John, Stuart, "Hansard Commons", 12 March /1517/1 (1868), in : <https://api.parliament.uk/historic-hansard/people/mr-john-stuart-mill/1868>.
- Moury, Francis, *Prolégomènes à une définition esthétique du fantastique* (2017), in : <http://www.juanasensio.com/archive/2017/08/28/prolegomenes-a-une-definition-esthetique-du-fantastique-francis-moury.html>.
- Nodier, Charles, « Du fantastique en littérature » (novembre, 1830, *Revue de Paris*), in : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c.image>.

- Piaget, Jean, *Le langage et la pensée chez l'enfant. Études sur la logique de l'enfant*, in : https://pure.mpg.de/rest/items/item_2375486/component/file_2375485/content.
- Piret, Pierre, « Généalogie du fantastique réel. À propos des *Hors-le-Vent*, de Franz Hellens », in : *Textyles* [En ligne], 21 | 2002, mis en ligne le 15 août 2005, consulté le 28 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/893> ; DOI : 10.4000/textyles.893.
- Sabourdy, Marion, « Le mythe du dernier homme m'a toujours passionné. Interview avec J.-P. Andrevon. », in : *Science-f(r)iction*, 2014 : <https://www.echosciences-grenoble.fr/communautes/science-frictions/articles/jean-pierre-andrevon-le-mythe-du-dernier-homme-m-a-toujours-passionne>.
- Saki (Hector Hugh Munro), *Sredni Vashtar* (1900-1911), in : <https://www.cs.cmu.edu/~rgs/sk-vashtar.html>.
- Salomao Vilar, Fernanda, « Borges et le fantastique, un pli baroque », in : *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), mars 2011. Consulté le 17/01/2020. URL : <http://cle.ens-lyon.fr/espagnoles/litterature/litterature-latino-americaine/les-classiques-de-la-litterature-latino-americaine/borges-et-le-fantastique-un-pli-baroque>.
- Sempère, Emmanuelle, « Le merveilleux à l'épreuve des sens : une phénoménologie sous contraintes (fin xvii^e siècle-xviii^e siècle) », in : *Féeries* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/1174>.
- Solal, Philippe, « Darwin et la question de la finalité », in : *Miranda* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 23 mars 2010, consulté le 19 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/330> ; DOI : 10.4000/miranda.330.
- Terlaak Poot, Luke, « On Cliffhangers », in : *Narrative*, n° 24 (1), 2016, p. 50-67. DOI : 10.1353/nar.2016.0001.
- Viennet, Denis, « Animal, animalité, devenir-animal », *Le Portique* [En ligne], 23-24 | 2009, document 13, mis en ligne le 28 septembre 2011, consulté le 26 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2454>.
- Wagner, Frank, « Entretien avec Richard de Saint-Gelais », 2012, in : *Vox Poetica* <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>.
- White Enamel (projet) in : <https://www.gravediggerslocal.com/2015/02/white-enamel/>.

5 Films analysés

La Féline (Cat People) (1942) de Jacques Tourneur.

Le Projet Blair Witch (The Blair Witch Project) (1999) de Daniel Myrick et d'Eduardo Sanchez.

La Répulsion (Repulsion) (1965) de Roman Polański.

Index Nominum

- Abrams, J.J. 28
Adam, Paul 19
Afeissa, Hischam-Stéphane 92, 260
Agapit, Marc (Sobra, Adrien) 20
Agrippa, Cornelius, Heinrich 226
Aja, Alexandre 183
Albert, Michel 20
Aldiss, Brian 101
Almeida, Fabrice, d' 183, 264
Alves, Joe 28
Ampère, Jean-Jacques 158, 159, 260
Anderson, Poul 101
Andrau, Marianne 20, 138, 260
Andrevon, Jean-Pierre vii, viii, ix, x, xi, xii, xiii, 1, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 44, 45, 48, 50, 52, 53, 54, 59, 60, 65, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 82, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 102, 104, 109, 110, 111, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 151, 154, 156, 160, 162, 163, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 187, 194, 195, 197, 209, 212, 225, 227, 228, 230, 231, 235, 236, 238, 239, 242, 245, 246, 249, 250, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 265, 266, 268, 270, 271, 273, 274, 275, 276
Angelet, Christian 136, 218, 261
Anterny, Frederick, d' 101
Apollinaire, Guillaume 2
Aranda, Daniel 152, 261
Arcadius (Hilleret, Marcel-Alain) 94
Arnaud, G.-J. 20
Arnim, Achim, von 19
Arp, Robert 85, 267
Artaud, Antonin 37, 261
Ashley, Mike 34, 35, 261
Asimov, Isaac 101, 250
Astier, Colette 9, 261
Attalah, Marc 140, 144, 261, 273
Atwood, Margaret 150
Aubert, Jean-Marie 90, 261
Audet, René 152, 261, 271, 273
Aymé, Marcel 20, 250
Bacall, Lauren 182
Bachelard, Gaston 176, 229, 261
Badiou, Alain 82, 261
Baetens, Jan 194, 261, 266
Bailly, Marc 17, 31, 274
Baird, Robert 216, 261
Baker, Graham 28
Bakhtine, Mikhaïl 57, 261
Ballard, J.G. xii, 13, 22, 34, 249
Balzac, Honoré, de 19, 38, 47, 53
Barbey d'Aureville, Jules, Amédée, de 2, 37, 38, 174, 260, 262
Barjavel, René 20, 31, 32, 33, 34, 36, 94, 139, 142, 249, 260, 266
Barlow, George, W. 30, 49
Barnes, John xii, 13
Baroni, Raphaël 167, 274
Baronian, Jean-Baptiste 3, 9, 20, 36, 37, 261, 262
Barron, Laird 108
Barthes, Roland 38, 266, 274
Bastid, Jean-Pierre 27
Bassham, Gregory 85, 267
Baudrillard, Jean 82, 83, 262
Baudry, Jean-Louis 201, 262
Bayer, Samuel 198
Béalu, Marcel 20
Becker, Benoît (Jouravieff, Stephan ; Lacour, José-André ; Carrière, Jean-Claude ; Rochefort, Christiane) 20
Becker, Karin 229, 262
Becker, Lucille 34, 262
Béliard, Octave 94
Bellay, Joachim, du 102
Benassi, Stéphane 152, 262
Bénatouil, Thomas 82, 261
Benchley, Peter 28
Bennett, Elena, M. 97, 272
Berg, Mary 137
Bergson, Henri 81
Berlinger, Joe 225
Bernanos, Georges 33
Bernanos, Michel 20
Berr, Hélène 137
Berthelot, Francis 153, 154, 155, 156, 227, 262

- Bettencourt, Pierre 20
 Bessière, Irène 7, 37, 262
 Besson, Anne x, 152, 218, 221, 226, 262
 Bester, Alfred 249
 Bierce, Ambrose 19
 Biggs, Reinette 97, 272
 Bishop, Joey 182
 Blackwood, Algernon 102
 Blaise, Marie 152
 Blanc, Bernard 27
 Blatty, William, Peter 28
 Bloch, Robert 175, 251
 Block, Aloysius (Brucker, Raymond, Philippe, Auguste) 19, 47, 160
 Bloy, Léon 19
 Bogart, Humphrey 182
 Bois, Jules 19
 Bonaparte, Marie 49, 265
 Bonneuil, Christophe 96, 262
 Booker, Keith 140, 262
 Boorman, John 28
 Borel, Pétrus 19
 Borges, Jorge, Luis 2, 276
 Bornecque, Jacques-Henry 37, 262
 Boulle, Pierre 20, 34, 139, 262, 266, 270, 274
 Bourgeon, Charles 94
 Bourin, André 34, 274
 Bours, Jean-Pierre 30
 Bousman, Darren, Lynn 182
 Bozzetto, Roger 3, 20, 37, 158, 173, 202, 262, 263, 274
 Boye, Karin 150
 Boyle, T.C. xii, 13
 Bradbury, Ray ix, 27, 139, 150, 172
 Brassier, Ray 85
 Bréan, Simon 34, 274
 Bridges, Elizabeth 183, 269
 Brion, Charles 25, 263
 Brion, Marcel 20
 Brooks, Adam 184
 Brot, Alphonse 19
 Brunner, John xii, 13
 Bruss, B.R. 20
 Brussolo, Serge 30, 49
 Brutsche, Alphonse (Andrevon, Jean-Pierre) 14
 Buffon, Georges-Louis, Leclerc, de 97, 263
 Bukowski, Charles 148
 Burgess, Anthony 139
 Burke, Edmund 215
 Buzzati, Dino 24, 25, 121, 263, 273
 Byrd, Antonia 102
 Caillois, Roger xi, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 21, 23, 37, 41, 80, 137, 156, 157, 159, 164, 173, 198, 262, 263, 273, 275
 Callicott, John, Baird 89, 263
 Callot, Jacques 158
 Cameron, James 101
 Camporesi, Piero 188, 263
 Camus, Albert 27, 172
 Card, Orson, Scott 101
 Carpenter, John 77, 178, 180, 182
 Carpenter, Stephen, R. 97, 272
 Carrier, Mélanie 152
 Carrier-Lafleur, Thomas 155, 263
 Carroll, Noël 83, 263
 Casta, Isabelle-Rachel xi, xiii, 26, 27, 178, 263
 Castex, Pierre-Georges 2, 19, 37, 41, 157, 159, 263
 Caza, Philippe 16
 Cazotte, Jacques 19, 76
 Ceaușescu, Nicolae 55, 56
 Cervantès, Miguel, de 218
 Chaplin, Charlie 33
 Chareyre-Méjan, Alain 120, 263
 Chasles, Philarète 19, 160
 Chassay, Jean-François 152, 271
 Chattam, Maxime xii, 101
 Chelebourg, Christian 10, 263
 Chklovski, Victor 3
 Christie, Agatha 17, 250
 Christopher, John 103
 Clover, Carol, J. 177, 180, 181, 263
 Clune, Michael, W. 85, 263
 Coisne, Gérard 30
 Coleridge, Samuel, Taylor 70, 263
 Collins, Suzanne 139, 149
 Colucci, A., J. 108
 Comballot, Richard 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 23, 27, 31, 34, 35, 172, 274
 Compère, Gaston 30
 Conan Doyle, Arthur 17, 102, 156, 250
 Condie, Ally 149
 Constant, Benjamin 218

- Conrad, Daniel 27, 263
 Cornell, Sarah, E. 97, 272
 Cousin, Philippe 16, 30, 42, 48, 50, 72, 94,
 132, 211, 249, 257, 258, 264
 Craig, Jason 199
 Craven, Wes 178, 181, 182, 195, 198
 Crutzen, Paul, Joseph 96, 264
 Cukor, George 182
 Cunningham, Sean, S. 178
 Curtis, Jamie, Lee 180
 Curval, Philippe xii, 13

 Dadoun, Roger 49, 264
 Daniel-Rops (Petiot, Henry) 33
 Danville, Gaston (Blocq, Armand, Abraham)
 19
 Darbonne, Rodger 102
 Dard, Frédéric 20
 Darwin, Charles 87, 88, 274, 276
 Daunais, Isabelle 152
 Davis, Sammy Jr. 182
 Deodato, Rutggero 219
 Derrida, Jacques 91, 264
 Descartes, René 82, 83, 86, 264
 Deschamps, Émile 19
 Despentès, Virginie 188
 Dessy, Clément 140, 264
 Devall, Bill 88
 Devi, Ananda 188
 Dick, Philip, K. 34, 150
 Dickens, Charles 2, 19, 47
 Dika, Vera xii, 179, 180, 264
 Diniejko, Andrzej 167, 274
 Disch, Thomas, M. 24, 25, 26, 228
 Doležel, Lubomir 152, 264
 Donahue, Heather 219, 225
 Donnarieix, Anne-Sophie 8, 274
 Donner, Richard 28, 77
 Dorémieux, Alain 29, 31, 261
 Doucet, Isabelle 152
 Douçot, Julien 84, 85, 274
 Ducournau, Julia 194
 Dumas, Alexandre (père) 167
 Dunn, George, A. 85, 267
 Dunsany Lord (Plunkett, Edward, John,
 Moreton, Drax) 2
 Dupeyron-Lafay, Françoise 37, 262, 264
 During, Elie 82, 261

 Duvergier de Hauranne, Prosper 158, 159,
 260
 Duvic, Patrice 30
 Dwyer, Jody 108
 Dziemianowicz, Stefan 81, 264

 Eco, Umberto 74, 207, 264
 Edelstein, David 183, 275
 Eggleston, Colin 108
 Eikhenbaum, Boris 3, 264
 Ellison, Harlan 24, 25, 227
 Emerson, Ralph, W. 142
 Emmerich, Roland 250
 Erckmann-Chatrian (Erckmann, Émile ;
 Chatrian, Alexandre) 19
 Ertel, Rachel 137, 264
 Ewers, Hanns, Heinz 19

 Fabre, Jean 10, 264
 Farca, Marie, C. 103
 Fargue, Léon-Paul 2
 Favret, Jeanne 9, 265
 Ferry, Jean 20
 Fessenden, Larry 102
 Fetzter, Ingo 97, 272
 Finné, Jacques 10, 54, 64, 67, 71, 72, 174, 265
 Fitz-James O'Brien, Michael 2
 Flaubert, Gustave 160
 Folke, Carl 97, 272
 Fondanèche, Daniel 10, 265
 Fontenay, Élisabeth, de 103, 265
 Fox, William 88
 Franju, Georges 182
 Frank, Anna 137
 Frank, Pat 142
 Franklin, Alfred 94
 Fressoz, Jean-Baptiste 96, 262
 Freud, Anna 57, 265
 Freud, Sigmund 23, 49, 57, 76, 125, 128, 201,
 263, 265, 272, 275
 Friedkin, William 28, 77
 Frye, Northrop 143, 265
 Furie, Sidney, J. 28

 Gadomska, Katarzyna ix, x, xi, xii, xiii, 20,
 35, 52, 57, 81, 172, 181, 227, 265, 266,
 269
 Gantillon, Bruno 172

- Garland, Judy 182
 Garsault, Alain 161
 Gautier, Théophile 19, 46, 47, 58, 75, 76, 120,
 158, 159, 213, 260, 268, 275
 Gaver, Falk, van 100, 266
 Gein, Ed 175
 Genette, Gérard 153, 155, 156, 160, 250, 266
 Gernsback, Hugo 21
 Gerten, Dieter 97, 272
 Gide, André 224
 Gillespie, Jeremy 184
 Gillespie, Jim 184
 Giono, Jean 120, 260
 Girardin, Saint-Marc 159
 Glukhovsky, Dmitry 142
 Godard, Jean-Luc 27, 266
 Goebbels, Joseph 126
 Gogol, Nicolas 19
 Goimard, Jacques 9, 10, 33, 34, 36, 80, 177,
 260, 266
 Gosse, Eugène 160
 Gouanvic, Jean-Marc 21, 266
 Grabiński, Stefan 81, 82, 203, 265
 Grainville, Jean-Baptiste, Cousin, de 94
 Gregersdotter, Katarina 108, 266
 Greimas, Algirdas 153, 266
 Grignon, Prisca 195, 266
 Grimaud, Michel (Perrin, Marcelle ; Fraysse,
 Jean-Louis) 29
 Gripari, Pierre 20
 Grivel, Charles 10, 266
 Grynszpan, Herschel 126
 Guénon, René 33
 Guertin, Michel 140, 144, 148, 275
 Guiomar, Michel 203, 204, 266
 Gunia, Wojciech 82, 266
 Gurdjieff, Georges 33

 Hallen, Nicklas 108, 266
 Hamon, Philippe 109, 266
 Haraway, Donna 95, 102, 266
 Harbou, Thea, von 33
 Hardy, Thomas 167, 274
 Harlin, Renny 198
 Harman, Graham 85, 267
 Harrison, Harry 142
 Hawthorne, Nathaniel 19
 Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich 81

 Heinke, Jens 97, 272
 Hellens, Franz 38, 267, 276
 Hello, Ernest 19, 86, 267
 Hensen, Philippe 231, 267
 Hepburn, Katharine 182
 Héraclite d'Éphèse 81
 Herbert, Frank 14
 Herbert, James 24, 26, 101, 228, 268
 Heumann, Joseph, K. 108, 270
 Heuyer, Georges 128, 267
 Hills, Matt 181, 182, 267
 Hilton, James 143
 Hitchcock, Alfred 175, 176, 177, 246
 Hitler, Adolf 126
 Hoffmann, Ernst, Theodor, Amadeus 2, 19,
 157, 158, 260, 263, 271
 Hoglund, Johan 108, 266
 Hooper, Tobe 178
 Hopkins, Stephen 198
 Howard, Robert, E. 35
 Huftier, Arnaud 20, 38, 192, 262, 267
 Hughes, William 108, 267
 Hugo, Abel 19
 Huxley, Aldous ix, 139, 150

 Ibrahim, Marwa x, 36, 275
 Iguchi, Noboru 184
 Ionescu, Serban 57, 267
 Irving, Washington 19
 Irwin, William 85, 267

 Jackson, Rosemary 83, 267
 Jackson, Shirley 49
 Jacquet, Marie-Madeleine 57, 267
 James, Henry 77, 125
 James, Montague, Rhodes 19
 James, William 81
 Janin, Jules 160
 Jaspers, Karl 84
 Jean-François, Emmanuel, Bruno 188, 267
 Jentsch, Ernst 49, 51, 267
 Jerphagnon, Lucien 83, 267
 Jeury, Michel xii, 13
 Johnson, Rian 28
 Jones, Alan 182
 Jones, Goddard, Holly 108
 Joshi, S.T. 81, 264, 267, 272
 Jost, François 214, 267

- Jouve, Vincent 202, 267
 Jouvenel, Bertrand, de 144, 267
- Kaczmarek, Tomasz 174, 267
 Kafka, Franz 2, 24
 Kan Pao (Gan Bao) 3
 Kant, Immanuel 86
 Kanters, Robert 31
 Karnauch, Rémi 30
 Keetley, Dawn 108, 267
 Kelly, Edward (Kelley, Edward) 222
 Kennedy, Matthew 184
 Kidd, Kathryn, H. 101
 King, Stephen viii, x, xi, xii, 17, 24, 26, 27, 49, 54, 76, 77, 102, 121, 180, 193, 201, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 245, 246, 247, 250, 260, 263, 268
 Kipling, Rudyard 19, 46
 Kitase, Yoshinori 101
 Klein, Gérard: xii, 1, 4, 5, 13, 275
 Koch, Marcus 184
 Kolbert, Elizabeth 96, 268
 Kolnikoff, Diane 190, 268
 Komandera, Aleksandra 57, 268
 Kostanski, Steven 184
 Kubin, Alfred 2
 Kubrick, Stanley 77, 139, 250
 Kuhoric, James 199
- Labbé, Denis 9, 10, 26, 35, 36, 38, 41, 80, 132, 176, 205, 268, 269
 Lacan, Jacques 201
 Lacy, Jeff 81, 268
 Lafond, Frank 8, 9, 214, 216, 268
 Lagoguey, Hervé 36, 268
 Laloux, René 16, 172
 Lamart, Michel 30
 Landais, Clotilde 18, 275
 Lang, Fritz 33, 139
 Lange, Jessica 180
 Langlet, Irène 153
 Laruelle, François 111, 112, 118, 268
 Laskier, Rutka 137
 Latour, Bruno 100, 268
 Lavocat, Françoise 152, 271
 Lawford, Peter 182
 Lazzarin, Stefano 9, 237, 275
- Le Bon, Gustave 127, 128, 129, 130, 131, 268
 Lebbon, Tim 108
 Lech, Zygmunt 203
 Lecouteux, Claude 209, 268
 Leiber, Fritz 249
 Leplatre, Olivier 229, 262
 Lenne, Gérard 173, 268
 Leopold, Aldo 89, 268
 Le Roy, Édouard 98
 Lester, Richard 28
 Letourneux, Matthieu 152
 Leutrat, Jean-Louis 173, 268
 Levi, Primo 135, 260
 Levin, Ira 16, 139, 150
 Lewis, Gregory, Matthew 18
 Lewis, Herschell, Gordon 177
 Lewis, Simon 96
 Lewton, Val 216, 271
 Lhote, Claude 57, 267
 Ligotti, Thomas 34, 82, 85, 85, 263, 266, 268, 269, 273
 Limat, Maurice 20
 Loève-Weimars, François-Adolphe 19, 157
 Lombroso, César 125, 275
 Lovecraft, Howard, Phillips 2, 8, 17, 35, 81, 82, 84, 85, 88, 101, 102, 174, 228, 236, 237, 238, 251, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 273, 275
 Lovelock, James 100, 101
 Lovenjoult, Charles, Spoelberch, de 159, 269
 Lowenhaupt Tsing, Anna 95, 96, 269
 Lucas, George 14, 28
 Luengo Albuquerque, Elisa, Inmaculada 20, 269
 Luissier, Patrick 183
 Lyotard, Jean- François 103, 110, 269
- Mace, Georgina, M. 97, 272
 Macé, Marielle 97
 Machen, Arthur 2
 Madelène, Jules, de la 19
 Magilow, Daniel, H. 183, 269
 Maldiney, Henri 173, 202
 Malizia, Lydie 125, 269
 Malrieu, Joël 10, 22, 37, 42, 52, 107, 109, 112, 113, 269
 Mandiargues, André, Pieyre, de 20
 Mann, Thomas 24
 Mare, Walter, de la 2

- Marek, Petr 225
 Marigny, Jean 174, 269
 Marivaux, Pierre, Carlet, de 218
 Marsh, George, Perkins 97, 98
 Marshall, Neil 102, 183
 Martin, Dean 182
 Martin, George, R., R. 54
 Martinès de Pasqually, Joachim 19
 Marx, Karl 23
 Maslin, Mark 96
 Masterton, Graham 15, 24, 26, 102, 121, 228, 268
 Matheson, Richard 2, 24, 25, 227
 Mattei, Bruno 183
 Maupassant, Guy, de 2, 19, 21, 34, 39, 40, 45, 47, 58, 76, 81, 88, 114, 119, 121, 124, 174, 263, 271, 275
 Maurey, Max 174
 McBrien, Justin 95
 McLean, Greg 108, 183
 Meillassoux, Quentin 32, 33, 42, 85, 142, 269
 Mellier, Denis 9, 37, 152, 173, 265, 269
 Menegaldo, Gilles 212, 269
 Mercier, Andrée 153
 Mérimée, Prosper 2, 19, 21, 38, 39, 40, 46, 47, 61, 63, 64, 73, 120, 159, 170, 213, 260
 Merlo, Christiano 158, 275
 Metzinger, Thomas 85, 98, 104, 108, 269
 Meyrink, Gustav 2
 Michaud, Nicolas 85, 267
 Michelet, Victor-Émile 19
 Mill, John, Stuart 139, 275
 Miller, Henry 148
 Millet, Gilbert xi, 9, 10, 35, 36, 37, 41, 80, 132, 176, 205, 269
 Minamoto No Takakuni 3
 Monget, Yannick 101
 Montesi, Jorge 28
 Montésiste, Laurent 19
 Montesquieu, Charles, Louis de Secondat 34
 Moore, Jason, W. 95, 96, 269
 Moore, John 28
 Mora, Philippe 108
 More, Thomas 139
 Moreau, Denis 82, 99, 104, 269
 Morin, Lisa 10, 20, 30, 270
 Moskowitz, Sam 70, 270
 Mouhy, Charles, de Fieux 218
 Moury, Francis 2, 275
 Muir, John, Kenneth (Muir, J.K.) 142, 216, 270
 Mulcahy, Russell 108
 Munch, Edvard 182
 Murray, Robin, L. 108, 270
 Musset, Alain 93, 101, 106, 141, 142, 242, 270
 Myrick, Daniel 210, 224, 226, 276
 Naess, Arne 88, 89, 270
 Nerlich, David 108
 Neroni, Hilary 183, 270
 Nerval, Gérard, de 2, 19, 47
 Nguyen-Du 3
 Nicholson, Arch 108
 Nietzsche, Friedrich, Wilhelm xiii
 Nixon, Richard 219
 Nodier, Charles 2, 19, 47, 159, 160, 263, 275
 Noé, Gaspar 188
 Noël, Romain 97
 Noguez, Dominique 94
 Novack, Ana 137
 Orwell, George 16, 139, 147, 150
 Othenin-Girard, Dominique 28
 Owen, Thomas 27, 172
 Palmer, Clare 89, 263
 Pelosato, Alain 173, 270
 Pelot, Pierre 29
 Penzoldt, Peter 8, 80, 270
 Peralta, Mariano 184
 Perec, Georges 24
 Périsset, Maurice 20
 Persson, Linn, M. 97, 272
 Perutz, Leo 2
 Pétain, Philippe 31, 33
 Petersen, Wolfgang 101
 Piaget, Jean 9, 276
 Picard, Édmond 38
 Piret, Pierre 38, 276
 Platon 82, 83, 84, 144
 Poe, Edgar, Allan 2, 19, 38, 84, 265
 Polański, Roman 77, 210, 211, 276
 Pol Pot (Saloth Sâr) 147
 Pommier, Gérard 57, 270
 Ponnau, Gwenhaël 45, 210, 270

- Potocki, Jean 217
 Pouchkine, Alexandre 19
 Prince, Nathalie 10, 37, 38, 86, 113, 121, 123,
 188, 200, 263, 266, 270
 Propp, Vladimir 153, 270
 Protogoras 86
 Pujade-Renaud, Claude 17, 270
- Queneau, Raymond 21
- Rabau, Sophie 152
 Rabelais, François 159
 Rabou, Charles 19, 160
 Radcliffe, Ann 18, 166
 Raison, Horace 19
 Ralickas, Vivian 81, 270
 Ramanathan, Veerabhadran 97, 272
 Rand, Ayn 150
 Rapaport, Lynn 183, 270
 Rath, Ernst, vom 126
 Ray, Jean xii, 30, 35, 192, 217, 260, 265, 267
 Rayjean, Max-André 20
 Reeve, Clara 166
 Reyers, Belinda 97, 272
 Richardson, Katherine 97, 272
 Riche, Daniel 27, 161
 Richepin, Jean 19
 Ricœur, Paul 137
 Robinson, Kim, Stanley xii, 13
 Rock, Ben 226
 Rockström, Johan 97, 272
 Röhm, Ernst 126
 Rolnikaite, Macha 137
 Rosenzweig, Gérard 249
 Rosny aîné, J.-H. (Boex, Joseph, Henri,
 Honoré) 13, 103
 Roth, Eli 183
 Roth, Veronica 139, 149
 Roudinesco, Élisabeth 91, 264
 Rousseau, Jean-Jacques 142
 Roussel, Raymond 20
 Roustang, François 49, 270
 Rouyer, Philippe 174, 177, 271
 Rowlings, J.K. 102
 Roy, Paulette 34, 271
 Ruddiman, William 96
 Ruellan, André 20, 161
 Rufin, Jean-Christophe 150
- Rulfo, Juan 2
 Russel, Chuck 198
 Rutebeuf 6
 Ryan, Marie-Laure 152
- Sabourdy, Marion 14, 17, 31, 35, 89, 109, 276
 Sadoul, Barbara 20, 271
 Saint-Gelais, Richard 152, 153, 154, 155, 156,
 228, 250, 251, 261, 263, 271, 276
 Saint-Martin, Claude, de 19
 Saki (Munro, Hector, Hugh) 77, 276
 Salomao Vilar, Fernanda 83, 276
 Sanchez, Eduardo 210, 224, 225, 226, 276
 Sargent, Joseph 28
 Sartre, Jean-Paul 20, 218, 271
 Scarborough, Dorothy 8, 80, 271
 Schaeffer, Jean-Marie 38, 162, 166, 169, 271
 Schafer, Jochen 84, 271
 Schatzing, Frank 108
 Schleicher, Kurt, von 126
 Schlockoff, Alain 16, 31, 271
 Schneider, Marcel 20
 Schopenhauer, Arthur 34, 82, 120, 271
 Schrader, Paul 28
 Scott, Ridley 139
 Seignolle, Claude 20
 Sempère, Emmanuelle 83, 276
 Sessions, George 88
 Shakespeare, William 143, 174
 Sharrett, Christopher 183, 271
 Shelley, Mary 8, 13, 217
 Sholder, Jack 198
 Shyamalan, M. Night 101
 Siegel, Joe 217, 271
 Siméon, Jean-Pierre 30
 Simpson, Catherine 108, 271
 Sinatra, Frank 182
 Singer, Bryan 28
 Smith, Andrew 108, 267
 Smith, Clark, Ashton 2
 Smith, Felisa 96
 Smith, Scott 108
 Snyder, Zack 28
 Sobecki, Sébastien 143, 271
 Solal, Philippe 88, 276
 Sörlin, Sverker 97, 272
 Spielberg, Steven 27, 28
 Spinoza, Baruch xii, 87, 88, 99, 108, 271

- Spitz, Jacques 21, 94, 249
 Sramek, Jiri 57, 272
 Stableford, Brian 81, 272
 Steffen, Will 97, 272
 Steiner, Kurt (Ruellan, André) 161
 Steinmetz, Jean-Luc 173, 272
 Stephenson, Neal 142
 Sterling, Bruce xii, 13
 Stern, Dave, A. 225
 Sternberg, Jacques 21, 29, 272
 Stevenson, Robert, Louis 2, 19
 St-Germain, Philippe 85, 272
 Stiénon, Valérie 140, 264
 Stirn, François 49, 272
 Stoermer, Eugene, F. 96, 263
 Stoker, Bram 8, 67
 Stoppani, Antonio 98
 Sue, Eugène 167
 Sullivan, Maryse 152, 272
 Supervielle, Jules 20
 Suragne, Pierre 94
 Swedenborg, Emanuel 19
 Sweeney, Conor 184
 Swift, Jonathan 34
 Szwarc, Jeannot 28
- Talalay, Rachel 198
 Taylor, Don 28
 Taylor, Paul, W. 89, 272
 Teichmann, Elizabeth 158, 272
 Teilhard de Chardin, Pierre 98
 Tenga, Angela 108, 267
 Terlaak Poot, Luke 167, 276
 Thacker, Eugene 34, 85, 98, 99, 105, 108,
 110, 272
 Thoreau, Henry, David 100, 142
 Todorov, Tzvetan xi, 5, 7, 8, 9, 10, 63, 70, 80,
 157, 159, 162, 165, 246, 261, 264, 272
 Tolstoï, Alexis 19, 47
 Tourgueniev, Ivan 19, 38
 Tourneur, Jacques 210, 212, 213, 214, 215, 216,
 268, 269, 272, 276
 Tracy, Spencer 182
 Traucki, Andrew 108
 Trinh Thi, Coralie 188
 Tritter, Valérie xi, 9, 10, 25, 36, 37, 41, 80, 263,
 263, 265, 268, 272
- Troyes, Chrétien, de 53, 218
- Vacher, Aimeric 235, 272
 Valéry, Francis 154, 273
 Vander Lugt, Kristin, T. 183, 269
 Vandermeer, Jeff 108
 Vas-Deyres, Natacha 140, 273
 Vasilatos, Jerry, A. 225
 Vax, Louis 6, 8, 10, 37, 41, 70, 74, 77, 80, 85,
 157, 159, 185, 209, 213, 242, 255, 273
 Venuti, Lawrence 25, 273
 Verbinski, Gore 102
 Verlanger, Julia 15, 94
 Vernadski, Vladimir 98
 Verne, Jules 250
 Vernes, Henri 101, 249
 Vian, Boris 20, 21, 27, 172
 Viegnes, Michel 1, 37, 41, 83, 111, 172, 175, 184,
 188, 233, 250, 251, 273
 Viennet, Denis 91, 98, 100, 103, 105, 110, 273,
 276
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, de 19, 124,
 174
 Virgile 141
 Virmaux, Alain 195, 273
 Virmaux, Odette 195, 273
 Voltaire (Arouet, François-Marie) 34
 Vonaburg, Elisabeth 103
 Vries, Wim, de 97, 272
- Waberi, Abdourahman 188
 Wachowski, Lana 82, 83
 Wachowski, Lilly 82, 83
 Wagner, Frank 156, 276
 Wagner, Richard 133
 Wailly, Léon, de 19
 Walpole, Horace 18
 Walther, Daniel 20, 29
 Wan, James 182
 Wandzioch, Magdalena 57, 273
 Warren, Raoul, de 20
 Watkins, Peter 219
 Watt, James 96
 Watts, Naomi 180
 Weber-Houde, Aude 175, 177, 181, 273
 Weaver, Sigourney 180
 Wells, Herbert, George 17, 191, 249, 250

- Weinstein, Harvey 16
Westerfeld, Scott 139
White, Mark. D. 85, 267
Wingard, Adam 225
Wit, Cynthia, A., de 97, 272
Woodard, Ben 82, 273
Worms, Jeannine 173, 273
Worster, Donald 273, 100
Wray, Fay 180
Wright, Will 101
Wylie, Philip 103
Wyndham, John 77
- Xanthos, Nicolas 153
- Yu, Ronny 198
- Zamiatine, Ievgueni 139, 150
Zani, Steven, J. 81, 268
Zapffe, Peter, Wessel 82, 85
Zimmer, Catherine 183, 273
Zimmermann, Daniel 17, 270
Zombie, Rob 182
Živković, Zoran 17, 273