

AVANT PROPOS

Les articles réunis dans le présent cahier sont les communications présentées en Mai 1981 dans le cadre de l'atelier "POETIQUE DU FANTASTIQUE" au Congrès de la S.A.E.S. de Lyon. Conformément au thème exploré par le congrès, ils traitent tous de la poétique du récit, qu'on entende le terme au sens propre, étude des systèmes qui fondent un genre par exemple, ou dans un sens plus large, statut de l'étrange, tonalités subtiles de la narration : de la mise en œuvre codifiée à la question de l'effet.

La fonctionnalité du texte fantastique dans son originalité, ainsi que par rapport aux genres voisins, merveilleux et même littérature enfantine, anticipation et science-fiction, récit de l'absurde voire "new fiction" est un vaste sujet qui comporte, outre la définition respective de ces genres, les problèmes fondamentaux du vraisemblable et de la réception, des stratégies narratives, de la connotation entre autres. Et ceci jusqu'à la question de l'effet, ce mécanisme de l'aliénation qui s'inscrit dans l'histoire littéraire depuis les surcharges vertigineuses du baroque jusqu'aux malaises de la surréalité, depuis les excès du gothique jusqu'à la "rigueur totalisatrice" de la S.F., depuis la mythologie tragique jusqu'aux silences du nouveau roman.

Cet état de malaise que Jean-Paul SARTRE avait pertinemment décrit comme "la conscience transparente aux choses mais opaque aux significations" émane du remarquable texte de Patricia Highsmith – "The Empty Birdhouse" – choisi et présenté par Madame Hélène AUFFRET. C'est selon ses dires "une psychanalyse faite texte" et cela pose le problème inéluctable de l'incidence de ce type de connaissance ou de recherche sur des textes d'auteurs qui le possèdent comme atout majeur dans leur bagage culturel.

L'héroïne de la nouvelle, Edith, est aussi celle d'un roman – Edith's Diary – dans lequel elle narre l'histoire banale et déroutante de sa névrose de femme américaine socialement émancipée et moralement aliénée. Tout le processus de ce genre de fiction se trouve en germe dans ce court récit et il est remarquable que le même thème – phobie d'un animal insaisissable et omniprésent – resurgisse, encore lié à une hantise de la naissance chez le jeune auteur anglais Ian McEwan.

Madame Monique CHASSAGNOL, spécialiste de la littérature enfantine, fera découvrir au lecteur William Mayne et les subtilités des jeux sémantiques qui se fondent sur une déroute discrète de l'esprit de rationalité en une poétique de l'étrange de demi-teinte. C'est cette fois l'étrange devenu essence poétique aux confins de l'humour. En citant M. Chassagnol : "l'étrange ne doit pas contaminer le quotidien... s'il déconcerte il n'est le fait d'aucun désordre... déguisé un instant en Fantastique, il n'est Fantastique que par ce déguisement".

Avec l'étude du narrateur dans les écrits de H.P. Lovecraft, Gilles MENEGALDO nous ramène à un type de texte plus conforme aux canons de la littérature dite fantastique et se concentre sur la tension caractéristique entre l'alibi de vraisemblance et l'insistance sur la fictionnalité. Ce sont "les stratégies narratives et leurs implications" qui retiennent l'attention, c'est-à-dire le problème des rapports qu'entretiennent auteur et lecteur en un savant jeu de cache-cache où l'on dispose de nombreux relais. Le fameux plaisir dans la peur pourrait bien trouver là, partiellement au moins, son origine.

Quant à Christian COMANZO et Jean RAYNAUD, ils renouvellent beaucoup la question pourtant souvent abordée de la comparaison des genres. Le premier, auteur d'une thèse sur le féérique victorien, s'est interrogé sur l'hypothétique spécificité du langage propre à chacun des genres apparentés. Il est amené à évoquer le statut de l'énonciation, les modalisations du discours, les questions de lexique. La langue du merveilleux relèverait plutôt d'une langue morte, celle du Fantastique serait voisine de l'hystérique ; avec la S.F. reparaissent les registres descriptifs et connotatifs. Il y a là ouverture d'une perspective intéressante dans l'approche des genres. Le second qui a travaillé sur la science-fiction américaine, se livre à une réflexion fort argumentée sur la qualité de la vraisemblance que mettent respectivement en œuvre F. et S.F. et dégage une fonction "antithétique" inhérente au Fantastique – opposition thétique/non thétique – face à une fonction synthétique méta-réaliste propre à la S.F. – synthèse de l'hypo-thétique.

Par la riche variété de leurs interventions, les participants de l'atelier du Congrès de Lyon ont fait avancer la réflexion menée sur la littérature de l'imaginaire et témoignent de sa vitalité.

Max DUPERRAY

Page 3

THE EMPTY BIRDHOUSE ou LE REGARD INTERDIT

Hélène AUFFRET
Université de Paris

Le récit fantastique, The Empty Birdhouse, publié par Patricia Highsmith en 1945 dans la revue Ellery Queen's Mystery Magazine, et onzième nouvelle du recueil Eleven paru en 1970, offre une remarquable figuration du processus analytique. Figuration et/ou caricature de la méthode freudienne, cette nouvelle férocement marquée par l'humour de P. Highsmith se donne pour la représentation et l'élucidation d'un fantasme. C'est, au sens propre du terme, une psychanalyse faite texte, puisqu'aussi bien l'analyse ici terminée mais à jamais interminable génère la fiction. En ce sens, l'œuvre est exemplaire et c'est pour son exemplarité qu'elle a été choisie.

L'aventure qui détruit le bonheur petit bourgeois d'un paisible couple de criminels (elle infanticide, lui responsable d'un suicide) pourrait bien n'être qu'une forme privilégiée de ce que les Anglo-Saxons nomment "the seven year's itch". Mariés depuis 7 ans les époux se grattent là où les démange l'ennui de vivre: "Edith was 34. She and Charles had been married 7 years" (1). L'angoisse qui dramatise cette vie rangée est mise sous le signe de l'inquiétante étrangeté : "The first time Edith saw it, she laughed, not believing her eyes" (2), immédiatement récupérée en rassurante familiarité : "an illusion, of course, something to do with shadows" (3), mais point évacuée pour autant.

La référence freudienne est ici évidente : le sentiment éprouvé par l'héroïne, à l'orée du récit, est bien cette inquiétante étrangeté, Das Unheimliche, si curieusement ambiguë chez Freud: "Nous voilà avertis, en somme, que le mot "heimlich" n'a pas un seul et même sens, mais qu'il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier, confortable, et celui de ce qui est caché, dissimulé... Ainsi, "heimlich" est un mot dont le sens se développe vers une ambivalence, jusqu'à ce qu'enfin il se rencontre avec son contraire "unheimlich" car cet unheimliche n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre ... L'inquiétante étrangeté serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu... Nous

nous résumerions alors ainsi : l'inquiétante étrangeté prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par quelque impression extérieure

Page 4

ou bien lorsque de primitives convictions surmontées semblent être de nouveau confirmées"(4).

Cette ambivalence que Freud repère dans l'inquiétante étrangeté traverse le texte de Patricia Highsmith : l'animal apprivoisé, connu (chat, mésange) côtoie l'animal sauvage, indiscernable (le Yuma), les murs tranquilles se font anxiogènes, le nid-refuge est lieu d'angoisse, le plein (birdnest) devient le vide (empty). The Empty Birdhouse confronte les personnages et avec eux le lecteur à leur propre désarroi et à leur espace symbolique : ce texte fait du regard un travail. Il met en scène un procès de refoulement et ce faisant, met à nu le refoulé ; la structure de la fiction est celle d'une anamnèse.

- Le regard interdit ou le procès de refoulement

Le scénario fantasmatique est une "aventure" : il connaît naissance, vie et mort. Mais la caractéristique de sa dramatisation, c'est précisément sa résistance à ces trois péripéties. La résistance à l'existence, à la mise au jour, se manifeste d'abord par un refus : "The first time Edith saw it she laughed, not believing her eyes" (5). Le témoignage des sens est mis en doute, comme suspect d'erreur. Une illusion d'optique ne mérite rien de plus qu'un éclat de rire, qui désamorce l'effet d'étrangeté, le détruit. Reconnue comme une apparence, une tromperie sur le réel, l'inquiétante étrangeté est ainsi évacuée avant même d'être née. Cette attitude trouve un écho dans la dénégation de Charles : "Look, if we see it again - if we saw it" - "What do you mean IF ? You did see it - you said so". -"I think so" Charles laughed. "How do I know my eyes or my mind isn't playing a trick on me ? Your description was so eloquent". "He sounded almost angry with her" (6). La possibilité d'une hallucination partagée, collective, est ainsi envisagée : c'est le premier frein au développement du fantasme.

Puis la résistance mentale s'accroît d'une autre forme de blocage l'oubli, inconscient – ou concerté, qui sait les deux termes n'étant pas contradictoires comme Freud l'a montré en analysant l'acte manqué, procédé moratoire : "She would have to tell Charles tonight. But she forgot to tell Charles" (7).

Mais ce blocage déjoué, puisque le Yuma s'impose à la perception d'Edith et de Charles, la résistance se manifeste d'autre manière. Il ne s'agit plus d'entraver la venue à l'existence de ce qui est maintenant manifeste, mais d'empêcher son identification et sa désignation. Lorsque le nom du Yuma s'impose à la conscience d'Edith, celle-ci cherche aussitôt des justifications à la nomination : "A yuma. Now where had that come from ? Did such an animal exist ? Had she seen a photograph of one in a magazine, or read the word somewhere ?" (8). Justifications inutiles, puisqu'elle ne reconnaît pas la réalité du référent: "I think it's a word you made up". And he laughed. "Or maybe it's a word in Alice in Wonderland". It's a real word, Edith thought, but she didn't have the courage to say so" (9). L'allusion au texte de Lewis Carroll renvoie l'inquiétante étrangeté au monde de la fiction et même à l'affabulation absurde. C'est encore une manière de nier ce refoulé qui tente de se manifester. De même, est significative l'absence de tête du yuma mort. Le corps mutilé de l'animal insolite résiste à l'identification. Innommable, inclassable, incontrôlable, voilà ce qu'est le fantasme ; sitôt né, sitôt nié, sitôt nommé, sitôt dénié.

Mais de ce fantasme qu'elle refuse d'accueillir à l'existence, Edith refuse également d'assurer la destruction. Ses gestes d'agressivité sont des gestes manqués, ses armes des outils dérisoires : comment immobiliser au marteau, ou par le jet d'un livre, une créature qui file plus vite que le vent ?

Page 5

Rejetant la responsabilité du meurtre, Edith s'en décharge sur autrui : l'entreprise de dératization, Charles, ou la chatte Minette. L'hallucination ne peut ni vivre, ni mourir. Et c'est pourquoi ce fantasme non reconnu, dont la vie et la mort sont perpétuellement niées, est condamné à un éternel recommencement : "It was all so ordained, so terribly predictable. There would be more and more yumas. When Charles shook the birdhouse in a moment, there wouldn't be anything in it, and then she would see the animal in the house, and Puss-Puss would again catch it. She and Charles, together, were stuck with it" (10). Tout sera toujours à refaire.

Car le péril est désigné : l'aventure vécue par Edith et Charles génère cruauté et terreur : "She had always thought of it as young and at the same time as cruel, and knowing about all the cruelty and evil in the world ... " (11). Par un impitoyable talion, le Yuma qui représente l'essence même de la cruauté, périt de cruelle manière. Ses restes misérables : sang, débris immondes, corps lacéré, manifestent le sadisme inavoué d'Edith. La séparation du corps et de la tête du Yuma est d'ailleurs très significative. La tête, avec ses yeux féroces, est porteuse de l'agressivité, des intentions criminelles d'Edith. Trop évidente, elle est rapidement évacuée : on ne la retrouve pas (il est peu probable, pourtant, que la chatte l'ait mangée) ; quant au corps mutilé, souillé, (la fourrure tachée de sang) il fait surgir le résultat de l'acte criminel. Aux yeux d'Edith il désigne sa culpabilité : un avortement dégoûtant. La tête absente est celle de l'enfant, le corps mutilé, c'est le corps sanglant de la mère. Foetus tué, mère blessée, voilà la représentation évidente de la maternité assassinée. Et c'est parce qu'elle ne peut supporter les images de son crime, qu'Edith laisse faire à Charles la sale besogne de nettoyage des restes du Yuma.

La résistance à la reconnaissance s'exprime enfin par la représentation thériomorphe. On sait la valeur du symbolisme animal dans l'imaginaire humain. Comme le signale Gilbert Durand (12), le bestiaire est solidement installé dans la mentalité collective et la rêverie individuelle, et l'apparition de l'animalité dans l'imaginaire d'un adulte est toujours symptôme d'une dépression de la personne, qui la conduit jusqu'aux marges de l'anxiété. Image polysymbolique, l'image thériomorphe est délicate à interpréter, à une signification archétypale générale s'ajoutent des surdéterminations particulières qui ne se rattachent pas directement à l'animalité. De plus, l'imagination masque tout ce qui ne la sert pas.

De plus, les images de la bête fabuleuse, monstre et chimère, sont des images fragmentaires et fragmentées, des "morceaux" d'images, comme si la représentation complète de la bête était impossible. Ce n'est certainement pas un hasard, justement, si le caché du texte ne peut trouver qu'une représentation déchiquetée. Le processus de son dévoilement est sans cesse bloqué, interrompu, déchiré.

La bête n'est jamais présente au texte dans son intégralité: somme toute, les personnages et le lecteur n'ont jamais de vision globalisante ni englobante du Yuma. Les deux premières fois où il apparaît, on ne lui voit que la tête, les quatre fois suivantes on aperçoit sa silhouette : c'est tout ce qu'on sait de l'animal in vivo. Post mortem, on a la vision d'un cadavre mutilé, au tiers rongé. Cependant, malgré cette appréhension fragmentée du monstre, l'observation révèle quelques caractéristiques : l'animal est furtif et fugitif, il est animé d'une vigilante cruauté, il est nyctomorphe.

Le Yuma est d'abord constitué par un véritable schème : celui du mouvement rapide et indiscipliné "This animal moves quickly. It almost flies... (13) The awful thing is, it looks uncatchable" (14). She saw the

thing run straight beside her on the floor – from behind her, out of the kitchen door, into the dining-room like a brown rocket..." (15). Or tout être humain éprouve une répugnance primitive devant l'agitation animale. Gilbert Durand dans l'ouvrage déjà cité fait ressortir que le schème de l'animation accélérée (fourmillante, grouillante ou chaotique) semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement, devant la mort. La perception du mouvement fugitif de la bête monstrueuse crée un véritable

vertige : "Edith's heart was beating fast. Her fear mingled with impatience and for an instant she experienced a sense of chaos and terrible disorder..." (16).

Au danger du mouvement s'ajoute le danger de la morsure. La perception de la tête bestiale s'accompagne du sentiment de sa cruauté: "She didn't want to touch the birdhouse and get bitten – maybe by a dirty rodent's tooth ..." (17). "It looks so evil I can't tell you"(18). C'est la gueule, armée de dents acérées prêtes à mordre qui arrive à symboliser toute l'animalité. Cette gueule sadique et dévoratrice constitue ici la seconde épiphanie du Yuma. D'ailleurs, la revanche sur le Yuma se fait sous la forme d'une dévoration sadique "It was the yuma, dead, magled at head, and tail and abdomen. In fact, the tail was chewed off except for a damp stub about two inches long" (19). Sang et lambeaux de chair sont les traces effrayantes de cette manducation agressive, de cette glotonnerie animale.

A ce sadisme dentaire se joint une noirceur terrifiante. L'animal a une fourrure brunâtre, mais surtout de petits yeux noirs perçants "a pair of beady black eyes" (20).

Les psycho-diagnosticiens qui utilisent la planche IV du test de Rorschach connaissent bien le "choc au noir" qui produit une impression disphorique générale, une "angoisse de l'angoisse". Angoisse fondée sur la peur infantile du noir, symbole d'une crainte du risque naturel, accompagnée d'un sentiment de culpabilité. Tel est bien le cas ici où la création de la bête fabuleuse est un fantasme de substitution, à valorisation négative. Au regard qui se dérobe s'offre le refoulé.

La mise à nu du refoulé

Le texte hésite à nommer ce qu'il ne peut reconnaître ni identifier. Et pourtant, le processus de nomination de la bête est d'une aveuglante clarté. Le scénario du fantasme associe la perception d'une paire d'yeux noirs et globuleux à celle d'une fourrure brunâtre et répète ces deux éléments jusqu'à la hantise. Ces deux traits font irrésistiblement penser à l'animal qui a occupé toute la petite enfance : le bon gros ours, l'animal en peluche aux yeux en boutons de bottine. Et c'est probablement de cette façon que le processus associatif s'est créé, que les chaînes se sont nouées dans l'imaginaire d'Edith : 1) yeux noirs + fourrure - 2) Nounours - 3) Bébé - 4) Bébé Yuma pour parvenir jusqu'à la nomination. La lecture qu'Edith fait du fantasme est exactement inverse de la genèse de celui-ci, mais ne parviennent à la conscience claire d'Edith que les deux extrémités de la chaîne 1) et 4). Elle est par conséquent incapable de comprendre que la nomination de l'animal, réalisée et inventée par elle, est un véritable processus d'auto-désignation de son complexe de culpabilité.

Il l'est d'abord dans la constitution même de la chimère, perçue en termes mêlés de bestialité et d'humanité "a mouth that was neither animal, nor bird, simply grim and cruel" (21). Ce mélange de traits caractéristiques de l'humain (visage - bouche) et de l'animal (un écureuil, un oiseau) commande la modélisation dans la désignation : "she thought she saw", "they appeared to be" (22). Cette modalisation est créatrice, au niveau du langage, de l'inquiétante étrangeté, elle est le support et l'interprète de la perception aberrante. Nommer sans nommer, définir sans définir, telle est la

Page 7

fonction de cette modalisation qui réalise la mise en relief de l'effet littéraire. Modalisation corrigée sans cesse, qui par le procédé de l'analogie, de l'à peu près, transcrit littérairement le processus psychique de la substitution.

D'autre part, la fulguration même de la nomination est révélatrice. Le nom de l'animal, totalement fictif, est "donné" à Edith par une intuition dont elle ne peut rendre aucun compte logique. Péremptoire, mais non pertinente, est cette nomination: le YUMA "A yuma. Now where had that come from ?" (23).

Le mot n'a aucune existence, sinon dans l'instant même de sa création. Pas étonnant qu'il n'en soit fait mention dans aucun lexique ni dans l'Encyclopaedia Britannica. La forme exotique (mexicaine, comme Yucca?) renforce l'effet d'Unheimliche. Elle est décomposable : YU/MA. En chinois, la racine YU désigne une pierre précieuse, le diamant. Cette gemme qui adopte l'idéogramme Uy n'est-ce-pas l'oeil perçant et menaçant de la bête, et le regard du dévoilement? (Yu - Y - Eye). Sans ignorer la parenté phonétique de Yuma/Human, on peut remarquer que Yu c'est You, le pronom anglais de la désignation d'autrui. Quant à Ma, c'est la forme enfantine et populaire de Mummy, Mama. YOU/MA est la désignation de la fonction maternelle attribuée à Edith. Le Yuma, c'est l'obsession objectivée, le crime d'infanticide chargé de son remords.

On comprend fort bien dès lors pourquoi l'imaginaire d'Edith associe la notion de Yuma à celle d'extrême jeunesse: "It was gone now, the yuma baby. Why she thought it was a baby, she didn't know. A baby WHAT ? But she had always thought of it as young..."(24). La chaîne associative est indissociable : le scénario de la mort du Yuma dévoré par la mère chatte reproduit et dramatise l'aventure de la mort du bébé assassiné par la mère Edith. Le refoulé – la culpabilité cinq ans plus tôt – est amené à la conscience par déplacement. Mais ce qui est occulté, c'est la relation d'équivalence. Et c'est pourquoi, symboliquement, la tête du Yuma qui permettrait post mortem son identification est à jamais absente. Comme la chatte sa proie, la femme a "dévoré" sa culpabilité, l'a engloutie, et l'ayant avalée, l'a fait disparaître. Ainsi se réalise à la fois l'occultation et l'auto-désignation de l'angoisse refoulée et déplacée.

Voilà ce que dit le titre : The Empty Birdhouse formule un appel, il est la manifestation d'un manque. Les deux termes sont antithétiques : un nichoir, c'est la maison des oiseaux, une maison féconde. Vide, le nichoir n'a plus de sens. La circulation du sens dans le texte est donc un appel au comblement. Il faut remplir le nichoir, restaurer la fonction reproductrice momentanément supprimée.

Le texte propose d'ailleurs, grâce au double registre diurne et nocturne des images, des visions antagonistes. Le nichoir plein a connu des habitants aériens, les mésanges bleues. La couleur bleue, l'envol des oiseaux manifestant la verticalité du mâle appartiennent au régime diurne de l'image. Au contraire, le nichoir indûment occupé par l'intrus, le Yuma manifestant la chtonienne féminité appartient au régime nocturne de l'image. Le nichoir plein, refuge des mésanges, menacé par le prédateur (le chat Jonathan) est protégé par le couple uni. C'est l'image heureuse de Charles et d'Edith. A elle s'oppose le nichoir vide, habité par l'occupant souterrain, menacé par le couple désuni et par la chatte femelle (qui n'a pas de nom propre, sinon le nom générique Puss-Puss, avec la connotation sexuelle que l'on connaît à cette dénomination). Le principe femelle virilisé et castrateur – la chatte est investie de la fonction prédatrice dévolue habituellement au mâle – a détruit l'ordre des choses.

Page 8

Mais la chatte a double fonction : la fonction virile – la chasse et la fonction maternelle – la reproduction –, elle assure la protection du foyer, en détruisant l'enfant intrus, et introduit dans ce foyer vide tendresse et amitié par le pacte tacite qu'elle scelle avec Charles. Etre misérable, trois fois abandonné : par ses maîtres partis pour l'Australie, par les Farrow, par Charles et Edith, la chatte victime du triple reniement exorcise la solitude du couple. Pourtant l'ordre qu'elle restaure n'est qu'apparent. Par le rôle qu'elle joue dans le cycle de mort-régénérescence du yuma, la chatte fait de la maison vide une maison habitée à jamais par le remords, celui de deux misérables criminels qui n'ont même pas tué de leurs propres mains mais n'en sont pas moins pleinement coupables. C'est pourquoi la nouvelle qui reproduit le scénario de leur culpabilité est toujours à refaire, à jamais cyclique : "She and Charles, together, were stuck with it" (25).

- L'anamnèse, structure de la fiction

Lente mise à jour du refoulé, la psychanalyse que réalise le texte, est perceptible au lecteur et au personnage. Mais cette entreprise est menée en plusieurs temps : la découverte du lecteur précède celle

d'Edith : dès le début du texte le lecteur reçoit la clé : "In the second year of their marriage Edith had lost the child she was carrying. She had lost it rather deliberately, being in a panic about giving birth. That was to say, her fall down the stairs had been rather on purpose, if she were willing to admit it, but the miscarriage had been put down as the result of an accident. She had never tried to have another child, and she and Charles had never discussed it. She considered herself and Charles a happy couple. Charles was doing well with Pan-Com Instruments, and they had more money and more freedom than several of their neighbours who were tied down with two or more children" (26). Ainsi le texte joue-t-il sur les possibilités de dévoilement du caché : le lecteur averti saisit avant le personnage la signification du fantasme – puisqu'il s'agit bien d'un fantasme, le nichoir ne pouvant héberger, en raison de son exigüité la longue bite que la chatte Puss-Puss a attrapée et tuée et l'interprète avant lui. Et le dévoilement du texte est terminé quand le sens est perçu en même temps et avec la même amplitude par le lecteur et le personnage. Alors, et seulement alors, se signale la fin du récit : "Now that the Yuma was dead, she realized what the trouble had been, or she could now admit it. The Yuma had opened up the past, and it had been like a dark and frightening gorge. It had brought back the time when she had lost her child – on purpose – and it had recalled Charles's bitter chagrin then, his pretended indifference later. It had brought back her guilt" (27).

L'auteur joue ainsi le rôle de l'analyste : placé derrière son personnage, il le manipule – et convie le lecteur à partager cette vision "par derrière" – pour amener le personnage à "associer" librement images et images, présent et passé, dans une reconstruction de sa configuration mentale. Et le personnage, convié à comparaître, se constitue à lui-même son propre sens : la vision "par derrière" devient une "vision avec". Au pronom de la troisième personne, pronom de l'analyse, se substitue le pronom de la première personne, pronom de l'auto-analyse. Le lent cheminement d'Edith, sa pénible anamnèse s'exprime dans la fréquence du verbe to think, utilisé 16 fois en 15 pages pour noter l'activité réflexive d'Edith, et d'elle seule : "she thought... Edith thought... These thoughts went through Edith's mind... She realized".

La révélation de l'inquiétante étrangeté aiguillonne la curiosité d'Edith et l'invite à l'introspection. La scène réelle où se joue le scénario fantasmatique : du nichoir dans le jardin à la chambre

Page 9

dans la maison, et enfin au lit paré de ses draps, est symbolique. Elle renvoie à "l'autre scène", celle du crime : l'escalier – où fuit le Yuma – et les draps ensanglantés : "What she had seen in the birdhouse" (28). De même, la première quinzaine des apparitions est moins significative que la semaine prodigieuse (du lundi au dimanche) où meurt le Yuma. Malgré la mauvaise foi du personnage – ses retards, ses refus – l'épiphanie du sens est réalisée lorsque le désaccord profond d'Edith et Charles est mis en évidence. L'aveu, qui sauverait peut-être le couple est impossible : "No person, no adult in the world, had a perfectly honourable past, a past without some crime in it ..." (29). Un long passé silencieux pèse sur le couple. Charles et Edith sont condamnés à mener des vies parallèles : l'anamnèse est double. Lorsqu'enfin tout est clair aux yeux d'Edith, alors commence l'aventure fantasmatique de Charles. Le texte est une hypotypose répétée.

La résurrection du Yuma fait de l'analyse terminée une analyse interminable. Et c'est ainsi que le texte est fantastique. Car si la vie du Yuma s'inscrit dans l'imaginaire, sa mort s'inscrit dans le réel. Le texte juxtapose ainsi, et entrecroise deux séries qui ne sont ni équivalentes, ni interchangeables, et crée cette béance du sens "it had been like a dark and frightening gorge" (30).

Et c'est probablement ainsi que Patricia Highsmith, psychanalyste d'occasion, et praticien ironique, se joue du lecteur et de l'exégète. Quand tout est dit, que la lumière est faite, seul subsiste, à la mode du Yuma-phénix, le fantastique du texte.

Page 10

1 - The Empty Birdhouse - in Eleven, Penguin Books, 2nd ed. 1980. P.158. Nous noterons désormais cette édition E B

2 - E B Page 156

3 - E B idem

4 - S. Freud : Essais de psychanalyse appliquée. Traduction de Marie Bonaparte et E. Marty. Idées Gallimard, 1971, Page 172 et page 200

5 - E B déjà cité note 2

6 - E B Page 162

7 - E B Page 156

8 - E B Page 159

9 - E B Page 161

10 - E B Page 170

11 - E B Page 168

12 - Gilbert Durant : Les Structures anthropologique de l'imaginaire. Bordas Etudes 14, Paris Bruxelles Montréal 1969

13 - E B Page 160

14 - E B Page 162

15 - E B Page 164

16 - E B Page 164

17 - E B Page 157

18 - E B Page 161

19 - E B Page 165

20 - E B Page 156

21 - E B Page 156

22 - E B idem

23 - E B Page 159

24 - E B Page 168

25 - E B Page 170

26 - E B Page 158

27 - E B Page 169

28 - E B Page 159

29 - E B Page 169

30 - E B Page Idem.

Page 11

LA POETIQUE DE L'ETRANGE CHEZ WILLIAM MAYNE

Monique CASSAGNOL
Université de Paris

Chez William Mayne, l'étrange apparaît dès la genèse même de l'oeuvre. Car voici un auteur particulièrement prolifique, ayant publié une cinquantaine d'ouvrages, et qui cependant n'hésite pas à affirmer :

"I don't like writing. I decided on it as a career when I was too young to realize I would not grow out of the dislike, but I have never had enough imagination to think of another living". (1)

On peut penser, bien sûr, qu'il s'agit là d'une boutade, d'un mouvement d'humeur – et d'humour – envers le critique trop curieux. Et pourtant le lecteur se demande s'il n'y a pas, dans cette affirmation un peu provocante, une part de vérité. Car il est vrai que l'écriture paraît ici une tâche ingrate, menée par l'auteur avec une espèce d'âpreté. Mayne est constamment avare de ses mots, il les compte, les heurte presque jalousement, comme s'il craignait avant tout le laisser-aller au flot et au plaisir du langage.

Cette même réserve, cette méfiance presque, se reflète chez les personnages eux-mêmes. Ce sont, en majorité, des gens de la campagne, de la terre, qui gagnent leur vie très difficilement eux aussi, mais en s'occupant d'autre chose que des subtilités de la poétique. Ils parlent peu, ils refusent même, parfois, de s'exprimer, et ont souvent l'élocution malaisée. Le mot est un outil qui leur est étranger, déjà presque étrange. Ainsi dans The Battlefield, le grand berger solitaire et quasi muet qui pourtant, curieusement, tient le rôle du prophète, ne parle que deux fois, et non sans peine :

"The shepherd's first speech had come out rusty. His second was delayed for a time" (B., 124)

L'acte de parole est donc ardu, et le discours a du mal à se déclencher. La nécessité force pourtant le personnage à s'exprimer, car il en sait long sur le monde apparemment surnaturel, pour le moins étrange, qui soudain envahit le réel :

Page 12

"The shepherd was not talking to him, except for an occasional "Aye" or a grunt that meant the same thing, or possibly its opposite" (B., 123).

Si l'énonciation est difficile, l'énoncé lui-même est pour le moins déroutant. Qu'importe alors le mot s'il n'est plus qu'un son, s'il veut dire n'importe quoi et tout à la fois.

Ces personnages très peu bavards, et même douloureusement récalcitrants à la parole, sont si nombreux chez Mayne qu'ils en deviennent inquiétants. Ainsi l'héroïne de A Parcel of Trees, l'un des personnages les plus attachants, en tout cas les moins mal étudiés de Mayne, la petite Rosemary Brown, qui doit avoir environ huit ans, ne prononce en tout et pour tout que quatre-vingt six mots, dont un véritable morceau de bravoure de trente-neuf mots d'affilée, presque trois lignes, dont elle paraît la première surprise. Et l'auteur affirme, plutôt laconique :

"There was not much she wanted to say"

comme si le langage était pour elle superflu, presque inutile. On commence à comprendre alors les difficultés d'écriture de Mayne, qui, tout en faisant une grande place au dialogue, met en scène des personnages qui, soit n'ont rien à dire, soit ne veulent pas parler, et refusent en particulier de cautionner l'étrange par le moyen du langage. Car dire l'étrange, ce serait, pour eux, trahir le réel.

Très peu d'adultes, d'ailleurs, acceptent de discuter des événements extraordinaires dont ils sont témoins et, comme pour contrebalancer lourdement l'étrange, se plaisent à insister sur l'importance des tâches matérielles qui les attendent, et même les accablent :

" "It's nonsense, that's what it is," said Dad" (., 51)

" "Well" said Mrs. Dyson, "this isn't getting the house-work done (...) There's only one thing enchanted, and that's your wits" (GR., 68)

Même les enfants ne manifestent jamais de spontanéité candide. Ainsi dans Royal Harry, la petite fille se voit tout à coup couronnée souveraine d'un royaume extraordinaire, mais refuse néanmoins de se laisser emporter par le rêve et d'exprimer toute émotion :

"Anything interesting?" said Dad.

"Everything", said Harriet. I'll tell you when I'm ready, because if I tell you now, I'll get it wrong (...) She liked her accounts of things to be tidy before she began them. Dad was the same. Both of them sometimes did not get things told before it was too late" (RH, 67)

Tout fonctionne donc comme si le locuteur craignait de perdre la maîtrise des mots, et, par voie de conséquence, du réel. Pour lui, l'étrange ne doit pas venir contaminer le discours et ce dernier doit, quant à lui, intervenir a posteriori, au risque même de trop tarder et de perdre toute signification et toute fonction.

Si le discours est ainsi éventuellement sacrifié et l'étrange écarté, le langage, ou plutôt les langages, déroutent aussi le lecteur et contribuent au sentiment d'étrangeté qu'il éprouve. Le langage a donc une fonction double,

Page 13

qui peut paraître contradictoire. Dans le dialogue et la narration, il s'efforce d'évacuer l'étrange, et pourtant, en tant que par lui, l'auteur crée un univers de mots, le langage fait à son tour naître l'étrange. Et ceci de deux façons essentielles : d'une part l'auteur met en place un véritable kaléidoscope de langages, d'éléments très colorés et disparates qui forment entre eux des arrangements étonnants, d'autre part il crée des métaphores et autres figures de style incongrues et troublantes.

On a vu que les personnages, comme le vieux berger de The Battlefield utilisaient le dialecte local. D'autres, comme Charley dans A Grass Rope ne parlent qu'un anglais très incorrect, plus ou moins

régional, souvent difficile à comprendre par le lecteur, même britannique. Le dialogue lui-même participe alors de l'étrange puisque les personnages ne parlent pas la même langue, et le lecteur doit parfois s'exercer à deviner ce qui est dit à partir de ce qui est répondu, d'où une sorte de dialogue de sourds, .et presque un dialogue de fous par instants.

La narration elle-même est constamment parsemée de termes et de tournures caractéristiques du Nord de l'Angleterre, dont le lecteur connaît mal le sens, comme "ket", "neshed", "cuss", "skillock", et même "earthfasts", qui est pourtant le titre d'un ouvrage parmi les plus connus.

Bribes de dialecte local, mais aussi jargons d'écoliers se mêlent sans cesse, ainsi que de nombreuses citations étrangères, latines et françaises, plus ou moins bizarres d'ailleurs, comme "je suis réflexive" dans Royal Harry (p.20). Ces mélanges curieux de langage très différents, constamment rapprochés, brouillent le discours, qui participe alors véritablement de l'étrange.

Les personnages, souvent, se comprennent mal, d'où un constant malaise, voire une véritable agressivité vivement ressentie par le lecteur. Dans A Year and a Day, on trouve des marins "sarrasins", que personne ne comprend et qui ne comprennent personne, malgré leur volubilité étonnante, mais aussi, dans Royal Harry des groupes de français un peu louches qui parlent "martien" au dire des autres personnages. Même au sein des familles, on se comprend mal, et ces difficultés entraînent parfois de très violentes oppositions, presque toujours un antagonisme latent : la parole de l'autre est toujours très difficile d'accès.

De ce contact presque rageur entre individu et langage, l'exemple limite, le plus frappant sans doute, est celui de Adam, le petit garçon de A Year and a Day, un enfant malingre, trouvé un jour d'été, à "midsummer", ce qui permettait déjà de belles espérances dans le domaine de l'étrange. Adam est adopté, en tout cas accepté par une famille qui le croit un peu "changeling", c'est-à-dire enfant des fées. C'est vrai qu'il est bizarre, tourmenté, un peu demeuré, et ne parle pas, du moins pas la langue des hommes. Et s'il apprend bien des choses au contact de cette famille, il n'apprend pas le langage. Jamais pourtant l'auteur ne le dit muet. Au contraire, il affirme qu'il parle, et consacre de longs passages à ses très extraordinaires conversations. Car Adam émet un grand nombre de sons, très douloureux, un peu effrayants, mais très beaux aussi. Et il converse avec le monde, constamment, de façon très intense. Il répète les sons de la nature, les plus infimes les plus ignorés, mais aussi les plus rauques, comme le cri des animaux, des oiseaux en particulier. Adam parvient très bien à communiquer avec les deux fillettes de sa famille adoptive : avec l'une il parle mouette, avec l'autre il parle merle, dit l'auteur. On atteint ainsi un état limite du langage, où il n'est plus qu'un cri, parfois même un hurlement.

Page 14

Et lorsque Adam meurt, un an et un jour après son arrivée, comme le dit la légende concernant les "changelings", le dialogue entre la mère et la petite fille est étrange tant il paraît elliptique et grammaticalement curieux :

"He sleeps cold"

"Yes, indeed (...) He is sleeping cold" (AYAD., 90)

Avec cet enfant, disparaît donc l'étrange; tout rentre dans l'ordre semble-t-il, et la famille se reforme sans lui. Mais avec cette vie qui s'éteint, c'est un écho du monde qui se tait, et avec cet écho étrange, disparaît la voie du monde elle-même, c'est-à-dire toute une partie du réel. Pour Mayne, le mot est donc essentiellement un son, souvent douloureux à émettre, difficile aussi à entendre, et de cette communication ardue, insolite, entre les hommes, naît, avant tout, l'étrange.

De plus, le mot dérouté, et va même jusqu'à égarer. Les noms de lieux, en particulier, sont trompeurs et entraînent l'imagination sur des voies illusoire. Alors l'auteur, en même temps qu'il mystifie son lecteur, le met en garde, l'invite à se méfier non seulement de sa parole en tant qu'auteur, mais aussi des conclusions logiques, mais sans doute hasardeuses qu'il pourrait être tenté de tirer. Ainsi dans Royal Harry l'auberge s'appelait jadis The Ship Inn, mais l'écrivain précise :

"But they said that ship was a way of saying sheep, and they'd changed the name anyway. So it never meant the right thing when it did mean something. It's French, they say" (RH. ,38)

Il y a donc là une forme de trahison du langage. Plus significatif encore est l'exemple de The Battlefield, titre de l'un des ouvrages les plus connus de Mayne. "The battlefield" est un lieu-dit où se déroulent les événements étranges du récit : le ruisseau y coule rouge comme sang, la tour soudain dévale la pente et va se planter au beau milieu du village etc... Mais c'est aussi le nom de l'auberge dont sont propriétaires les parents des deux héroïnes, et où habite toute la famille. La dite "battlefield Inn" est donc aussi le point de rencontre de toute la région, le centre non seulement de la vie domestique, mais de la vie sociale locale. Le mot "battlefield" renvoie donc à deux aspects qui semblent contradictoires, mais sont en fait indissociables et cohabitent ici sereinement : l'étrange et le réel quotidien. Et si le lecteur peut être troublé par ce curieux flottement du sens, les personnages, eux, s'en accommodent fort bien, se reposent sur lui en quelque sorte, chacun y trouvant sa propre explication, son propre réconfort :

"Mum said the Battlefield was there before the road, but Dad said the road must have been there first or there would not have been a Battlefield at all, since the battles were all about people coming over the road from the other side of the hills (...) Mum thought it was probably Romans. Debby had heard about the Civil War, and thought it was probably civilians. Lesley was not sure that it had been humans fighting at all (...) The only sign now there was a Battlefield was the inn itself, which was the Battlefield Inn. Dad said that Battlefield would be a better name" (B., 14-15).

Là encore, le son et le sens s'embrouillent. La légende et la vie quotidienne, l'étrange et le réel portent le même nom et, de ce fait, en viennent à coexister tranquillement, jusqu'à presque se confondre. Cette bataille, qui est au cœur même du récit, est peut-être purement imaginaire après tout,

Page 15

mais devient pourtant un point de repère non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps et dans le langage lui-même, puisqu'apparaissent des structures, des expressions nouvelles :

"I don't know when there was a Battle, said Billy. It's just what we say. If it was a long time ago, it was before the Battle. If it wasn't so long, like sixty years, it's since the Battle and if it doesn't happen so very often, then it's once a Battle" (B. ,16).

L'espace et le temps prennent ainsi la relève l'un de l'autre, et se confondent dans cette impression de flottement spatial et temporel. Champ de bataille sans champ et sans bataille, combat sans soldats, sans lieu ni date. Bataille, ou plutôt bouteille, peut-être rien de tout cela ou tout à la fois. Le titre même du récit met un nom sur l'incertain, et donne à l'étrange le droit d'exister et de se faire la mesure du monde. "Battle", "bottle", peu importe sans doute puisque l'œil et l'oreille confondent un peu les deux.

Si Mayne est tellement sensible au son des mots, c'est parce qu'il est un homme de musique, dont toute l'enfance et la scolarité ont été mises sous le signe du chant choral. Il a été, en effet, formé à la "choir school" de la cathédrale de Canterbury, et plusieurs de ses ouvrages mettent en scène de jeunes choristes. Mayne consacre de très nombreuses pages à la voix des cloches, aux chœurs d'enfants, au jeu des grandes orgues aussi. Dans A Swarm in May, par exemple, le professeur de musique joue de l'orgue, et fait naître ainsi une réalité nouvelle, en tout cas d'étonnantes images :

"Dr. Sunderland (...) built and rebuilt enormous endeavours and sent out convoys of melodies only to wreck them on rocks of harmony and beat them down with winds and waves. He carried his voyage out of these dangers into the smooth trade winds and (...) the music was landlocked on a far coast and the sailors dancing on shore : and then all the music went (...) blowing away all thought of sailors and seas, and bringing the music round to itself and quiet. In the midday Cathedral there was peace under the echoes" (ASM., p.199).

Ce monde imaginaire évoqué, et même solidement bâti, comme le dit l'auteur, est un mélange très hétéroclite d'images qui se bousculent et s'évanouissent sans cesse. De leur rencontre, de leur éclat passager, jaillit un monde foisonnant et étrange.

Dans Earthfasts, c'est le son du tambour qui alerte deux très jeunes gens, un son à peine perceptible tout d'abord, mais qui se fait de plus en plus violent, jusqu'à devenir insoutenable. Les deux héros entendent, puis voient soudain apparaître un très jeune soldat qui appartient visiblement au XVIII^e siècle, et marche, marche tranquillement devant eux, au rythme de son instrument. L'auteur explique qu'en 1742 ce soldat avait en effet quitté son régiment et pénétré dans le souterrain du château pour y chercher le trésor des Chevaliers de la Table Ronde. Et le voici soudain surgi quelque deux cents ans plus tard, à sa grande surprise. Il est significatif que celui qui voyage ainsi dans le temps le fasse justement au son de ce tambour, car c'est bien la musique qui semble le transporter dans un autre siècle. Le son du tambour imprime au monde un rythme différent et engendre ici un temps nouveau et, avec lui, un nouveau réel.

Si musiciens et musique jouent un rôle essentiel chez Mayne dans la création de l'étrange, c'est en musicien aussi que l'auteur appréhende le quotidien. Les sons les plus banals l'émeuvent : bruits de pas sur la route, aboiements de chiens, ronflements de tracteurs. D'autres sons, plus incongrus, plus troublants peut-être sont aussi étrangement perçus et évoqués par l'auteur ;

Page 16

par exemple le bruit des poissons mis en caque : une sorte de bavardage, de chant heureux, dit Mayne. Tous ces bruits mal connus, parce que mal écoutés sans doute, d'habitude, deviennent ici réconfortants, amicaux presque à ceux qui savent prêter l'oreille :

"Down in the box the fish were talking and singing, although they were dead and salted. The noise they made was not an unhappy one (...) they could hear that the fish were calling for more to come to the box and be salted and live close and comfortable" (AYAD., 59).

Mayne offre une telle sensibilité aux bruits qu'il parvient à faire le vide autour d'eux, à les laisser exister et vibrer pour eux-mêmes, à faire de l'individu comme un instrument à son tour, une caisse de résonance où les sons viendraient se heurter et jouer à plaisir. Il fige le temps, l'espace, l'existence, pour faire place soudain, aux bruits qui prennent une profondeur nouvelle, celle de l'imaginaire. Le récit s'oriente alors tout entier autour d'une détonation, d'une voix, d'un cri ou d'un silence, et le bruit, qui rythme et crée le monde, en arrête aussi parfois, étrangement, le cours.

Mais c'est à l'intérieur des maisons que Mayne fait surgir l'étrange de la façon la plus saisissante. Ceci n'est pas propre à Mayne, bien sûr, car c'est certainement lorsque l'inhabituel s'éveille au cœur des choses les plus intimes qu'il paraît le plus troublant. Mayne évoque avec minutie le monde domestique, les cuisines en particulier, ou plutôt les arrière-cuisines, l'évier, la buanderie, la réserve à charbon etc... C'est là où les mères frottent et nettoient, c'est là aussi qu'elles préparent la nourriture, une nourriture simple et économique, mais qui, tout à coup, peut devenir étrange, ou plutôt étrangement à l'image d'un tout autre réel. Une, deux lignes à peine suffisent à l'auteur pour faire naître un univers incongru, inquiétant, et l'effet de surprise ainsi créé intensifie le sentiment d'étrangeté ressenti par le lecteur. Ces sortes de "visions culinaires" commencent souvent par un regard très intense porté sur un objet ou une

scène si banals qu'on en finit par oublier de les regarder. Mayne, lui, ne l'oublie pas, et fixe au contraire son regard :

"Is that pan hot enough, do you think ?"

He tipped the basin of beaten egg into the smoking frying pan. The yellow mixture went in with a great sizzle until it melt itself and joined up into a disc and began to blow blisters.

"It looks like a prehistoric moon, Sir" said Owen (SM, 8).

C'est cette scrutation onirique, en quelque manière, que jaillit le plus intensément l'étrange. L'objet bloque la vision et cristallise sur lui la rêverie du lecteur. Ainsi, Mayne rapproche volontiers des éléments de la nature certains détails de la vie quotidienne, domestique surtout. De cette assimilation du plus grand au plus petit, au grandiose au banal, jaillit un décalage troublant. Le cosmos prend les proportions du microcosme, les échelles de grandeur se renversent. L'univers est ramené aux proportions du coin du feu, et le coin du feu prend celles de l'univers :

"The sound of the sea came along the road in the quietness of the late Sunday afternoon. It was like an empty sponge being squeezed" (S., 8).

De ces métaphores, de ces comparaisons plutôt, presque brutales, naît la surprise, mais aussi parfois le malaise du lecteur, avec la conscience que l'inanimé possède également une existence, presque rivale de celle de l'individu. Le personnage, lui, ne manifeste pas d'angoisse, tout juste un léger étonnement, une curiosité nouvelle, parfois amusée, pour un reflet

Page 17

du réel jusqu'alors inconnu, du moins négligé. Et ces visions, si elles sont saisissantes, sont aussi fugaces, d'où souvent encore l'inconfort du lecteur, ébloui l'espace d'un bref instant. Mayne se plaît à mettre face à face objets et personnages, à forcer ce tête-à-tête et à rendre l'objet si intensément présent que c'est le personnage qui finit par être inerte et se démanteler :

"Harriet felt that most of her did not exist, though some loose bits were hanging untidily from her shoulders, two strands being long enough to trail on the ground and be called feet and legs by people who gave names to things" (RH., 35).

Est-ce alors le monde qui est irréel, ou bien l'individu lui-même ? Ce détachement par rapport au monde extérieur et par rapport à soi-même est dû peut-être, ici, à cet état de demi-sommeil encore, où les idées tournent à vide dans la tête, où le corps est engourdi. Le corps se défait, se dévitalise en quelque sorte, et sa réalité ne réside plus dans la cohérence et l'unité, mais dans la seule présence concrète de ses divers éléments. Mayne évoque souvent ces premiers instants du réveil, où la pensée n'est pas encore organisée, où prévalent les sensations les plus incongrues :

"An india rubber band slid from Harriet's hand where it had been extended across the tips of her fingers, and tapped against the window. It dropped onto the sill and hid itself in the cracked rotted wood. Its body felt like the body of a large fly, long, pliant, repulsive (RH.,7).

De l'élastique ou du personnage, c'est peut-être ici l'élastique qui, étrangement, est le plus vivant. De même, dans The Battlefield, une autre enfant s'interroge :

"Lesley gradually began to feel that she wasn't herself. If you have no effect on anything, then you don't exist. If the lantern has no relation to you, how can you be real ? If the fire is only burning for itself, and not for you, how can you be there ?" (B., 141).

Les objets sont donc autonomes, et cette autonomie même met en cause l'authenticité et la signification de l'existence des hommes qui ne peuvent être maîtres des objets les plus ordinaires. Entre les individus et les choses, aucune relation ne paraît établie aisément. Parfois même, il semble qu'un objet, une scène, mobilisent la totale attention de l'auteur, comme s'ils engageaient l'être tout entier et le contraignaient à s'interroger sur son rapport avec eux. Alors, du quotidien le plus usé, naissent encore l'insolite et l'étrange. Et les objets, qui, sans cesse entourent les êtres, se mettent à les regarder, à les défier presque, les contraignent à s'interroger sur leur présence concrète, leurs existences presque rivales. De ce double regard, celui du personnage et celui de l'objet, naît un objet nouveau, comme régénéré, mais aussi un personnage nouveau. Comme si le vide se faisait un instant autour d'un point insignifiant de l'univers pour remettre l'individu et le monde en question.

Ce regard fixé sur l'objet en devient parfois si pesant qu'il entraîne une forme de nausée. Ceci n'est pas nouveau, et d'autres ont parlé de nausée bien avant Mayne, chez qui, pourtant, cette notion est importante. Je pense par exemple à cette scène assez pénible où l'odeur d'un plat qui cuit à l'étuvée écœure à tel point l'un des personnages que celui-ci est pris de vomissements et va, curieusement, enterrer la nourriture coupable. De même dans Sand, un poisson mort répugne tellement le jeune Bobby qu'il est, lui aussi, pris de nausée pendant qu'il enterre, puis déterre, l'animal en question. L'auteur crée ainsi une sorte de vertige de l'écœurement devant la vie inacceptable des choses, devant la scandaleuse tiédeur des corps mêmes des

Page 18

objets et du monde inanimé.

Si la tiédeur est nausée, le froid, par contre, est morsure. L'affirmation est bien banale, il est vrai, mais la "morsure du froid", comme en doit, prend, chez Mayne, comme une vigueur nouvelle dans l'agressivité, dans la violence de l'attaque et de la blessure. Dans la campagne hivernale qu'il décrit, on ne trouve pas d'épais et blanc manteau de neige. Ceci non seulement parce que l'auteur est bien trop habile pour user d'un tel cliché, mais surtout parce que sa vision est tout autre. Le célèbre manteau blanc recouvrant la terre, lourdement, paisiblement, a quelque chose d'apaisant et de protecteur. A la limite, c'est un réconfort, un réchauffement presque. Tandis que le froid qui fascine Mayne est rétraction du vivant, cristallisation des formes, animation de la matière. Et l'image du réel n'en devient que plus vive et mieux affirmée :

"The road was hard with frost. All the distances of the dale were thickened withit" (B., 45).

Mayne se plaint, il est vrai, dans la représentation de l'hiver ; il évoque remarquablement bien, avec beaucoup d'âpreté, ce froid qui s'installe sur la campagne, mais qui aussi prend possession des maisons, des choses et même des êtres. Mais de ce phénomène, très normal dans cette région des Yorkshire Dales, Mayne fait, là encore, un événement étrange ; par la métaphore, tout d'abord :

"The mountain had had a cap of snow before. Now it had a mantle of it, and the pleats and seams of the mantle were melting in the sunlight, as if the mountain were moving its skin and muscle under transparent muslin and showing through the frail cover" (RH., 84).

Voici donc un manteau de neige qui, lui, au lieu de protéger le sommeil de la terre, le trouble et l'agite, et réveille celle-ci de façon presque fantomatique. Le froid raidit, cristallise, met à vif les structures et fait frémir des matières qui ne devraient pas s'animer comme des chairs sensibles. Cette croûte de gel, cette pellicule de glace ou de neige appuient les contours, affirment les formes, et rendent vivante et mouvante la matière, anormalement.

Dans The Battlefield, Mayne écrit :

"The snow was so fine and rare that it showed up the structure of the hills instead of hiding it. All the veins of rock and wall and slope showed in black and white" (B., 7).

Contrairement à la campagne enfouie sous la neige, cette campagne-là est durcie, craquelée, bruyante. Tout y craque et résonne en effet, de ces bruits inquiétants d'os cassés qui semblent provenir du plus profond de la terre.

Mais le gel, s'il écrase et raidit, révèle aussi, par sa transparence. Non seulement il souligne les structures, les lignes de force du paysage, mais il se fait aussi miroir, vitre même, et laisse voir à travers et au-delà de lui :

"In the night Harriet woke and sat up, hearing the frost crack in the roof. The lake was like a lesser sky, but still there was something strange about it, because stars may shine through cloud, but not through mountain, and there were stars shining through Hartacre Dod now, a cluster of them, half way up" (R., 5).

Page 19

Ce froid qui règne à l'extérieur, pénètre aussi les maisons, et Mayne, qui décrit si bien les intérieurs campagnards, n'évoque guère la lueur tendre de la chandelle, ou la douceur envahissante de l'âtre. Au contraire, les flammes du foyer, entretenues avec tant de peine, brûlent les corps d'un côté tandis qu'elles laissent l'autre cruellement en proie à tous les courants d'air. La glace elle-même se fait une place dans les chambres, contre les corps presque. C'est ainsi que commence le tout premier chapitre de Sand :

"The shirt was made of cold cloth and frozen buttons. It lay on Ainsley's bed like a drift of snow. The cold spring wind blew the curtain and moaned under the door. Ainsley stroked the shirt. It had been starched with ice" (S., 5).

Ainsi, le vêtement prend une apparence, une réalité différentes, presque fantastiques. Le monde du dehors pénètre celui du dedans, tout comme, on le verra plus tard, celui du dessous se révèle à celui du dessus. Mais tout ceci cohabite sans heurts, sans inquiétude de la part du personnage, tout juste avec un peu d'inconfort provisoire.

D'autres matières que la glace peuvent en outre prendre possession de l'univers, déformant le réel tout en faisant apparaître un autre monde, étrange sans doute, mais intensément authentique aussi. Dans Sand, c'est le sable, bien sûr, qui envahit le village. Soudain il recouvre tout à la manière d'une avalanche, en même temps qu'il s'insinue partout, sans cesse, grain par grain. Le sable absorbe de deux façons différentes et simultanées, puisqu'il avale et ronge à la fois, opérant une sorte de corrosion cruelle assortie d'un ensevelissement pesant. Ainsi, tout un village, toute une réalité quotidienne, une vie régulière et tranquille, évoqués par l'auteur avec beaucoup de réalisme, deviennent en proie à cet étrange phénomène, qui est digestion lente et morsure continuelle, acharnée, de la matière par la matière. Les personnages, les habitants du village, assistent à cela sans angoisse ; ce n'est pas, pour eux, un cataclysme, c'est une habitude pour les adultes et souvent une source de jeux pour les enfants. C'est, voilà tout, et en fait c'est bien comme cela. Ils acceptent la situation comme une sorte de fatalité étrange, qui se traîne vaguement dans le temps. Et ils regardent tranquillement la mer s'acharner à achever ce que le sable a entrepris :

"The water itself was full of life, with the waves clunching down peevishly and clawing their way back to the sea again" (S., p.77).

Le sable ne fait pas seulement disparaître l'univers. Il déplace certains contours, il modèle d'autres volumes, il possède sa dynamique propre et dynamise l'existence des personnages en même temps que le paysage. Le sable décale en quelque manière la durée, et participe de ce fait à une forme de renouvellement cyclique du temps. Ainsi, à mesure qu'agit le sable, un univers nouveau est rebâti. Les

personnages acceptent sans drame, souhaitent même, par exemple, que leur église enfouie soit, tout simplement, reconstruite un peu plus loin, tout comme celle-ci a remplacé une autre église, jadis ensevelie elle aussi. C'est l'élément étrange, ici le sable, sur lequel la Bible dit bien, pourtant, qu'il faut se garder de construire, qui confère au monde une forme et une réalité nouvelles.

L'intention et la technique de Mayne consistent à exprimer l'étrange du réel qui le dissimule. Par exprimer, j'entends : dire, mais aussi : extraire. D'ailleurs, l'étrange ne naît pas de la substance floue et éthérée du rêve, mais de la matière bien dure du réel concret. C'est avec leurs mains que les personnages font sortir de la terre, du sable, du métal, du rocher, un objet bien tangible qui mènera à la découverte de l'étrangeté du réel. Et cette

Page 20

découverte s'assortit d'efforts physiques, de prouesses techniques parfois. Dans Sand, les jeunes héros passent une grande partie de leur temps à gratter, à creuser le sable pour faire réapparaître une voie de chemin de fer désaffectée. Dans The Battlefield, les personnages travaillent vaillamment à extraire du sol, à grand renfort de tracteurs, une sorte de long piquet de métal, un canon sans doute. Dans The Grass Rope, le héros s'acharne à décaper une enseigne, qui révèle de bizarres inscriptions, en particulier des figures de licornes, liées à la légende de l'endroit. Tout ceci s'effectue à l'aide de nombreux instruments, véhicules etc..., dont l'auteur nous fait suivre de très près le fonctionnement et entendre clairement, et longuement - un peu trop longuement, parfois - le bruit. De nombreuses pages, là encore un peu trop nombreuses à mon sens, sont consacrées à ces machines, étudiées en détail. On trouve ainsi chez Mayne toute une foule d'outils, de grues, d'excavatrices, et un véritable parc de camions et de tracteurs. L'étrange est constamment confronté, mesuré à la technique, à l'effort humain aussi, et ne se laisse dévoiler qu'après une longue, très longue, résistance réciproque. L'expression de l'étrange est donc à la fois discours et extraction, l'un et l'autre demandant, de la part des personnages, autant de peine.

Et ces héros, qui utilisent si bien leurs bras, ne perdent pas non plus la tête. Ils savent que, dans les profondeurs, règne sans doute l'étrange, mais aussi avant tout qu'il convient de ne pas perdre de vue la surface du monde car c'est là que doit s'inscrire leur existence quotidienne. Il leur revient donc de régler les choses du dehors, mais également de respecter les choses du dedans afin de faire tenir le réel et d'en assurer la cohérence. A la fin du récit, les imaginations, un instant échauffées, retrouvent calme et sérénité.

Si les parents n'ont cessé de répéter :

"It 's nonsense (B., 81)

"It's a daft game" (B., 55)

les enfants, eux, jouent avec l'étrange un peu comme on joue avec le feu : avec plaisir, mais aussi précautions.

"I'm sure there's a reasonable explanation"

dit Adam dans A Grass Rope,

"But we've got to look at it as if it were magic" (GR. ,50)

Jamais les jeunes héros ne perdent le sens des réalités quotidiennes, et ils n'offrent aucune participation affective aux événements étranges dont ils sont les témoins, presque toujours les acteurs. Ils insistent clairement sur le fait qu'ils ne recherchent pas une aventure extraordinaire, mais une explication logique à ce qui peut, en effet, sembler inhabituel :

"I'd heard about the legend of the hounds and the unicorns (...) so I came to see what the commonsense explanation was" (GR., 115).

Et il est vrai que le surnaturel est, ici, toujours expliqué. Le lecteur, lui, ne peut se laisser aller à l'émotion puisque les héros, même les plus jeunes, montrent tant de sang-froid et que l'auteur mène sa narration avec un tel détachement. Mayne fait constamment comme si son récit allait basculer dans le fantastique, puis il le fait tourner court, et l'installe définitivement du côté des réalités les plus terre à terre. A tel point qu'aux yeux du lecteur, l'étrange vient alors du refus même de l'étrange par l'auteur

Page 21

et ses personnages. Dans The Battlefield, les deux fillettes qui ont sans doute déclenché cette irruption du surnaturel se contentent, à la fin, de remarquer que l'essentiel est finalement d'avoir attiré les curieux vers le comptoir de l'auberge de leurs parents, c'est-à-dire vers le tiroir-caisse, et par voie de conséquence vers leur propre tirelire... Dans Royal Harry, la petite Harriet, lorsqu'elle reçoit les vêtements de ses royaux ancêtres, constate avec amertume que ces nobles atours sont plutôt défraîchis et estime à plus de deux livres les frais de nettoyage, ce qui arrête, net, ses éventuelles rêveries. Tous ces personnages sont bien trop résolument ancrés dans le réel, presque farouchement même, pour se livrer à la séduction de l'étrange. Leur domaine demeure le quotidien, et il semble que Mayne ne nous en éloigne, ne feigne de nous en éloigner un instant que pour nous y mieux replonger.

En fait, le quotidien semble si usé qu'il en vient parfois à ne présenter à l'observateur ordinaire qu'une surface désespérément lisse, et Mayne paraît s'occuper, tout comme ses héros, à le décaper, à en faire jaillir des volumes, des éclats nouveaux en dégageant, par delà le monde visible, des formes surnaturelles qui seraient sans doute fantastiques si l'auteur les laissait se développer et menacer le réel. Mayne réintroduit l'inconnu au cœur de l'univers le plus familier, sans pour autant ouvrir ces failles propices à l'éclosion du fantastique. Au contraire, de l'étrange, l'auteur fait le noyau même du réel, comme l'ossature cachée, mais solide et nécessaire, d'un corps dont la réalité quotidienne serait la chair, ou plutôt l'épiderme visible. Et l'étrange est ici présenté comme indispensable à l'équilibre, au bon fonctionnement de l'univers. Parfois il se laisse apercevoir ; il faut alors savoir l'observer à distance, mais aussi se garder d'y porter atteinte, car il sous-tend, en quelque manière, le réel. Les personnages de Mayne acceptent d'ailleurs l'irrationnel mais ne le laissent pas pour autant bouleverser leur existence ; ils l'observent, et, en fait, le préservent. Keith, le jeune héros de Earthfasts, explique à son ami David :

(...) "It's unreal, but actual" said David. It was just like it was. If a thing's happened, it's happened".
"It isn't reasonable," said Keith. "It's an effect without a cause". "There's plenty of them", said David" (E., 31).

A défaut d'explication logique satisfaisante, il convient donc d'admettre les choses comme elles sont, et si quelque mystère demeure, il ne faut pas s'en alarmer, car cela fait partie du réel, tout comme le reste.

Et à la fin du récit, les enfants reprennent sereinement leur place dans le rythme de l'existence habituelle, place qu'ils n'ont jamais véritablement quittée, en fait, tout juste très provisoirement délaissée. Tout rentre dans l'ordre et chacun reprend son activité habituelle, sans illusion, ni désillusion pour autant.

"It's just as well" affirme Frank à la fin de Earthfasts (E., 189)

Une telle conclusion pourrait être commune à tous les personnages de Mayne, de retour au réel après leurs étranges découvertes, et leur découverte de l'étrange. Et c'est à la fois la récompense et le châtement des lecteurs de Mayne de voir surgir un trop bref instant ces forces vives de l'étrange, sans jamais pouvoir se livrer à leur séduction, tout juste un peu, de temps à autre, à leur très lointaine contemplation.

NOTES

Liste des abréviations :

AYAD. A Year and a Day, 1976, Puffin, Londres : Penguin, 1978

B. The Battlefield , 1967, Puffin, Londres : Penguin, 1971

E. Earthfasts, 1966, Puffin, Londres: Penguin, 1977

GR. The Grass Rope, 1957, Londres : O.U.P., 1972

RH. Royal Harry, 1971, Puffin, Londres : Penguin, 1971

S. Sand, 1964, Puffin, Londres : Penguin, 1967

SM. A Swarm in May, 1955, Londres : O.U.P., 1962

La première date mentionnée est celle de la première édition, la seconde celle de l'édition consultée.

(1) Cité par John Rowe Townsend in : A Sense of Story, "William Mayne", Londres : Longman, 1971, p.140 .

Page 23

FÉERIQUE, FANTASTIQUE, SCIENCE FICTION : Quelques problèmes du langage

**Christian COMANZO
Université de Dijon**

L'objet de cette étude est d'essayer de déterminer la nature des trois concepts voisins de féerie, de fantastique et de science-fiction par le biais d'une étude sur le langage. Nous prendrons au passage des exemples tirés surtout du domaine anglo-saxon. Nous tenterons, en particulier, de voir s'il existe un statut privilégié de l'énonciation dans chacun des trois genres.

1. LE FEERIQUE :

Le féérique s'oppose au fantastique en ceci : il bâtit un Monde Secondaire sans rapport aucun avec le réel. Il exige un postulat. Une fois ce postulat accepté, tout devient possible à l'intérieur des limites de ce monde secondaire patiemment élaboré, totalement coupé de la vie de tous les jours.

Le féérique est tributaire du mythe. Le mythe est, bien entendu, rêve collectif du peuple, archétype collectif de pensée, mais également récit. Qui parle dans ce récit ? Comment ?

Une première constatation pourrait être que le texte féérique possède certaines caractéristiques du proverbe. Ce sont les ancêtres qui parlent. Le conte merveilleux se distingue de la nouvelle en ce qu'il ne s'efforce plus de représenter un événement réel. Selon André Jolles (cf. Einfache Formen, 1930, tr.fr., Formes simples, Le Seuil, 1972) la nouvelle est une forme savante, le conte une forme simple. Quant au proverbe, il est ainsi défini par Seiler, lui-même cité dans Einfache Formen : "Proverbe : locution ayant

cours dans la langue populaire, refermée sur elle-même, ayant une tendance au didactisme". Jolles rappelle aussi que le proverbe n'est pas un début mais une conclusion.

Le conte merveilleux, ou conte féerique (plutôt que "conte de fées", vocable trompeur) possède certaines caractéristiques du proverbe. Comme le proverbe, c'est une forme simple. Comme le proverbe, il insiste sur les notions de présupposition, de distanciation. Son but premier n'est point d'ouvrir l'intellect sur un enseignement mais de tourner à vide. Comme le mythe dont il est l'avatar de prédilection, il endort le jugement. L'objet

Page 24

du conte merveilleux est la sécurisation cyclique, refermée sur elle-même. Cela est dû à la nature même du monde qu'il a choisi de représenter. C'est le monde de l'enchantement, de la prédestination. D'ailleurs le mot "fée" vient de "fatum" qui donnera aussi "fate" et "fairy".

Rappelons les quatre sens du mot "fairy" :

- 1 - Enchantement, illusion, cf. début de Piers Ploughman.
- 2 - Pays de l'enchantement, contrée de l'imaginaire.
- 3 - Les habitants de ce lieu.
- 4 - (après Chaucer) Tout individu de cette race privilégiée et, par extension, tout être fabuleux, de la fée classique continentale au dragon.

C'est surtout les premier et deuxième sens qui retiendront notre attention. Le moteur du féerique c'est l'enchantement et l'isolement. Le poids du destin se retrouvera dans ce discours figé à la limite de l'énonciation dynamique. Il n'y a que très peu d'emplois de style direct et peu de performatifs car l'usage de ce dernier implique la volonté de l'individu. L'énoncé est donc monolithique. Personne, à l'extrême limite, ne l'écrit. Personne ne le reconstruit. Tout le monde le répète.

Les récurrences sont magiques, sécurisantes. Il y a d'abord les motifs à base de nombres sacrés : trois fils, trois épreuves, les fées, au nombre de douze ou treize, sept années. Les fonctions sont elles-mêmes figées, comme l'a montré Propp. La quête du héros se développe selon un axe tracé d'avance, comme l'ont montré Marie-Louise Tenèze, spécialiste française du conte populaire et Joseph Campbell dans son ouvrage The Hero with a Thousand Faces (Princeton U.P. 1949).

On a parfois essayé de voir dans l'évolution du conte merveilleux une dynamique historique. C'est la théorie de la critique soviétique E.A. Tudurovskaïa qui distingue quatre phases :

- 1 - Le type archaïque, avant la naissance des classes sociales. Un clan se bat contre les éléments, le Roi de la Pluie par exemple.
- 2 - Le type héroïque. Apparition du héros qui "parle" au nom de la tribu. Par exemple Hercule.
- 3 - Le type traitant des conflits familiaux liés à une société féodale aliénante. Cf. Cendrillon.
- 4 - Le type traitant des conflits de classes. C'est le plus récent. Il illustre par exemple les problèmes de l'humble soldat contre le méchant tsar.

Cette théorie ne convainc pas car de nombreux chevauchements sont possibles. Ce qu'elle gagne en clarté elle le perd en crédibilité.

Revenons au problème de l'énonciation et de ses rapports avec le mythe réinjecté dans le texte féerique.

Il existe une "poetic diction" du féerique, elle-même prisonnière de deux paradigmes, deux points de passage obligés: "Il était une fois" d'une part et "Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants" de l'autre. Les formules peuvent varier mais toujours on ouvre et on ferme le récit de façon formelle. "Once upon a time", "Es war einmal", "C'era una volta", "Il était une fois",

Page 25

une fois, occasion unique - apparemment du moins - unique en tant qu'exemple, stéréotype plutôt ,donc paradoxalement répétée à l'infini. Cette occurrence isole le monde secondaire, les personnages, les situations, dans un temps fermé sur lui-même, mythique, non linéaire. Le discours, de son côté, est une espèce de langue morte, qui ne donne aucune chance à la parole. Encore un paradoxe : c'est un texte raconté mais non parlé. Il n'y a point de narrateur conscient et responsable. X répète. Je est absent. C'est le domaine de la voix off au service d'une narration essentiellement linéaire. C'est le genre qui l'exige. On ne rencontre que des motifs ; des fonctions s'enchaînent, au mépris du décor, réduit au strict minimum. Il n'y a pas une seule phrase descriptive chez Perrault. Le texte féerique refuse l'effet de réel. Si la princesse est blonde c'est que la blondeur aura une importance structurale. Le plus souvent elle est simplement jeune, ou cadette, mal-aimée. Il n'y a pas de personne, seulement des actants. Le point de vue est celui d'un "Il" plus ou moins absent, d'un "On". Le type de narration choisi est une espèce de chant à une seule voix, sans accompagnement. C'est le domaine de la connotation symbolique.

"Once upon a time" est la formule de pérennité où passé et futur n'ont plus de sens. Le temps, en féerie, ne consume pas. L'espace poétique du féerique détemporalise le temps par le biais du discours. Le but de la formule est également d'isoler. C'est Tolkien qui fait remarquer que la mise entre parenthèse se retrouve au niveau de l'illustration. Il y a un pendant iconique à l'inévitable "Once upon a time", au "They lived happily ever after"; c'est la marge de l'illustration, comme l'ont prouvé les grands illustrateurs victoriens : Rackham, Dulac, Crane, Greenaway surtout. La photographie qui se termine avec le bord même de la page n'est qu'une mode récente, comme si la photographie voulait retourner dans le réel dont elle est le reflet exact. On est aux antipodes du rêve de régression pré-édouardien. Les Victoriens tiennent à leur marge. Mircea Eliade oppose un temps archaïque, cyclique, périodique, a-historique, à un temps historique, dynamique, continu, irréversible, dans son ouvrage, The Myth of Eternal Return (1954). Comme le temps dit archaïque le discours du féerique est cyclique, fermé sur lui-même, a-historique. D'ailleurs, l'isolement des situations trouve dans le rêve qui gomme le temps un allié de prédilection. Entre Piers Ploughman et Alice nombreux sont les rêves qui remplacent, ou renforcent, le procédé pratique du "Once upon a time". On détruit simplement le cours du temps. On se rapproche du langage rituel qui, lui aussi, abolit le temps historique puisque la caution ultime d'une religion c'est sa capacité de résister à l'usure du temps.

Ainsi protégé par son discours rituel le conte merveilleux s'épanchera dans le Monde Secondaire, tournera à l'infini comme une machine inusable protégée sous vide. Le héros n'est pas le narrateur. C'est le délégué du clan, de la race, de la phratrie. Il manque d'étoffe en tant que personnage.

Le langage féerique est attiré par deux pôles opposés. D'une part, il ressemble au langage tautologique du discours politique. Le conte merveilleux didactique utilise à fond ce procédé. Prenons l'exemple de The Three Bears, où la récurrence du chiffre 3 a même une connotation comique ou rassurante : tant que les ours parlent, ils n'attaquent pas. D'autre part, il se rapproche du langage poétique et devient un langage à part dans lequel les signifiants fonctionnent en tant que signifiés et opèrent suivant les lois internes du discours féerique. Le texte merveilleux refuse la connotation visuelle, et quant à sa dénotation elle est, on l'a vu, fort réduite. Lorsque le signifiant renvoie à un signifié c'est un signifié mythique. Le discours en rond rend possible un codage verbal, actanciel, psychologique, religieux

parfois. Le décodage sera alors fructueux. Les mots, clichés astraux, livreront enfin le message. Le mythe donnera son secret, de conte en conte.

Page 26

La quête du héros clanique, par exemple, nous l'avons dans l'épopée de Gilgamesh, dans la mythologie indienne, grecque, dans les Nibelungen, mais aussi chez les Grimm, chez Ruskin qui compose en 1851 un conte intitulé The King of the Golden River et surtout chez un grand victorien injustement méconnu, George MacDonald.

Inutile de préciser qu'au XX^e siècle Tolkien reste l'un des grands noms parmi les héritiers de la féerie. Leaf by Niggle est un conte très réussi, d'une incroyable densité, assez différent toutefois de ses prédécesseurs victoriens en cela qu'il cultive le mystère, le vague, qu'il débouche sur une foule de connotations psychologiques et poétiques, voire politiques, d'une infinie richesse. Mais en général, dans la pure tradition féerique, l'embrayeur n'embraye sur rien. Le discours féerique se fonde sur le travail d'un "Il". C'est presque le discours de l'enfant qui, rappelons-le, commence à parler de lui à la troisième personne avant de pouvoir maîtriser les pronoms personnels.

Quant à George MacDonald, ses œuvres les plus connues sont deux romans, Phantastes (1858) et Lilith (1895). W.H. Auden voit en MacDonald "l'un des plus remarquables auteurs du XIX^e siècle... et Lilith est égal, sinon supérieur, au meilleur d'Edgar Poe".

Auden fait ici allusion à deux romans féeriques, non aux contes écrits par MacDonald, pourtant nombreux. Cela pose le problème du discours féerique à l'intérieur du genre roman. Cette fois, il y a un Je-narrateur mais on constate que c'est toujours la voix "off" qui parle. MacDonald met en œuvre une narration basée sur l'équilibre entre les situations merveilleuses et la désintégration de la personnalité du Je-narrateur. Déjà cela annonce la démarche du fantastique et l'intérêt pour cet auteur réside sans doute dans cette ambiguïté qu'il entretient par rapport aux deux genres.

Pour en revenir au discours féerique, disons un mot sur le symbolisme qu'il véhicule. Le Prince, ou le héros, symbolise le conscient, la princesse (souvent endormie) l'inconscient individuel, le roi, l'inconscient absolu ou mémoire du monde : en gros le vouloir, le savoir, le pouvoir. Le discours du conte féerique passe du langage au verbe selon le système de décodage choisi. Rappelons qu'il y a trois lectures du conte :

1 - Une lecture profane. C'est le domaine du langage courant. Ces paroles bénéficient de la mémoire individuelle de surface (consciente), remontant à l'enfance de la dernière existence.

2 - Une lecture sacrée. Cette fois, le langage devient verbe. La parole y est présentée sous forme de formules magiques élémentaires. Les paroles bénéficient de la mémoire inconsciente individuelle remontant aux incarnations du même individu.

3 - Une lecture initiatique. La parole consiste alors en des formules magiques essentielles, par exemple les paroles créatrices de l'épopée finnoise, le Kalévala. Dans le Kalévala le barde Wäinämöinen - l'Imperturbable - est celui qui sait les mots magiques. A plusieurs reprises le côté humain de sa nature le trahit. Il oublie le "mot" dont il doit se servir et toute sa Création se trouve interrompue. Exemple : Kalévala. Chant 8 : "L'Imperturbable Wäinämöinen, le Runoia éternel, était occupé à construire un bateau. Il chantait un chant puissant à chaque partie qu'il construisait. Mais quand il fallut joindre ensemble les ais, quand il fallut dresser la proue, achever la poupe, trois "paroles" lui manquèrent tout à coup".

Pour résumer, disons que:

1 - Au degré profane le mythe présente un récit plus ou moins historique, une épopée de guerriers, un prince.

2 - Au degré sacré le mythe présente un exposé symbolique d'ordre psychologique.

3 - Au degré initiatique, le mythe présente un exposé symbolique d'ordre métaphysique. Dans le "They lived happily ever after" nous trouvons l'association d'archétypes universels et de formes temporelles dans une recherche de l'harmonie par le langage. Le conte merveilleux utilise donc le langage de trois manières :

1 - Au degré profane les héros utilisent des mots. C'est l'état de veille, conscient.

2 - Au degré sacré le héros s'exprime par le rêve. Par exemple chez George MacDonald le narrateur rêve dans un monde secondaire. C'est le domaine des réminiscences ancestrales symboliques. C'est l'état de sommeil qui correspond à notre Inconscient individuel.

3 - Au degré initiatique le héros parle le mythe, ou le mythe se parle par le truchement du héros. C'est le domaine des runes, des incantations, des formules stéréotypées correspondant à l'état de transe qui correspond à notre Inconscient collectif, la Mémoire du Monde.

Les ambiguïtés du discours féerique ne sont donc point gratuites. Pour terminer sur le problème du féerique, il faut insister sur le fait qu'il subit des transformations intéressantes aux XIX^e et XX^e siècles. Cela se répercute sur le style du discours. Tolkien, dans Tree and Leaf (1947) pose le problème de l'utilité de l'art dans le cadre du conte intitulé Leaf by Niggle. Il est l'héritier du didactisme victorien mais son conte commence toujours avec la formule sacrée : "There was once a little man called Niggle".

Lewis Carroll introduit les jeux de langage. La situation merveilleuse n'est qu'un tremplin et le mythe initial est outrageusement gauchi. Andersen passe du conte à la nouvelle féerique : le terme "conte" est trompeur. Le héros s'étoffe, les formules disparaissent en partie. On passe à la forme savante, à part quelques exceptions connues telles que La petite sirène. Dans tous les cas cités l'on remarque que le langage se personnalise, que le dialogue en particulier est accepté, que l'enchaînement des fonctions proppiennes apparaît moins clairement.

2 - LE FANTASTIQUE :

Comme le féerique, le fantastique est une espèce du merveilleux. Mais avec le fantastique on quitte le Monde Secondaire de la féerie pure. Le fantastique représente l'irruption inexplicable du surnaturel dans la nature. Comme le dit Louis Vax (L'art et la Littérature fantastiques, P.U.F. Paris, 1960) : "Il se nourrit des conflits du réel et du possible". Le réel est rassurant parce qu'on n'y rencontre pas de fantômes. L'imaginaire l'est aussi, puisqu'il ne nous menace point. L'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel. "Le fantastique au sens strict" poursuit Louis Vax "exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison". Exemple : Toutes les montres de la ville s'arrêteront demain à midi.

Le fantastique connaît de multiples variantes. Elles entretiennent toutes l'idée de désordre, de différence, de mystère venant troubler la routine. Il demeure dans le domaine de l'incertain, de l'équivoque. Sur le plan psychologique le fantastique n'a que faire des mythes chers au conte merveilleux. L'inquiétante étrangeté - das Unheimliche - surgit lorsqu'un

stimulus vient raviver des représentations infantiles que l'on croyait refoulées. Le fantastique est générateur d'angoisse. Roger Caillois écrit : "Il est scandale, déchirure... alors que le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence". La féerie exclut le mystère. Le fantastique s'en repaît. Le fantastique n'est pas le frénétique. Ce dernier vise à produire un effet de terreur au mépris de la vraisemblance et sans souci d'insérer le surnaturel dans la réalité.

Au niveau du discours le frénétique entretient des rapports avec l'hystérie, l'hystérique vivant sa propre division de sujet. C'est le discours de l'Inconscient en exercice. Le discours du fantastique serait plutôt celui du névrosé plus ou moins conscient de sa maladie. Comme le souligne Todorov (Introduction à la littérature fantastique, Paris, Le Seuil, 1970) le fantastique implique intégration du lecteur au monde des personnages. La foi absolue, comme l'incrédulité totale nous mènerait, dit-il, hors du fantastique. C'est le doute qui est le moteur du fantastique. Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement surnaturel qui l'agresse. Dans la conclusion de son étude, Todorov oppose le thème du Je au thème du Tu. Au thème du Je appartiennent le monde de l'enfance, de la drogue, de la schizophrénie, du mysticisme. A celui du Tu appartiennent les névroses.

Dans une étude plus récente de Jean Pierrot, Merveilleux et fantastique : une histoire de l'imaginaire dans la prose française au XIX^e siècle (1975), l'auteur croit déceler une erreur dans Todorov. Todorov, selon lui, identifie absolument le point de vue du personnage à celui du lecteur. Or, tel n'est pas nécessairement le cas. En revanche Jean Pierrot admet avec Todorov que l'art du conte fantastique est par essence lié à un message référentiel du langage et à une lecture de nature référentielle. L'effet fantastique ne joue que si le lecteur projette la narration sur le plan du réel, que s'il admet, avec le personnage, la réalité objective des événements qui lui sont racontés. L'adhésion du lecteur, condition de son émotion, implique une lecture référentielle du récit, et celle-ci à son tour, implique que le texte soit soumis de bout en bout au critère de vraisemblance. Le fantastique est un merveilleux camouflé qui tente de se couvrir de l'aspect de la réalité alors que le féérique est un imaginaire évident où le problème de la vraisemblance n'est même pas nécessaire. Le texte fantastique est référentiel dans la mesure où il fait tout pour bâtir la vraisemblance. Mais, précise Jean Pierrot : "Il n'est plus référentiel dans la mesure même où il appartient à la littérature, se révèle malgré tout comme fiction... Autrement dit le texte fantastique serait celui qui pousserait jusqu'au point de tension extrême l'ambiguïté propre à la littérature et aux deux fonctions possibles du langage, fonction référentielle et purement utilitaire, fonction scripturale et gratuite" quand nous traiterons de la science-fiction.

Todorov admet Comme acquis le fait que le lecteur s'identifie complètement au personnage. Mais Jean pierrot précise, à ce propos : "Cette hésitation, à nos yeux, ne se situe pas au niveau de ce même personnage qui... adhère nécessairement à son aventure, faute de quoi on ne comprendrait pas les sentiments qu'il éprouve... mais bien seulement au niveau du lecteur, un lecteur qui oscille constamment entre une lecture référentielle et une lecture non référentielle, entre une adhésion à l'aventure et la conscience de son caractère fictif, entre l'illusion représentative et la prise de conscience de cette illusion".

On constate donc que les rapports qu'entretiennent personnage et lecteur avec la vraisemblance ne sont pas simples.

Ce que l'on retient en revanche c'est l'omniprésence de ce personnage-

narrateur qui pose le problème du Je, donc du Tu. Il y a, dans tout texte fantastique, une dynamique du discours en train de se faire et, parfois, de se défaire. Il y a répercussion d'une situation d'insécurité physique sur le langage. Parfois, la désintégration matérielle, psychologique affecte l'énonciation. On

pense à Lovecraft, l'Anglo-saxon blanc de la côte est dont le Moi culturel est menacé par les émigrants cosmopolites qui viennent souiller sa blanche Amérique. Il y a trace de ses angoisses dans son écriture.

Le Moi éclate, rongé par le doute, la névrose. Encore une fois George MacDonald doit retenir notre attention. Souvent il fait appel au rêve-alibi qui, tel un "Once upon a time" situationnel, ouvre les portes d'un Monde Secondaire féérique. Mais, à l'intérieur de ce monde isolé, l'auteur offre un récit médiatisé par un narrateur. MacDonald, dans ses contes, nous présente un discours féérique, celui des phantasmes, en quelque sorte naïf. Dans ses romans, au contraire, il joue sur les deux tableaux et développe, par le truchement d'un narrateur-héros, un discours à thèse, qui s'interroge, un discours qui montre que le héros a pris conscience d'une tension. Dans le genre fantastique "Je m'interroge sur ce qui m'est arrivé". Nous citons ici un excellent article publié dans Littérature en 1971 (n° 2, Mai 1971). L'auteur, Jean Bellemin-Noël, dans cet article ("Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques") précise que "le récit fantastique s'écarte du récit merveilleux en ce que, justement, il découvre au regard la question de son statut d'imaginé".

Le narrateur hésite entre division et dédoublement. Dans la division (connotation positive) il y a prise de conscience du sujet ; alors que dans le dédoublement (connotation négative) il y a fuite dans l'imaginaire.

Dans le conte merveilleux, non théorique, le narrateur à la première personne - quand il y en a un, ce qui est très rare - ne se demande jamais s'il rêve, s'il est fou. Bellemin-Noël voit dans le fantastique une narration contrapuntique et alternée, de fausses descriptions à connotations poétiques et la coexistence des effets de réel et de la fuite dans l'irréel. Ce n'est plus le point de vue de "On" mais de "Moi" ou "Je". Selon lui, le fantastique répartit ses thèmes en deux groupes :

1 - Les thèmes du Je, caractérisés par :

- La rupture de la limite entre le sujet et l'objet. Le corollaire en est la multiplication possible de la personnalité. Cf. Dr. Jekyll and Mr. Hyde.
- Des cas limites tels que la psychose.
- Les problèmes des rapports de l'homme avec le monde et la mise en cause des rapports perception-conscience.

2 - Les thèmes du Tu, caractérisés par :

- La problématique de la sexualité et de ses déviations.
- Des cas limites tels que la névrose.
- Les problèmes de la relation de l'homme avec son désir, la mise en cause de l'Inconscient.
- Une action sur le monde environnant, sur les autres, par le discours.

Il serait donc utile de savoir s'il existe un statut de l'énonciation propre au fantastique. Selon Benveniste, l'énonciation est l'acte par lequel

le sujet parlant s'approprie la langue, fait fonctionner l'outil. C'est donc la mise en pratique individuelle d'un système, appropriation anarchique et non systématisable. Dans l'énonciation le sujet part de la langue mais énonce sa position de locuteur. Je désigne celui qui énonce. Tu désignes l'allocutaire. Je

implique Tu. Il, c'est l'absent, celui qui est parlé par les autres. Il est la non-personne. Les embrayeurs, cette fois, et à l'inverse du féerique, ne se comprennent que dans les situations du discours. Ce qui nous intéresse ici n'est pas le procès d'énonciation non déclarée (sentences, affirmations, comparaison...) mais bien le récit à énonciation déclarée. Le Je sujet de l'énonciation met en forme le récit. Le Je sujet de l'énoncé est un personnage qui a un statut, dont on a l'audition. Le premier en sait plus que le second. Dans le récit fantastique on a besoin d'un Je narrateur plus ou moins objet, d'un point focal plus ou moins objectif, témoin de ce sujet. Quand il y a énoncé, souvent, il y a apparition du sujet de l'énoncé pour cacher le récit.

Le texte fantastique sera le lieu privilégié où, pour reprendre la terminologie de Lacan, vraie parole et discours vrai se développent.

La vraie parole a un rapport à l'être du sujet, exprime le désir du sujet, ne touche point le réel, alors que le discours vrai est la référence aux objets du réel. Lacan distingue entre Moi (monde du discours) et Sujet (monde, de la parole). Il faut tenter de retrouver sous le discours la parole. C'est hors du champ du Moi que l'homme existe. Dans cette dialectique où le Je est distinct du Moi le sujet en dit plus que ce qu'il sait. L'Inconscient devient alors une réserve d'énoncés non formulés. Mais c'est surtout par rapport au problème de la modalisation que l'originalité du texte fantastique apparaît. Dans l'acte de production du texte par le sujet parlant la modalisation définit les rapports qui s'établissent entre énoncé et sujet. Elle s'articule autour de trois concepts fondamentaux :

1 - Le concept de distance qui envisage le rapport entre sujet et contexte. Souvent, dans le texte fantastique, on aura une distance minimum où l'énoncé est totalement assumé par le locuteur. Dans le Lilith de MacDonald, le récit est homodiégétique (c'est un récit où le narrateur est présent) mais il n'est pas toujours homogène car le narrateur perd pied par rapport à ce qu'il raconte. Le monde se métamorphose autour de lui. Il doute du monde et de lui-même. La distance est variable. Elle ne l'est jamais dans le féerique, aisément codifiable.

2 - Le concept de transparence. Il pose le problème suivant : qui raconte ? Cela pose le problème annexe du transfert de focalisation, lié, bien entendu à l'éclatement du héros-narrateur. Alors que le conte merveilleux (ou n'importe quelle recette de cuisine) illustre le concept de transparence maximum, le conte fantastique pose celui de la transparence minimum. Comme la poésie lyrique, c'est un contexte hautement subjectif, opaque, qui pose des problèmes psychologiques cruciaux. Le héros s'interroge. Prenons l'exemple du dernier chapitre de Lilith (chap. 47). Le héros dit "Est-il possible que ce dernier réveil soit lui-même inclus dans le rêve ? Dans les moments de doute je crie : Dieu a-t-il pu créer les si belles choses que j'ai rêvées ?" Et le narrateur de citer Novalis, ce qui nous rappelle, au besoin, que le discours fantastique s'inscrit dans un contexte essentiellement expressionniste, gothique, préromantique et romantique.

3 - Le concept de tension. Lié au précédent, il met en évidence les rapports entre le locuteur et l'allocutaire. Cela va de l'allusion directe au lapsus. La tension maximum est facile à déceler. Elle est détectable dans des artifices tels que :

Page 31

- la pause, qui a une durée diégétique nulle mais qui donne le point de vue du sujet parlant. Cela est impensable dans le domaine du récit féerique. La pause est loin d'être gratuite puisque le Moi s'interroge sur sa propre désintégration ou refuse, apparemment, la menace extérieure. Par exemple, tout au début de Lilith, le héros a une vision mais il précise : "L'instant d'après, ma vision étant apparemment rectifiée par la pénombre relative, je ne vis plus personne, et conclus que mon nerf optique avait été momentanément affecté de l'intérieur". Dans ce texte apparaissent des termes modalisants propres au style fantastique. Ils permettent de porter une appréciation sur la valeur de vérité du discours par rapport au réel.

- les transformations, avec par exemple, passage à l'emphase, à l'hyperbole.
- les constructions ambiguës telles que le discours indirect libre (narrated monologue, ou represented speech, en anglais).
- les mots eux-mêmes. Le héros de Phantastes se nomme Anodos. En grec cela veut dire; "celui qui n'a pas de chemin". En effet, le narrateur qui désire pénétrer dans le pays imaginaire va à l'aventure. En grec, aussi, Anodos implique mouvement vers le haut et même, il y a connotation de l'âme vers ses origines. Il y a d'ailleurs en contrepoint un sir Upward dans Lilith. Dans Phantastes, qui est l'histoire d'un rêve - thème féerique s'il en fut - le héros est plongé dans l'univers fantastique en ceci qu'il perd son identité, s'efforce d'abandonner l'ombre de son intellect, celle de sa propre conscience, pour s'unir au cosmos, aux fleurs, aux nuages. Cette interrogation, ce drame permanents du héros est, en revanche, très peu féerique.

3 - LA SCIENCE-FICTION : Ce troisième volet servira de conclusion.

Tout d'abord, y a-t-il un genre facilement délimitable appelé science-fiction ? Ensuite, y a-t-il un langage et une énonciation propres à la SF ? Notons que le mot français science-fiction n'est qu'un calque de l'anglais. Le mot a été inventé en 1929 par un auteur américain, Hugo Gernsback. Todorov préfère le terme de merveilleux scientifique, insistant par là sur les rapports qui existent entre féerie et ce genre nouveau. Avant Gernsback on avait utilisé d'autres vocables tels que "scientifiction". Vers 1970, en Grande Bretagne, on employait les mots "speculative fiction", "science fantasy" et les Italiens disent "fantascienza".

Gernsback entend par "scientifiction" le type d'histoires à la Jules Verne, Wells et Edgar Poe, "a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision". On s'aperçoit très vite des limites de cette définition. The Birthmark de Hawthorne est-il un texte fantastique ou de SF ? Où classer Lovecraft qui utilise l'arsenal de la SF aux fins de produire la terreur surnaturelle ?

Les Goncourt, dans une intuition de génie parlaient d'une littérature à venir appelée "le miraculeux scientifique, la fable par A+B". Dans leur Journal, à la date du 16 Juillet 1856, ils définissent ainsi le miraculeux scientifique : "Plus de poésie, de l'imagination à coup d'analyse. Les choses ayant plus de rôle que les hommes. L'amour cédant la place aux déductions et à d'autres sources d'idées, de phrases, de récit et d'intérêt ; la base du roman déplacée et transportée du cœur à la tête et de la passion à l'idée ; du drame à la solution".

Page 32

Les Goncourt annoncent une littérature moins fantasmagique que tributaire du seul réel, d'un certain réel, bien entendu qui, en dépit des apparences, n'a rien à voir avec l'exactitude scientifique...

Il faudrait peut-être étudier cette priorité accordée au prétexte scientifique et à l'objet science-fictionnel.

Luc Routeau (Communications n° 24, 1976) dit que l'objet science-fictionnel ne possède pas de référent comme l'objet usuel, ce qui laisse intacte son invraisemblance. On est bien près du principe même du féerique. Il existe un lien certain entre le cheval volant et l'astronef qui fonce à la vitesse de la lumière.

Nous avons vu qu'il y a un langage de la féerie. Y a-t-il un langage science-fictionnel, et d'abord, une énonciation propre au genre? On constate, quant à la forme, que cela va du récit au dialogue en passant par la scène. RUR de Karel Capek est une pièce de théâtre. La trilogie d'Asimov, Foundation donne une importance démesurée au dialogue, ce qui en ruine l'intérêt.

Dans l'article cité précédemment Jean Bellemin-Noël écrit que le récit de SF "exige un point de vue impersonnel tout en se situant dans le registre appelé 'la représentation du narrateur' ". Il dit que l'on passe du subjectif du fantastique à l'objectif d'un témoin qui fait office de rédacteur d'un rapport scientifique. Il voit dans le récit science-fictionnel une sorte de narration à la troisième personne et oppose le pseudo-Je du journal de bord, propre à la SF, au véritable Je du journal intime du fantastique. Le même critique dit qu'en SF tous les types de narration sont acceptés, que les descriptions y dominent les narrations et que si, dans le conte féerique il n'y a pas d'effet de réel, en SF au contraire, tout est effet de réel.

L'univers science-fictionnel est tributaire en effet d'une description qui prend alors une importance insoupçonnée car le genre SF vise à rendre crédible un décor. Le statique, le spatial priment le rêve et l'intrigue. La SF est le domaine de l'espace à part et même du temps à part comme l'utopie et la féerie. Comme dans les pays appelés Nowhere et Erewhon elle crée souvent un topos sans signifié.

Le postulat qui veut que la science rend tout possible est à proprement parler merveilleux. La science, par définition, ne peut pas être fiction. Tout peut arriver par suspension volontaire de l'incrédulité, comme dans la démarche du féerique. Prenons l'exemple de The Day of the Triffids de John Wyndham. On postule quelque chose qui remplace le fameux "Once upon a time", à savoir qu'il existe des plantes tripodes, capables de se déplacer, douées d'intelligence, d'un langage. On postule de surcroît que la majeure partie de l'humanité devient aveugle. On a créé, il faut bien en convenir, un Monde Secondaire que les Goncourt nommeraient "miraculeux". Après cela l'enchaînement est d'une rigoureuse logique : les hommes seront, dans un premier temps vaincus, asservis par les plantes.

Au niveau du mythe également la SF a des comptes à rendre à la féerie pure plutôt qu'au fantastique. La SF est l'héritière du Western, genre noble mais aujourd'hui épuisé. On a vu, à juste titre, dans le Western le mythe ultime de la dernière grande migration indo-européenne. C'est l'illustration du grand mythe racial de l'Occident, d'où, probablement son succès.

La SF prend le relais. Un titre d'Arthur C. Clarke est à ce propos révélateur: Reach for Tomorrow que l'on traduit - fort bien d'ailleurs par Demain, moisson d'étoiles. L'Occident conquérant, fier de son avance

Page 33

technologique, vise aujourd'hui l'infini en acceptant d'impossibles présupposés. Les savants se doutent bien que l'homme n'atteindra jamais la plus proche étoile, Alpha du Centaure, a fortiori d'autres galaxies.

Topos à part. Postulat merveilleux, voire miraculeux. Mythe.

Langage à part ?

Sans doute, mais point au niveau de l'énonciation. Vu l'importance attribuée par la SF au compte-rendu précis - mais pas trop, et pour cause l'accent est mis cette fois sur le lexique. La SF est une grande dévoreuse de vocables créés tout exprès : noms d'instruments, de métaux inconnus, de monstres, d'astres, de contrées comme la Cité d'Opar dans le Tarzan d'Edgar Rice Burroughs, de peuplades insolites, de noms qui en fait ne reposent sur rien.

Dans le très grand roman du Russe Yevgeni Zamiatine, Nous autres, (traduit en anglais en 1924) roman qui eut une grande influence sur Orwell, on trouve, au hasard, le Bienfaiteur, le Numéro, le Mur Vert, les Gardiens, le Héros, D. 503. Chez d'autres auteurs il y a le Monstre, la Bête, le Principe, la Tribu, le Mulet, tous gratifiés de la majuscule, sans compter l'établissement d'un lexique qui se prend au sérieux comme dans Tarzan. Tar-zan veut d'ailleurs dire "singe blanc" si l'on en croit Burroughs.

Or, tous ces signifiants connotent sans dénoter. Ce sont des signifiants sans référents. Ils ne peuvent être décodés sauf dans le contexte merveilleux, idéal, construit pour eux. En revanche ils peuvent donner lieu à un transcodage permanent élaborant un faux réalisme, ce qui est la définition même de l'art. De très rares fois la crédibilité passe par un effort de dénotation. Dans la traduction française des films sur Tarzan on trouve une certaine tribu des Gaboni, qui bien entendu, ne sont pas des Gabonais. Quant à la dénotation au niveau du décor, elle joue parfois des tours. Burroughs a dû réviser la première édition de Tarzan of the Apes quand il s'est rendu compte qu'il n'y avait point de tigre en Afrique.

L'allocutaire du merveilleux, qu'il soit féérique ou scientifique, se voit imposer les mythes et les aspirations nés des mythologies alors que le réceptionnaire du texte fantastique se trouve isolé par le message unique et confidentiel qui le touche très intimement.

Pour terminer nous pourrions dire que la lecture de la SF est polyvalente. Contre l'univers classique défini par la gravitation et l'attraction, l'univers science-fictionnel, comme la pensée sérielle crée un cosmos en perpétuelle expansion qui refuse les codes classiques et, partant, le décodage automatique. La série science-fictionnelle offre de multiples options. Elles rejoint les trois lectures du conte féérique mais s'oppose au hiératisme langagier de ce dernier.

C'est, comme le dirait Umberto Eco, le domaine de la structure absente en quête d'elle-même, le règne pur des herméneutiques.

Page 34

LE STATUT DU NARRATEUR DANS LA FICTION DE H. P. LOVECRAFT

Gilles MENEGALDO
Université de Poitiers

Le récit fantastique autant et peut-être davantage qu'un autre type de récit, refuse d'être une fiction, un conte et se présente le plus souvent comme la relation d'une "Histoire" véritable, d'un fait authentique. Il pose donc, comme le dit Irène Bessière (1), la réalité du monde qu'il décrit, et le "phénomène" fantastique s'inscrit dans les structures de ce monde.

Il y a donc au départ le paradoxe d'une fiction qui utilise au maximum les ressources de la fiction pour se présenter comme réalité, expérience vécue. Dans la mesure où le texte s'adresse à un lecteur, se pose le problème du vraisemblable et s'affirme la nécessité d'accréditer l'histoire, d'où l'utilisation fréquente de "documents" qui ancrent le texte dans un référent historique ou pseudo-historique : manuscrits, coupures de presse, témoignages etc... D'où également l'importance donnée à la narration et en particulier à celui qui raconte les événements et qui est chargé de convaincre un lecteur censément méfiant et incrédule, d'éveiller aussi en lui une gamme de sentiments allant de l'horreur à la terreur. Le narrateur doit donc être digne de foi, ce qui pose un certain nombre de problèmes. Il doit, surtout, être capable de manipuler le discours pour faire admettre l'histoire. Ceci peut avoir pour conséquence de restaurer la fictionnalité, de mettre en avant la performance littéraire. Le fantastique joue de cette contradiction entre deux tendances : l'enracinement dans la réalité et l'attrait du vertige qui naît d'un jeu avec le langage.

La plupart des textes de Lovecraft sont le récit direct ou indirect d'une expérience individuelle. De plus ils mettent en évidence le caractère extraordinaire, incroyable, du fait rapporté, ce qui ne peut que susciter le doute du lecteur éventuel. C'est la fonction du narrateur d'éliminer le doute, d'emporter l'adhésion et Lovecraft est très conscient du rôle primordial de celui-ci. Si la psychologie des personnages

est selon lui, de peu d'importance, c'est de la relation entre fiction et référent dont dépend la réussite du conte.

Page 35

On constate en tout cas une prédilection de Lovecraft pour les récits à la première personne, du moins dans la période la plus créatrice et la plus originale de sa production. Ce choix permet, en effet, une dramatisation certaine et peut favoriser une identification, du moins partielle, du lecteur. Il implique cependant une stratégie narrative dont il convient de mesurer les conséquences.

On peut distinguer plusieurs cas de figure. En premier lieu, il existe un certain nombre de récits où le narrateur est, en même temps, le principal protagoniste. Il n'y a donc, apparemment, aucune distance entre le fait raconté et la narration. C'est le "héros" qui prend en charge l'énonciation de l'événement dont il est l'acteur principal, que ce soit dans un rôle passif ou actif.

Le narrateur est donc "homo-diégétique" selon les termes de Gérard Genette, à la fois acteur et spectateur, témoin de sa propre aventure. Celle-ci est perçue à travers le prisme de sa subjectivité, en fonction de ses idiosyncrasies, traduisibles ou non sur le plan du langage. Dans ce cas le but, avoué, de Lovecraft, est d'atteindre une certaine intensité émotionnelle par l'évocation précise des réactions d'un individu donné face à un phénomène, une expérience hors du commun. Celle-ci étant transmise directement au lecteur, sans intermédiaire, sera ressentie avec d'autant plus de force par le lecteur, que l'écart est limité. Ainsi vivons-nous en même temps que le narrateur de "Dagon", le moment fantastique que constitue l'apparition de la main du monstre dans un décor urbain banal et quotidien. Ainsi découvrons-nous avec De La Poer, héros de "The Rats in the Walls", les potentialités terrifiantes de sa maison ancestrale et devenons-nous témoins directs de la métamorphose, du processus involutif dont il est victime.

Cette immédiateté, cette absence de distance est cependant un cas-limite pour des raisons assez compréhensibles. Le personnage peut certes parler de l'expérience au moment où il la vit, mais étant trop impliqué dans celle-ci comment peut-il en rendre compte, comment peut-il en garantir l'authenticité s'il se fonde sur son propre discours au moment même où le fait se produit ? Il est en effet, nécessairement, dans une perspective réaliste, affecté dans son comportement, de manière parfois définitive. Le contact direct ne peut engendrer un narrateur crédible et, de fait, le langage s'arrête avec la manifestation même du phénomène. Le narrateur de "Dagon" ne peut continuer son récit et le style exclamatif qui clôt le texte traduit son angoisse et son impuissance. De même, le journal intime de l'écrivain Robert Blake, héros de "The Haunter of the Dark", s'interrompt au moment ultime de l'apparition du monstre qui vient usurper son identité.

Ainsi le narrateur ne peut rendre compte, sinon très imparfaitement, de l'événement, au moment où il le vit et, de fait, dans la plupart des cas, il se produit un dédoublement des instances, sinon des personnages, qui permet de dissocier le moment de la narration et celui de l'événement.

Le narrateur-héros trouve dans ce décalage temporel des éléments qui lui permettent de pallier l'inconvénient signalé plus haut. N'étant plus dans une "situation de fantastique", il peut opérer une distanciation par rapport à l'événement, en donner une appréciation et éventuellement une interprétation plus plausible. En effet, la puissance du "Je", toute séductrice qu'elle soit, ne permet pas, en tant que telle, de conclure à la véracité de l'histoire. D'autant que Lovecraft ne se facilite pas la tâche. Le narrateur-héros apparaît le plus souvent comme une victime brisée par l'événement. Loin de se présenter comme un homme solide, de bon sens, il se caractérise, après-coup, par un certain nombre de traits psychologiques : sensibilité extrême, exacerbation des sensations auditives et visuelles, persistance des sentiments de peur et

d'épouvante s'exprimant par le biais de rêves et d'hallucinations. Certains personnages sont affectés de manière plus spécifique : il peut s'agir d'une compulsion d'autodestruction, de phobies particulières. Ainsi Malone ne peut supporter la vue d'un bâtiment de brique rouge, réminiscence trop concrète de l'horreur qui se tapit dans les bas-fonds du quartier de Red Hook. De même Randolph Carter évite soigneusement les bouches de métro et toutes les "ouvertures" susceptibles de lui rappeler le sort tragique d'Harley Warren. En un mot, tous sont en proie à une maladie psychique grave dont l'essentiel doit être attribué à une expérience traumatisante. Bien sûr ce constat a pour effet de renforcer l'impression d'intensité du phénomène qui peut provoquer de tels résultats chez un individu présenté, avant l'événement, comme très normal, parfaitement intégré dans la société et épris de rationalité. (Bien qu'il y ait parfois chez certains d'entre eux des "tendances perverses" ou, à tout le moins, une attitude ambivalente face à l'expérience de l'altérité).

Mais, par ailleurs, comment ajouter foi aux propos d'un malade qui bien souvent relate son expérience depuis une chambre d'hôpital psychiatrique ou alors qu'il est en proie à des cauchemars hallucinatoires ? Comment déterminer l'influence relative du phénomène évoqué ? Ne serait-ce pas, au contraire (ou en partie) l'état mental du narrateur qui l'amène à une perception déformée du monde extérieur, à une récréation fantasmatique de celui-ci ?

Le problème est d'importance et se pose dans la plupart des textes fantastiques. Comment peut-on dire quelle est la part de la pathologie et la part de "réalité" de l'expérience ? C'est sur cette ambiguïté que se joue en partie, le statut du récit : produit d'un délire ou compte-rendu d'une expérience de l'altérité en dehors de toute rationalité. Le choix est d'autant plus difficile pour le lecteur que le narrateur même met souvent en doute son expérience, allant parfois jusqu'à l'attribuer à son propre dérèglement mental :

"Even now I ask myself whether I was misled - or whether I am not mad after all." (2)

Cette ambiguïté affirmée d'emblée constitue l'une des caractéristiques essentielles de ce type de récit. Le héros-narrateur en réactualisant par l'écrit son expérience cherche souvent à se convaincre lui-même, tout autant que le lecteur. La narration lui permet de rassembler les signes qui dessinent une réalité, de tenter d'interpréter certains faits par-delà le traumatisme de l'expérience, soit pour feindre de se convaincre de l'inexistence du phénomène relaté, soit pour exorciser une obsession en transmettant un message qui prend d'ailleurs très souvent des allures de mise en garde. C'est pour prévenir un projet d'expédition que le narrateur de "At the Mountains of Madness" se voit contraint de rompre le silence :

"I am forced into speech because men of science have refused to follow my advice without knowing why. It is altogether against my will that I tell my reasons for opposing this contemplated invasion of the Antarctic - with its vast fossil hunt and its wholesale boring and melting of the ancient ice-caps. And I am the more reluctant because my warning may be in vain." (3)

En contradiction avec une certaine tradition du récit fantastique où un personnage raconte les événements avec plaisir et une certaine complaisance, le narrateur lovecraftien a d'abord tendance à se censurer lui-même et c'est une nécessité impérieuse qui l'amène à rompre le silence. Nous sommes loin des soirées "au coin du feu" chères à Henry James, Sheridan Le Fanu ou Barbey d'Aurevilly !

Dans d'autres textes, Lovecraft utilise une stratégie narrative différente. Il fait émettre des doutes par le narrateur-héros sur la réalité des faits qu'il rapporte, mais multiplie, en contrepartie, les "signes" du fantastique (détails précis, coïncidences troublantes, témoignages irréfutables etc...) tout en évitant de fournir une preuve définitive (objet ou document, ce qui ruinerait le "doute sur la véracité" entretenu soigneusement par le narrateur. Il crée ainsi les conditions d'un vraisemblable qui se nourrit de ces

techniques de brouillage systématique. Puisque le héros lui-même s'acharne à détruire son propre témoignage, c'est que son expérience doit revêtir un caractère hors du commun dont les implications sont trop difficiles à admettre. Cette impression est renforcée par tout un jeu de références légendaires ou pseudo-mythiques qui, de texte en texte, se renvoient l'une à l'autre et dessinent une réalité différente.

Ainsi c'est l'excès même de difficultés que s'impose l'écrivain qui devient son plus précieux outil dans la conquête du lecteur. Cependant Lovecraft joue également avec habileté de la distanciation temporelle dont nous avons parlé plus haut. C'est en effet le plus souvent dans l'après-coup que fonctionne le récit fantastique. Celui qui raconte ne vit plus l'événement. Même s'il est atteint psychologiquement, il peut plus facilement décrire celui-ci dans un langage qui est, du moins en partie, à l'abri de la contamination du délire. On notera d'ailleurs que le narrateur utilise pour convaincre toutes les ressources d'un langage rationnel et que l'aspect d'investigation dans le récit, met en évidence ses facultés logiques et ses capacités de déduction. Le narrateur de "The Shadow over Innsmouth" doit ainsi résoudre successivement une série d'énigmes et il y parvient.

Tout ceci. Peut paraître contradictoire et l'est parfois en effet. Lovecraft ne parvient pas toujours à concilier les exigences de deux discours antinomiques. Le narrateur exalté de la fin de "The Shadow over Innsmouth" est difficilement compatible avec l'enquêteur minutieux du début de la même nouvelle. En tout cas, la dissociation du temps de l'événement et du temps de la narration permet une objectivation du récit et le recours à un langage plus élaboré. Parfois même, la réactualisation par le langage de l'expérience initiale aboutit à une réactivation du phénomène. On peut citer deux exemples :

L'enquête du narrateur de "The Shadow over Innsmouth" débouche sur une décision - retrouver les entités qui vivent au fond de la mer - qui s'actualise à la fin du récit et se traduit par un mouvement de bascule du sentiment d'horreur à celui de merveilleux. Dans "Dagon", la démarche est différente : le récit de l'événement premier est encadré par deux passages où il y a coïncidence entre le temps de la narration et celui du fait rapporté. Le récit encadré sert à créer un climat d'intensité émotionnelle qui prépare l'apparition finale et la rend plus présente au lecteur, qui, une fois le narrateur disparu, se retrouve pour ainsi dire en face du monstre. La reduplication de l'événement par la narration engendre une autre phase du phénomène, encore plus décisive que la première.

Ce décalage temporel dont nous avons vu qu'il offre bien des avantages (préserver l'immédiateté et l'intensité du récit, tout en objectivant celui-ci, a de plus des incidences sur le rythme même de la narration. Il permet de se concentrer plus ou moins sur certaines péripéties, et d'opérer une sélection des informations, de procéder à des recoupements, etc... En d'autres termes, il est lié au montage du récit. Ainsi "The Call of Cthulhu" est composé de plusieurs récits emboîtés qui se complètent et s'éclairent mutuellement. Le narrateur unique les prend tous en charge et constitue ainsi un dossier auquel vient s'ajouter sa propre expérience. Ce procédé ne gêne en rien le fonctionnement du suspense, de la montée dramatique et permet une rationalisation maximale de la narration, qui s'apparente à une investigation

Page 38

policrière. A un autre niveau, le dédoublement des "instances" - action et narration - est marqué par des phénomènes de langage. La distanciation permet en effet différentes modalités discursives. En fait deux problèmes complémentaires se posent, d'une part il convient d'examiner la relation Discours/Histoire, selon les catégories établies par Benveniste et rectifiées par Genette. D'autre part il s'agit d'opérer une distinction entre deux types de discours : l'un que l'on peut qualifier "d'hallucinoire", l'autre de "rationnel".

La relation Discours/Histoire, si elle est inhérente à tout type de fiction, paraît avoir un statut particulier dans le récit fantastique. Le cas de Lovecraft paraît exemplaire à cet égard et son œuvre illustre bien les différents aspects du problème. Dans "The Shadow over Innsmouth" par exemple, on

assiste à la coexistence de deux types d'énoncé et à l'élimination graduelle de l'un d'entre eux, celui qui renvoie à l'Histoire.

Le début de la nouvelle pose en effet le problème de l'origine du "discours". Il renvoie à un narrateur "absent" (pas de voix narrative, aucun signe d'une présence effective de l'individu racontant) qui donne un certain nombre d'indications factuelles :

"During the winter of 1927-28 officials of the Federal government made a strange and secret investigation of certain conditions in the ancient Massachusetts seaport of Innsmouth. The public first learned of it in February, when a vast series of raids and arrests occurred, followed by the deliberate burning and dynamiting - under suitable precautions - of an enormous number of crumbling, worm-eaten, and supposedly empty houses along the abandoned waterfront. Uninquiring souls let this occurrence pass as one of the major clashes in a spasmodic war on liquor." (4)

On trouve dans ce paragraphe tous les signes de l'énoncé "historique". La linéarité séquentielle est une image de la chronologie des événements. La datation précise et les références à la successivité gommant l'ambiguïté inhérente à l'emploi du preterit, (alors que la traduction française utilise l'aoriste). Le narrateur anonyme relate des faits que l'on peut replacer dans une suite historique, rend compte de témoignages et d'interprétations divers, mais nulle part n'apparaît une quelconque subjectivité, un "discours" propre qu'on puisse attribuer à un sujet de l'énonciation déterminé. Le ton se veut neutre et objectif, purement factuel et informatif. Cet effet est renforcé plus loin dans le texte par l'utilisation d'un vocabulaire journalistique et l'emploi d'expressions spécifiques telles que: "No trials were reported", "this occurrence", "vague statements", "nothing positive developed"...

Tout change à partir du moment où le narrateur anonyme se révèle comme origine de l'énoncé en disant "Je" et en affirmant son rôle privilégié dans les faits décrits plus haut ; ce renversement s'opère en deux temps. D'abord le narrateur semble devoir être rien de plus qu'un témoin qui n'a pas pris la parole jusqu'alors pour des raisons mal définies .mais impératives : "But at last, I am going to defy the ban on speech about this thing..." (5)

La révélation essentielle vient cependant au paragraphe suivant qui établit un lien entre le début "historique" du texte et la parenthèse discursive signalée plus haut. Le narrateur n'est plus seulement le témoin, privilégié ou non, d'un événement mystérieux, il en devient le principal protagoniste

Page 39

et même, semble-t-il, le catalyseur :

"It was I who fled frantically out of Innsmouth in the early morning hours of July 16 1927 and whose frightened appeals for government inquiry and action brought on the whole reported episode." (6)

Dès lors le texte va prendre une tonalité autre. Sans parler des différents récits emboîtés qui en rendent la structure beaucoup plus complexe, il voit s'affirmer la voix narrative. Graduellement le discours va prendre le pas sur l'histoire. Il y a d'abord coexistence ou alternance des deux modes d'énonciation. Le narrateur raconte effectivement son expérience, évoquant au passage plusieurs témoignages mais, en même temps, il s'interroge sur la signification des différents éléments découverts au cours de son enquête. Ce qui est aussi significatif, c'est le phénomène d'inter-action entre l'évocation du passé et la situation présente et même future. L'un des signes linguistiques du passage au discours est en effet le changement de temps. Les réflexions du narrateur au présent ainsi que les projets échafaudés pour le futur sont révélatrices de la prédominance graduelle du discours, qui renvoie au présent de la narration et parfois spécifiquement à l'acte d'écrire :

"Even now I can hardly describe what I saw..." (7)

"... But I must try to tell what I thought I saw." (8)

Le texte fait, d'autre part, de plus en plus référence à la situation future et les derniers paragraphes consacrent la pré-éminence du discours qui prend une forme incantatoire :

"I shall plan my cousin's escape from that Canton mad house and together we shall go to marvel-shadowed Innsmouth. We shall swim out ta that brooding reef in the sea and dive down..." (9)

En fait la dissociation temporelle fonctionne de manière inversée. La distance, loin d'atténuer l'intensité de l'expérience permettant une vision (relativement) froide et objective de celle-ci, contribue à revitaliser l'événement fantastique et à le faire sortir du cadre historique pour l'inscrire dans l'éternité. Parallèlement on peut noter dans le texte un déplacement graduel du discours logique hésitant entre le réel et l'imaginaire du type : "Est-ce vrai ? ", "Est-ce un cauchemar ?", à un discours évaluatif, tendant d'abord à décrire le phénomène en termes d'horreur, de répulsion intense, puis s'infléchissant dans le sens d'une acceptation graduelle du statut d'altérité. La narration remplit alors la fonction énoncée au début de la nouvelle : permettre au héros de faire un choix déterminant :

"It helps me, too, in making up my mind regarding a certain terrible step which lies ahead of me..." (10)

Cette dualité Histoire/Discours nous semble donc, bien qu'elle soit parfois malaisée à établir, issue directement du décalage temporel. C'est bien parce qu'il y a deux temps distincts que l'interaction peut jouer, que deux modalités du langage sont possibles dans le cadre d'un même sujet de l'énonciation.

Cette possibilité se matérialise à un autre niveau par la mise en œuvre de deux types de "discours" même dans le cas où la modalité "historique"

Page 40

est absente ou peu marquée. En effet nous avons souligné plus haut deux tendances essentielles du récit. D'une part l'importance accordée au rationnel et à l'objectif, qui se traduit par le rôle donné à la fonction d'investigation et d'explication. D'autre part, et parallèlement, le rôle donné à la représentation de l'investissement émotionnel du narrateur. Chacune de ces tendances s'exprime par un langage spécifique : articulations logiques, questions, hypothèses échafaudées, vocabulaire scientifique d'un côté, adjectivation outrancière, descriptions paroxystiques, exclamations, lyrisme de l'épouvante ou du merveilleux, de l'autre. Cette dualité, qui traduit une opposition entre le rationnel et l'hallucinatoire, s'exprime dans de nombreux textes. Elle correspond le plus souvent à deux états du personnage impliqué ou, éventuellement, à deux personnages qui représentent des valeurs antinomiques. En général, les deux discours ne coexistent pas jusqu'au bout et l'un d'eux prend le dessus. Ainsi dans "Dagon", le narrateur après s'être efforcé de reconstruire rationnellement l'événement ne peut échapper à la contamination d'un délire qui se traduit dans son discours avant que celui-ci ne s'arrête définitivement :

"I dream of a day when they may rise above the billows to drag down in their reeking talons the remnants of puny war - exhausted mankind - of a day when - the land shall sink and the dark ocean floor - shall ascend amidst universal pandemonium." (11)

On peut souligner dans cet extrait la tonalité prophétique qui se traduit par l'annonce d'une catastrophe, d'une inversion radicale des valeurs, en prélude à l'apocalypse. Ceci est concrétisé sur le plan stylistique par un vocabulaire emphatique à connotations pseudo-bibliques et l'emploi répété du "Shall" qui inscrit l'évènement dans un temps pré-établi et exclut le Devenir.

Ainsi la confusion Narrateur/héros présente certains avantages, en particulier une plus grande intensité due au caractère immédiat de la transmission de l'expérience au lecteur. Par contre elle suscite parfois des difficultés que l'écrivain n'est pas toujours en mesure de combattre efficacement. Par exemple, la juxtaposition des deux discours n'est pas toujours convaincante et l'on voit parfois un personnage passer trop brutalement d'un état de délire manifeste, à un état trop froidement analytique. Cette alternance un peu mécanique et artificielle peut affecter la crédibilité du récit et par contrecoup, nuire à l'effet fantastique.

Pour pallier cet inconvénient, Lovecraft a recours à une autre technique narrative, qui dissocie narrateur et protagoniste en opérant un dédoublement des personnages et non plus seulement des instances. Dans ces textes ("The Thing on the Doorstep", "Pickman's model" entre autres), le narrateur n'est plus le "héros-victime", actant principal, mais un témoin plus ou moins privilégié qui raconte directement l'aventure d'un autre à la première personne. L'avantage évident de ce mode de narration est le gain de crédibilité assuré par la distance vis-à-vis de l'événement de celui qui parle et peut s'exprimer dans un langage adéquat.

A ce niveau, le choix du Narrateur-témoin est significatif. Il s'agit presque toujours de personnages correspondant à une norme psychologique et sociale, garants de l'ordre établi et pétris de rationalisme même si l'on peut parfois noter une légère ambivalence se traduisant par un certain goût pour le mystère, voire l'occulte, ou le refus d'un scientisme borné. Ces témoins, peu suspects de tendances transgressives, servent donc à expliciter le phénomène, en rendre compte de manière aussi objective que possible, mais aussi et dans la mesure où ils figurent la norme, à mettre en relief la fantasticalité en permettant au lecteur de saisir le décalage entre les valeurs habituelles et l'événement qui les perturbe.

Page 41

On échappe ainsi à la surcharge qui incombait au Narrateur-héros. Lovecraft opère une démultiplication des fonctions et le récit, sans perdre en intensité, puisque le protagoniste principal est également "mis en scène", gagne non seulement en objectivité, mais aussi en variété, la gamme des discours autorisés étant plus élargie. La dualité déjà signalée se manifeste alors de manière beaucoup plus perceptible dans la mesure où elle a pour support deux personnages distincts, ayant deux positions vis-à-vis de l'événement, représentant des valeurs parfois antinomiques et avant, dans le cadre du récit, des fonctions différenciées.

Cette nouvelle situation narrative engendre d'autres difficultés. Il se pose, en effet, le problème de la relation entre ces deux personnages qui figurent deux instances. Cette relation s'exprime le plus souvent en termes d'identité et d'altérité, thématique fantastique par excellence. De nombreuses variantes sont possibles couvrant une gamme de relations qui va de l'identification absolue ou partielle à l'opposition radicale, mettant en scène parfois le cheminement de l'un à l'autre.

Les exemples d'identité absolue sont assez rares et ne se comprennent que dans le cas où, l'un des protagonistes ayant disparu, l'autre doit prendre le relais pour raconter l'histoire, ainsi dans "The Hound", Il n'y a pas, à proprement parler, identification et la relation entre les deux personnages unis dans la même passion pour le pervers et le morbide, n'est jamais vraiment explicitée.

Les rapports de ressemblance sont par contre beaucoup plus fréquents et permettent des variations intéressantes qui soutiennent l'intérêt du récit. Cette ressemblance se traduit par des traits objectifs : âge, culture, intérêts intellectuels similaires et psychologiques : tempérament, sensibilité proches. Elle est par ailleurs accréditée par la fascination que semble exercer le protagoniste sur le narrateur-témoin. Celui-ci, dans "The Thing on the Doorstep", présente ainsi le protagoniste essentiel, Edward Derby :

"Eight years my junior, he was so precocious that we had much in common from the time he was eight and I was sixteen. He was the most phenomenal child scholar I have ever

known, and at seven was writing verse of a sombre fantastic almost morbid cast which astonished the tutors surrounding him." (12)

La supériorité du héros suscite un sentiment ambigu, fait de peur et d'admiration, qui indique également les limites de la ressemblance. La différence s'exprime au niveau des choix opérés par les deux personnages. Le narrateur souligne le plus souvent la norme alors que le héros figure le Désir et la Transgression. La fascination du narrateur a des limites : celles de l'ordre établi qui n'admet pas certaines recherches ou certaines infractions aux lois biologiques. Le narrateur au départ quasi alter-ego, compagnon d'études, fait le plus souvent graduellement place au narrateur juge et censeur. Le héros va trop loin, bouscule les habitudes, émet des conceptions trop hardies et appelle le phénomène qui amènera soit l'apparition du monstre, soit sa propre métamorphose, soit encore sa plongée dans la mort ou la folie, son exclusion définitive du monde des humains. On pourrait multiplier les exemples, de Pickman, spécialiste dans la peinture de monstres d'après nature au musicien Erich Zann que son instrument entraîne à l'aberration mentale.

La réprobation du narrateur vis-à-vis des pratiques du héros se traduit au niveau du langage par un ton moralisateur, exaltant la nonne et mettant en garde l'humanité (et le lecteur) contre les dangers inhérents à certaines recherches. Le narrateur condamne alors plus ou moins ouvertement le héros et se désolidarise de son action.

Page 42

Il est cependant des cas plus complexes où la transformation du héros n'affecte pas la sympathie du narrateur dans la mesure où elle est due à des circonstances extérieures dont le héros n'est que partiellement responsable. Ainsi l'attrait de l'occulte conduit Edward Derby à épouser Asenath, fille du sorcier Ephraïm Waite et c'est ce dernier qui prendra possession de son esprit. On assiste alors à un dédoublement de la personnalité se traduisant par une dualité de langage au niveau du héros, selon qu'il est dans une phase "normale" ou une phase de "possession", mais aussi au niveau du narrateur qui assume graduellement la nouvelle "réalité" après avoir fait longtemps profession de scepticisme. Ici le fantastique prend le masque du rationnel, de la logique, par l'intermédiaire de l'esprit d'Ephraïm dont le langage est parfaitement contrôlé, alors que Derby, dans sa "personnalité réelle", exprime l'extraordinaire de sa situation au moyen d'un langage incohérent et irrationnel. C'est le "vrai" Derby qui semble anormal alors que le faux (l'esprit du sorcier) présente tous les signes de la normalité. Le Narrateur est d'abord victime de cette ambiguïté au point d'attribuer à des crises de démence passagère, les manifestations du "Vrai Derby", car il ne soupçonne pas l'entité psychique monstrueuse qui se cache sous des allures raisonnables et des comportements ordinaires. Cependant il finit par accepter l'idée du transfert de personnalité et intègre toutes les données du discours du "vrai" Derby, au point que son propre discours se transforme, acquérant l'intensité hallucinatoire de celui du héros-victime.

Dans d'autres récits, par contre, la différence entre héros et narrateur reste bien marquée et a même tendance à s'accroître. On peut ainsi se demander comme le fait Jean-Bellemin Noël dans un article publié dans le n° 8 de la revue Littérature (13), si le narrateur ne fonctionne pas comme instance refoulante alors que le héros signifie le désir, ce qui est refoulé et qui s'exprime quand même dans la transgression. Il faudrait vérifier cette hypothèse par une étude précise du langage des différents narrateurs, ce qui nous entraînerait trop loin. Cependant les quelques remarques déjà faites à ce propos et les réticences de la narration déjà évoquées, ainsi que les différents procédés de "brouillage" chers à Lovecraft, vont dans ce sens. Le narrateur oscille en effet constamment entre deux tendances : révélation et occultation. Il entretient soigneusement la tension par un langage allusif qui retarde indéfiniment la révélation essentielle, et quand le moment de celle-ci arrive enfin, il s'en prend à l'inadéquation de son propre discours pour rendre compte du caractère extraordinaire de l'expérience. Le lecteur est ainsi mis en face d'un "indicible" ou d'un "innommable". Le texte cache ce qu'il est censé dévoiler. Ceci fait partie d'une stratégie narrative, mais participe également d'un fonctionnement psychique évoquant les

phénomènes de censure et de refoulement. Le narrateur refuse ainsi au lecteur, implicitement ou explicitement, l'accès à la connaissance ultime de l'expérience du héros.

Ainsi le dédoublement des personnages permet un plus libre jeu de l'écriture. Il permet aussi d'affirmer le caractère extra-ordinaire du récit, la transgression essentielle par rapport à la Loi. Il permet enfin de mettre à jour un fonctionnement du texte qui s'apparente au travail de l'inconscient : le héros figurant le Désir théâtralisé sur la scène fantasmatique et le narrateur exhibant et occultant dans un mouvement ambivalent cette manifestation d'une rupture des normes.

Ce schéma de base (dualité des fonctions) est parfois rendu plus complexe par l'utilisation de procédés spécifiques qui ont trait à la structure même du récit, on peut souligner à cet égard quelques éléments. D'abord la démultiplication des instances narratives qui permet une pluralité de points de vue et, en principe, une plus grande objectivation du phénomène. C'est ce qu'on peut appeler la technique du "récit relayé" qui multiplie les

Page 43

cautions (ou les écrans). Ceci peut s'opérer - soit au plan synchronique et contribue à faire du récit le compte rendu collectif d'un événement en renforçant, en particulier, l'aspect enquête policière, ce qui, d'une certaine manière "socialise" le fait fantastique mais va contre le primat de l'expérience individuelle et unique - soit au plan diachronique permettant alors, par un système de renvois dans un passé de plus en plus lointain, d'ancrer le récit dans une tradition, de le mythifier et par là, de lui donner plus d'épaisseur. C'est, bien sûr, le sens de l'utilisation des textes sacrés comme le célèbre "Necronomicon", des légendes ou fragments, des comptes rendus historiques ou pseudo-historiques.

Ce procédé aboutit à une structure de récits emboîtés. Dans "The Shadow over Innsmouth" ou "The Call of Cthulhu", le narrateur principal intègre dans son récit des récits secondaires ou délègue la parole à des témoins privilégiés. Ainsi c'est un habitant d'Innsmouth, le vieil Obed Marsh qui, par son discours en apparence incohérent, attire l'attention du narrateur sur les pratiques qui ont cours dans certaines parties de la ville. A la limite, le narrateur devient pur compilateur, documentaliste qui accumule les renseignements sur un cas donné tout en étant soucieux de préserver sa neutralité (même s'il n'y parvient pas toujours). Cette tendance est renforcée par l'utilisation d'autres supports objectifs tels que manuscrits, memoranda, journaux intimes, carnets de bord etc... Le texte devient alors un puzzle complexe dont le narrateur assemble patiemment les différentes pièces et ne se distingue par aucun discours spécifique, aucun commentaire subjectif. Si dans "The Call of Cthulhu" l'enquête finit par impliquer le narrateur enquêteur et menacer son intégrité mentale, c'est "The Colour out of Space" qui manifeste la plus grande réussite de Lovecraft à cet égard. Ce texte préserve remarquablement le caractère anonyme du narrateur et n'est pas encombré par les scories stylistiques qui sévissent trop souvent dans l'œuvre de Lovecraft, imposant une voix narrative "démessurée" qui finit par prendre le pas sur l'événement principal.

Cette volonté de neutralité, d'objectivation, se manifeste par le recours au récit à la troisième personne. Ce mode narratif est beaucoup moins fréquent chez Lovecraft que chez Machen ou Blackwood par exemple, et pourtant il permet parfois de refuser la facilité et la fausse séduction du "Je" et favorise une distanciation qui autorise des effets plus variés comme l'ironie, voire l'humour et différentes formes d'intrusion narrative. Dans l'œuvre de Lovecraft on peut distinguer deux modalités de la narration à la troisième personne, avec ou sans focalisation sur un personnage déterminé.

Il peut y avoir focalisation sur un protagoniste, héros ou victime, dont on nous décrit l'expérience, les sensations, les pensées, les rêves... Dans ce cas le narrateur est omniscient et anonyme. On retrouve, par le truchement des divers personnages, les conflits évoqués plus haut, mais avec une dimension supplémentaire. Les rapports entre personnages ne sont pas évoqués par l'un deux mais par une instance extérieure qui n'intervient jamais dans le récit. L'unique roman de Lovecraft, "The Case of Charles Dexter

Ward", est exemplaire à cet égard et s'apparente à la fois à une étude clinique et à un roman historique, puisqu'il joue sur deux époques : l'époque contemporaine qui concerne un cas particulier d'aliénation mentale, et le dix huitième siècle qui correspond à la biographie du sorcier Joseph Curwen, ancêtre de C.D. Ward, le malade, et principal agent du fantastique. Ici l'opposition entre deux systèmes de valeurs et deux discours est matérialisée par le conflit entre C.D. Ward et le Dr Willet, le médecin aliéniste qui cherche cependant avant tout, à sauver son protégé de l'emprise du sorcier.

Willet, sans être un rationaliste borné, exprime néanmoins une norme et s'oppose à l'ambition démesurée de Ward et au-delà, de Joseph Curwen,

Page 44

prototype même de "l'over-reacher". Au-delà de ces deux discours domine la tonalité "historique" qui est celle du narrateur anonyme.

D'autres textes, et en particulier ceux qui correspondent à la période dite "Dunsanienne", sont narrés à la troisième personne mais sans focalisation particulière. Ces textes ont presque toujours un caractère merveilleux, a-historique et même atemporel (par exemple "The Doom that came to Sarnath ") et renvoient à une période mythique ou pseudo-mythique. Cet aspect renforce leur caractère universalisant. Il convient également de noter que le narrateur anonyme n'est pas, dans ce cas, à l'origine du récit. Il ne fait que transmettre le contenu d'un autre récit, antérieur et primordial. On retrouve ici le fonctionnement du mythe et de son avatar dégradé, la légende, tel qu'il est explicité par Mircea Eliade. Le récit, outre sa charge poétique, a une fonction d'avertissement : la ville de Sarnath élevée sur les ruines et le sang des habitants primitifs est condamnée à la destruction et le récit met en scène la réalisation de la prophétie.

Ainsi, il semble que, chez Lovecraft du moins, l'utilisation de la troisième personne ait une fonction bien particulière. Outre la distanciation qu'elle permet en refusant une trop grande emprise émotionnelle, elle contribue à inscrire le récit dans une historicité, au-delà de la contingence des discours contradictoires. Elle ancre l'évènement dans un référent plus large ou lui donne la portée universelle du mythe. Il reste à se demander si cet infléchissement du discours ne risque pas de nuire au caractère fantastique du texte en gommant la singularité sinon l'intensité de l'expérience.

Ceci pose le problème des relations entre merveilleux et fantastique dans l'œuvre de Lovecraft. Celui-ci semble en définitive accorder plus d'importance à la voix narrative, mettant ainsi l'accent sur la représentation d'une "expérience des limites". Les derniers grands textes sont tous écrits à la première personne et s'il y a encore pluralité des discours, il ne reste plus qu'un personnage qui nous fait partager une expérience intime et unique. Lovecraft retrouve ainsi, après diverses expérimentations, une tonalité "Poesque" qu'il essaie avec plus ou moins de bonheur d'intégrer dans une vision mythique de l'Univers. C'est cette union paradoxale de l'individuel et du "cosmique" qui constitue l'apport essentiel de Lovecraft et explique peut-être aussi les limitations de son œuvre.

En guise de conclusion et d'ouverture...

Nous avons suggéré d'emblée que le statut du narrateur avait partie liée avec celui du lecteur. Tout ce que nous avons dit sur les instances narratives met en lumière la nécessité, pour convaincre le lecteur, de surmonter le paradoxe d'une fiction qui se présente comme réalité et joue, pour ce faire, de toutes les ressources de la fiction.

On peut aussi se demander s'il ne conviendrait pas de distinguer non seulement différents niveaux de lecture, mais encore différents types de lecteurs. Pour un lecteur "novice" ou "naïf" l'effet de réalité sera sans doute primordial dans la mesure où il conditionne, en partie, la réaction émotionnelle cherchée. S'il s'agit d'un lecteur plus averti des règles du genre, d'un "amateur", le problème de la véracité, du

réfèrent extra-textuel, laissera semble-t-il place au problème du vraisemblable, du réfèrent dans le texte et même, dans un deuxième temps, au simple problème de l'efficacité narrative, pourvoyeuse de plaisir esthétique;

Page 45

A cet égard, on peut faire un parallèle entre narrateur et lecteur. Tous deux seront des déchiffreurs, des interprètes, des décodeurs de signes. Le narrateur cherche à reconstituer une réalité, à rassembler témoignages et pièces à conviction mais, dans le même mouvement, l'auteur dissémine des indices que le lecteur doit repérer, identifier, en évitant les embûches déjà signalées : brouillage, réticences, occultations, fausses pistes...

L'importance accordée à l'herméneutique dans le texte reflète la tâche majeure du lecteur et c'est peut-être à ce niveau que s'établit un contrat entre auteur et lecteur. Mais le fantastique le plus accompli n'est-il pas celui que l'on trouve dans un récit où le contrat n'est finalement pas respecté, où l'auteur a transgressé certaines lois implicites en dissimulant trop ses repères, en subvertissant les codes ? C'est sans doute dans cette subversion que devrait se situer le fantastique majeur, dans cet état de tension où même la connaissance du lecteur averti ne lui sert plus à rien, où la polysémie du langage joue au maximum. Dans cette perspective, Lovecraft peut difficilement, en dehors de quelques belles réussites, être considéré comme un écrivain majeur car l'encodage des signes est trop souvent prévisible et la compulsion de répétition prend trop souvent le pas sur l'originalité et l'innovation. Néanmoins, le soin accordé aux problèmes de narration montre qu'il est conscient de leur rôle essentiel dans la problématique fantastique où tout, en dernier ressort, revient au discours.

Page 46

NOTES

- (1) Irène "BESSIERE, Le Récit Fantastique, Larousse, 1974.
- (2) "The Thing on the Doorstep", in Collected Works I, Arkham House, 1963, p. 281.
- (3) "At the Mountains of Madness" in Collected Works II, Arkham House, 1964, p. 1.
- (4) "The Shadow over Innsmouth", *op. cit.*, p. 308.
- (5) *ibid.*, p. 309.
- (6) *ibid.*, p. 309.
- (7) *ibid.*, p. 315.
- (8) *ibid.*, p. 362.
- (9) *ibid.*, p. 369.
- (10) *ibid.*, p. 309.
- (11) "Dagon", in Collected Works III, Arkham House, 1965, p. 8.
- (12) "The Thing on the Doorstep", *op. cit.*, pp. 281-282.

FANTASTIQUE ET SCIENCE-FICTION : ESSAI DE DIFFERENCIATION

Jean Raynaud
Université St Etienne

Toute tentative de définition ou de délimitation des genres fondée sur les seuls contenus thématiques cède tôt ou tard à des phénomènes de chevauchements, de glissements, qui la rendent invariablement caduque (1).

La SF, par exemple, ne saurait se définir par un aspect "scientifique" ou une situation d' "ailleurs spatio-temporel" qui, même au niveau où le texte se nomme, sont loin d'être toujours présents, et posent immédiatement le problème du rapport du texte à ce qu'il est convenu d'appeler "le réel". Toute fiction ne prend-elle pas place dans un "ailleurs" ? Ne participe-t-elle pas en cela de l'U-topie ? De même, ne semblerait-il pas insuffisant de "définir" le fantastique par ses contenus terrifiants, ou par l'apparition de monstres ? Ceux-ci se retrouvent - comme chacun sait - dans les univers de SF, où ils forment la cohorte menaçante des "BEMs" (Bug-eyed monsters).

A s'en tenir à la seule imagerie, l'on s'avoue impuissant à faire la part du fantastique et de la SF, dans la mesure où nombre d'images utilisées sont transposables d'un monde à l'autre, ou leur appartiennent en commun. Par exemple, au sein d'une thématique des monstres, de la science, et des pouvoirs (naturels/surnaturels), et uniquement par elle, où pourra-t-on situer Frankenstein ?

Les contenus apparaissent en fait comme autant de phénomènes de surface, dont l'utilisation, pour indéniable qu'elle soit, ne suffit pas à rendre compte des différences fondamentales entre les deux genres. Sans doute convient-il de plonger plus profond, au cœur même du problème de l'élaboration textuelle, des rapports de l'énonciateur et du récepteur à l'énoncé. Car le problème n'est pas celui d'un rapport au monde, au réel constaté ou constatable. Nous savons bien que cela n'existe pas, qu'il n'y a là que jeu de fiction. Chacun se souvient du célèbre mot de la marquise : "Les fantômes... je n'y crois pas, mais j'en ai peur ... ". Il est clair qu'il s'agit d'un jeu avec l'angoisse procurée par le texte, et que nul ne s'attend à voir la pièce où il lit soudainement envahie par les forces monstrueuses de l'au-delà !

En cela, l'on peut récuser d'emblée tout critère de différenciation fondé sur un rapport direct au réel : notions de "possible" ou d'"impossible", de "naturel" ou de "surnaturel" - utilisées, entre autres, par Todorov. S. Lem a d'ailleurs beau jeu de lui répondre, dans un article intitulé Todorov's Fantastic Theory of Literature :

"There exists a world-renowned organization of astrophysicists (CETI) concerned with searching for signals emitted by Todorov's 'supernatural beings', i.e., by extraterrestrial creatures ... " (S.F. Studies, vol. 1, Pt. 4, Fall 74, p. 230).

En dépit d'une conception commune, la clé de l'énigme n'est pas à rechercher dans un rapport au réel extra-textuel, mais dans d'autres sortes de réalités : réalités intra-textuelles, linguistiques ; et réalités

psychique de la vision du monde qui préside à l'élaboration et à la réception du texte - fil rouge reliant l'œuvre à l'auteur, au lecteur, sans lequel l'œuvre n'existerait pas.

Ce sont ces réalités-ci qu'il convient avant tout d'examiner. Pour ce faire, il est indispensable de poser en préliminaire les quelques concepts opératoires fondamentaux sur lesquels repose notre entreprise, et qui ont précisément trait au rapport des textes aux visions du monde sous-tendant leur production comme leur réception.

1 - VRAISEMBLANCE ET VRAISEMBLABLE

1.1 - VERIDIQUE, VERACITE.

A un premier degré du "paraître authentique", le texte se donne comme hors-fiction. Rapport exact de faits, en adéquation avec le réel observé, "conforme à ce qui a été constaté", il "dit la vérité" (2). La véracité, le dit véridique, préside ainsi au mode du constat - celui, par exemple, du rapport de police. L'énoncé se veut reproduction photographique. Il se borne à déclarer "c'est ainsi", et, par cela même, il exclut tout le reste: hypothèse, pensée, fiction. Il est étrange de constater avec quelle puissance le point de vue véridique a pu, pendant si longtemps, régenter les rapports de "la littérature" au monde, allant jusqu'à jeter sur elle l'opprobre de la fadaise, du songe creux. A ce refus de "la littérature" (et, à plus forte raison, de l'Utopie, du Fantastique, de la Science-fiction) par l'optique véridique répond aujourd'hui un refus de tout critère de véracité par l'ensemble de la critique, pour qui "les discours ne sont pas régis par une correspondance avec leur référent, mais par leurs propres lois" (3).

A partir de cette simple constatation, il semble indéniable qu'aucune différenciation ne saurait s'établir, entre quelque genre de fiction que ce soit, d'après les données de la véracité. Il nous faut donc chercher ailleurs.

1.2 - VRAISEMBLANCE.

En se référant à la vraisemblance, définie comme la qualité de "ce qui peut à bon droit sembler réel" (4), l'énoncé s'ouvre à de nouvelles dimensions : celles du droit, du paraître, et de leur liaison dans le "paraître-à-bon-droit". La vraisemblance se donne d'emblée comme mode juridique, constitué sur un ensemble de règles implicites de discours et de vision, sur une jurisprudence de textes antérieurs, sur un "savoir-dire" qui ne vise plus la restitution d'un réel, mais se réfère à la perception qu'on en a communément, à l'opinion admise, reçue et imposée par ce "on" - corps social constitué - de ce qui "doit être" : Devoir où, comme le note Genette,

Page 49

s'amalgament parfaitement les notions d'obligation et de probabilité (5). Si l'énoncé reçoit une apparence de vérité, c'est qu'il ne heurte en rien la "bienséance" - autrement dit, la vision du monde particulière d'une société donnée, la vraisemblance d'une époque, d'un lieu, déterminés.

Aussitôt, l'on s'aperçoit que ce concept est par nature évolutif, et qu'il convient de distinguer entre notre type actuel de vraisemblance et un type antérieur - que l'on nommera "archaïque" pour la commodité de l'exposé, mais qui comporte des caractères pouvant ici ou là se retrouver de nos jours. Car, bien sûr, les cloisons sont loin d'être étanches, et il vaut mieux voir là des orientations possibles de l'esprit que des domaines autonomes, intangibles. Sans trop nous appesantir sur les définitions, l'on dira que la vraisemblance actuelle se veut avant tout matérialiste, logique et laïque. Elle se fonde sur la cohérence d'un univers, d'un ordre cosmique, matériellement perceptible, explicable par des lois naturelles scientifiques. Elle sépare de façon tranchée les ordres physiques et psychiques de phénomènes. A la limite, l'attitude d'esprit rationaliste qu'elle oriente verse dans le scientisme et le positivisme.

La vraisemblance archaïque, par contre, est essentiellement spiritualiste et animiste. Dans l'univers qu'elle régit, les idées s'incarnent, les animaux et les objets parlent, les forces spirituelles ou morales deviennent par enchantement autant de forces physiques. Dans cet univers magique, où nulle solution de continuité n'existe entre ordre spirituel et ordre matériel, la surabondance des liaisons défie l'entendement humain, au point que celui-ci ne parvient plus à percevoir dans l'écheveau de ces inextricables correspondances qu'une profonde incohérence, un inexplicable chaos.

Si vraisemblance "actuelle" et "archaïque" correspondent à deux types fondamentaux de vision du monde, les modes déictique et hypothétique de la vraisemblance actuelle correspondent pour leur part à deux façons d'envisager l'objet de la visée, déterminant la production textuelle.

Se situant par rapport au mode "déictique" de la vraisemblance, l'on prétend dévoiler un "être-là" fixe, donné (ou plutôt, l'on joue à le faire - ce en quoi ce mode diffère du simple véridique). Cet être s'offre une fois pour toutes à l'évidence. Il s'oppose au néant, qu'il fonde par son antériorité (6). Déictique, la vraisemblance repose sur un système de représentation bipolaire. Pour elle, la question est bien d'être ou ne pas être, comme elle présuppose que "seul ce qui est, est"...

A la différence du précédent, le discours fondé sur la vraisemblance hypothétique ne considère pas l'être comme un donné, qui s'oppose au néant, mais comme passage entre deux néants, qui s'effectue selon les modalités de l'apparition et de la disparition. Selon cette conception plus Hegelienne (7), entre la naissance et la mort, seul est, ce qui devient. Et la visée de cet "être-en-devenir" exclut le choix forcé entre Etre et Néant.

Du dilemme postulé (Etre ou ne pas Etre), l'on passe à la perception dialectique de l'Etre et ne pas Etre qu'inclut le Devenir. Du coup, la réalité se relativise. Elle s'envisage alors comme du "possible réalisé", qui n'a sur tous les autres possibles que le seul avantage de sa réalisation. La vision s'ouvre à un relativisme historique. L'avenir n'apparaît plus comme un simple inconnu, mais comme la réalisation de certaines potentialités dont est porteur notre présent. A un réalisme premier, pour ainsi dire naïf, s'oppose ici un réalisme second, ou "méta-réalisme".

Page 50

1. 3 – VRAISEMBLABLE.

Pour les besoins de l'analyse, nous nous proposons enfin de restreindre délibérément la définition du vraisemblable à l'acceptation de "ce qui est à bon droit considéré comme vrai... par cohérence interne"(8). Emanation de la logique du texte, le vraisemblable représente l'adéquation du discours à lui-même, des parties au tout, et doit pour exister satisfaire (au moins en apparence) à certaines exigences, dont celles issues du principe de non-contradiction.

En outre, si l'on peut tenter une telle comparaison, nous dirons que le vraisemblable est au discours ce que la grammaire est à la phrase. Il agence, selon ses règles propres, au long de l'axe syntagmatique, les divers éléments vraisemblants - unités discursives successivement choisies sur divers axes paradigmatiques. Entre ces divers termes, les jeux de la fiction président à la naissance des divers "genres", parmi lesquels prennent place ceux qui nous intéressent ici, sur lesquels nous allons à présent nous pencher.

II – LE FANTASTIQUE : MODE DE L'ANTITHESE, ET JEU DISJONCTIF

La fiction "réaliste" respecte avec plus ou moins de naïveté (9) le code de vraisemblance actuelle qu'elle exploite, et au sein duquel elle voit le jour - soit pour l'ériger en "vérité éternelle" (cas du roman bourgeois), soit pour mettre en question ses aspects idéologiques (cas du roman socialiste/ isant).

A l'autre extrémité de l'échelle de vraisemblance, le merveilleux, avatar du mythe laïcisé, issu du fond des âges, respecte entièrement un code archaïque (10), animiste. Il méconnaît tout à fait (et pour cause...) notre type actuel de vraisemblance.

Dans les deux cas, aucun problème : la vraisemblance est une. Le code en vigueur est dispensé de se nommer. Le vraisemblable, d'autant plus fort qu'il puise ses éléments discursifs dans un stock homogène de vraisemblance, n'aura pas même à être "motivé" - selon la terminologie de Genette (11).

Outre la New Fiction (que nous n'examinerons pas ici), seuls le fantastique et la science-fiction semblent opposer un refus à un code unique de vraisemblance actuelle, et jouer sur deux tableaux. Mais s'ils le font, c'est selon des optiques et des voies entièrement divergentes.

En examinant les définitions proposées par les divers critiques (Mattey, Todorov, Caillois, Bessière...) (12) l'on s'aperçoit qu'en dépit des divergences, elles deviennent synoptiquement compréhensibles, si l'on perçoit le fantastique comme résultant de l'opposition et de la superposition simultanées de deux ordres : celui de la vraisemblance actuelle et de la vraisemblance archaïque.

En effet, dans le récit fantastique, la vraisemblance actuelle, qui préside à la partie préparatoire (avant l'apparition de l'indicible), est refusée comme trop étroite au nom d'une autre vraisemblance, jugée plus large, plus authentique : vraisemblance archaïque récusant une séparation estimée artificielle et appauvrissante entre réalités matérielles et spirituelles. La dimension animiste ainsi créée est analogue à un nouvel Espace-Temps, qui se creuse vers "les profondeurs intimes de la psyché" (13) ou celles, collectives, d'inconscients archétypes de l'humanité, celles d'un règne primordial où elle est encore, nolens volens, profondément enracinée. Témoignant d'un refus du

Page 51

matérialisme actuel au nom d'une globalité matière-esprit, telle que la reconnaît l'animisme ancestral, le fantastique tend naturellement à remonter le fil du temps, à se tourner compulsivement vers un passé immémorial pour tenter d'y effectuer son retour aux sources, d'y recapter sa vérité (14).

Si du fantastique sourd l'angoisse du chaos et de la mort, c'est qu'il introduit un désordre dévastateur - non pas dans le monde - "réel" ou fictif - mais dans notre vision du monde, en s'ingéniant à ce que les ténèbres d'une vraisemblance archaïque viennent soudain envahir la clarté et le calme trompeur d'un monde apparemment régi par l'ordre de la vraisemblance actuelle.

La fiction naît et se développe ainsi à partir de l'opposition et de la récusation réciproque de deux types de vraisemblances contradictoires simultanément superposées. L'Autre, innommable, surgit du fond des âges, y attaque et envahit le Même, le nommé quotidien, actuel, banal. "L'antinomie constitutive" (15) dont le texte joue et vit ne résulte pas de l'opposition de deux probabilités externes, de deux ordres naturels ou surnaturels, mais de celle de deux visions antérieures, fondatrices des notions même de "probable", de "possible" ou de "naturel" : la vision du monde du lecteur, en prise directe sur une vraisemblance actuelle déictique qui est aussi celle du héros (16) et d'autre part, la vraisemblance archaïque à laquelle se réfèrent l'événement et les êtres de l'au-delà dont il émane. Les rapports respectifs de bourreaux à victimes correspondent à l'assaut mené par ce dernier type contre le premier, à un combat dont la victime majeure sera le vraisemblable.

Selon certaines conceptions, il pourrait y avoir choix, entraînant la résorption du fantastique en un étrange encore à la limite du réalisme, ou en un pur merveilleux.

Dans les deux cas, se transmuant au gré du lecteur, le fantastique, en fin de compte, s'évanouirait. Il n'y aurait donc pas à proprement parler de genre fantastique, mais un passage. Cependant, outre qu'une

telle interprétation (17) présente l'inconvénient d'ériger la subjectivité du lecteur en critère de différenciation, rien ne permet d'affirmer que le fantastique doive, pour agir, disparaître... Au contraire, si le texte demeure fantastique, si, la dernière page lue, il continue à être reconnu comme tel, c'est précisément parce que le choix ne peut pas se faire, que le lecteur est mis en situation de ne pouvoir trancher. L'attente doit rester déçue, et la demande de révélation d'un sens toujours insatisfaite... Le propre de la démarche fantastique consiste à s'ingénier à faire en sorte qu'entre les deux types opposés de vraisemblance, tout choix demeure à jamais impossible, que chaque interprétation selon un axe de vraisemblance soit aussitôt récusée par l'autre, et vice-versa, à l'infini : récusée, et non intégrée, car le pôle de vraisemblance actuelle du fantastique est de nature déictique. Il repose sur une conception ontologique où l'être s'oppose au néant, non pas sur celle d'un être-en-devenir, qui dépasserait l'opposition. Pour lui, l'événement, le phénomène, est, ou il n'est pas : le choix est aussi obligatoire qu'impossible...

Si, comme l'écrit J. Kristeva (18), "le geste radical du vraisemblable est là : une mise ensemble de sémèmes opposés qui suffit pour ramener (l'impossible) au vrai (au principe naturel)", il apparaît alors que le discours fantastique suit une voie exactement inverse : par la disconnection qu'il opère à l'intérieur du texte entre deux ordres de vraisemblance antithétiques, il parvient à prévenir l'enclenchement du vraisemblable, à empêcher celui-ci de s'instaurer, à la disloquer avant même qu'il n'ait pu s'établir.

Page 52

Du point de vue du héros, le phénomène fantastique ne saurait être sans anéantir les fondements mêmes de sa vision du monde. Le lecteur, lorsqu'il s'identifie à lui, ne joue pas tant avec une peur primaire des monstres et de l'horrible qu'avec l'angoisse d'avoir à mettre en question sa propre vision du monde, de voir le sens de tout son monde s'évanouir comme par enchantement – ou plutôt, par maléfice. Car si le sens est inséparable du vraisemblable, le fantastique se conçoit essentiellement comme subversion de tous les sens, comme production textuelle d'anti-signification

III – LA (OU LES) SCIENCE(S) FICTION(S) : JEU CONJONCTIF, ET MODE HYPO-SYNTHETIQUE :

Si la science-fiction, à l'instar du fantastique, attaque le code de vraisemblance actuelle auquel nous sommes accoutumés, c'est selon une optique toute différente. En son mode déictique, la vraisemblance actuelle semble émaner d'une vision ontologique limitée, incomplète, fixiste et mécaniste, aux yeux d'une autre qui se veut plus globale, distanciée, mouvante, dialectique et relativisante. Si la science-fiction se détourne du simple déictique, c'est implicitement qu'il lui apparaît comme un domaine ossifié, sclérosé. La vision neuve dont elle se réclame n'est telle qu'en ce qu'elle émane d'un sentiment profond du changement, du flux universel, d'un devenir multiforme, multiple, indéterminé, et indéterminable. Pour elle, les notions d'être et de néant ont bien moins d'intérêt que celle d'un peut-être qui les englobe et les dépasse...

Si la "Hard Science Fiction" (19) elle-même - prétendument la plus proche du "réalisme" - utilise nombre de (pseudo) théories échappant au champ du déictique (voyage à des vitesses supérieures à la lumière, par exemple), c'est bien qu'elle estime que le domaine du confirmable, voire, après tout, du matériellement possible, ne sont pas de son ressort. Pour elle, il suffit que ces "théories" soient un tant soit peu concevables, et non-infirmissables, dans l'état actuel de nos connaissances - même (et surtout) si elles demeurent totalement indémonstrables (20). Autrement dit, elle se situe délibérément hors du champ de la vraisemblance actuelle déictique - celui du récit réaliste, du "faux vrai" - pour évoluer à loisir dans un domaine de "non-faux-non-vrai", celui de la vraisemblance hypothétique.

Cependant, à la différence du fantastique, ces deux types de vraisemblances demeurent conciliables : ils ne sont en fait que deux modes de la vraisemblance actuelle, puisqu'en dépit de leurs

divergences, ils reposent tous deux sur une même croyance en la cohérence d'un univers matériellement explicable.

Ceci explique d'ailleurs que le passage d'un type d'écriture "réaliste" à l'écriture "de science-fiction" s'opère de façon continue, neutre, "lisse", quasi-imperceptible : alors que le fantastique marque comme à plaisir la brisure, la discontinuité entre la partie "réaliste" du récit et l'événement fantastique soudain, afin de mieux confronter les deux ordres, comparons par exemple, le début de Cloak of Anarchy de Niven, avec un passage extrait de l'Indicible, de Lovecraft (21) :

1) Niven :

"Au beau milieu de ce qui avait été l'autoroute de San Diego, j'étais adossé contre un chêne énorme et tordu... Sous le bleu de cette chaude après-midi d'été, le Parc Libre du Roi était envahi par la foule des grands jours. Au quartier général de la police, quelqu'un avait prévu ça. Les oeils-de-poulet qui flottaient au-dessus de nous, en attente, étaient deux fois plus nombreux que d'habitude ... "

Page 53

2) Lovecraft :

"J'aimerais bien voir cette maison, Carter, où se trouve-t-elle ? Vitres ou pas vitres, j'aimerais bien la visiter un peu. Et aussi la tombe où vous avez caché ces ossements..." "...Mon récit avait été plus efficace que je ne l'avais cru, car à ces paroles, à cet effet assez innocent, mon ami sauta en l'air, s'écartant brusquement de moi, et poussa une sorte de cri hoquetant... En même temps que l'écho s'en apaisait, j'entendis comme un craquement dans l'obscurité dense... Puis tomba sur nous un courant d'air glacé mais violent et délétère, provenant de cette même direction inquiétante, qui fut suivi d'un hurlement perçant poussé juste à côté de moi toujours assis sur cette tombe abandonnée et pernicieuse, où dormaient un homme et un monstre en un seul être. Une seconde plus tard, j'étais chassé de mon siège macabre par la poussée affolante d'une entité invisible mais d'une taille qui devait être gigantesque et d'une nature impossible à préciser; oui, je fus balayé comme une feuille et je me retrouvai étalé sur le ventre, sur le terreau travaillé par la circulation silencieuse des racines d'arbres, dans ce cimetière inhumain, tandis que de la tombe elle-même s'élevait un vacarme sourd de respirations étranglées et tourbillonnantes, à un point tel que mon imagination peupla aussitôt l'obscurité pourtant impénétrable de légions dantesques de damnés informes et impensables"...

Ici encore le fantastique apparaît essentiellement comme un mode disjonctif de production: entre l'Altérité archaïque et le Même actuel, l'opposition doit demeurer irréductible. Selon les voies de la disjonction et de l'opposition, le fantastique se subvertit lui-même, et s'achève en non-sens. En ses jeux, il gravite autour d'un "au contraire" implicite dont la fonction est de dé-vraisemblabliser l'énoncé.

Pour sa part, la science-fiction traite l'Altérité de façon diamétralement opposée : au lieu de la disjoindre du même pour en faire un instrument de subversion de la vraisemblance actuelle, elle conjoint l'altérité (hypothétique) au même (déictique) dans l'ordre unique d'une vraisemblance actuelle. Si le fantastique s'évade dans l'au-delà des puissances occultes, la science-fiction refuse de s'aventurer au-delà de la mort. Dans les rares cas où elle le fait, c'est pour mieux ramener le transcendant à l'immanent (22) Son seul "au-delà" est cosmique : mieux vaut parler de "plus loin" dans ce cas. L'immortalité, lorsqu'elle est mise en scène, est celle des corps, et résulte d'une technique appropriée (23).

L'au-delà merveilleux exclut le mystère intégral, et apparaît comme transparence. Celui du fantastique s'y complaît, et accroît à plaisir des opacités. L'en-deçà de la science-fiction ne joue ni avec la transparence, ni avec l'opacité, mais - à l'instar du récit d'aventures - sur le registre de l'obstacle.

Le héros n'est ni nécessairement victorieux, ni fatalement victime. Ses ambitions et ses épreuves restent à mesure humaine. C'est à partir d'une altérité de contenu, d'images et non d'un antagonisme de visions sous-jacentes, que la science-fiction joue du vraisemblable. La vraisemblance demeure homogène, et le texte ne livre jamais qu'une solution. Si le choix ne peut se faire, ce n'est pas qu'il soit impossible (cas du fantastique) ; c'est qu'il n'y a pas de choix. Volontairement, le texte nous maintient dans le champ de "l'explicable". Tout l'art de l'auteur consiste à amalgamer l'Autre et le Même, les références aux pôles hypothétiques et déictiques de la vraisemblance actuelle, de façon à ce qu'un vraisemblable unique, obligatoire, en émerge.

Page 54

Si, pour R. Caillois, "tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne" (24), l'on peut dire inversement que la science-fiction est maintien de l'ordre et rétablissement de l'admissible au sein d'une altérable altérité. Par les voies de la logique, de l'homologique, de l'analogique, l'Autre est graduellement ramené vers le Même. Il devient peu à peu Alter Ego. Cette Autre image du même apparaît, bien sûr, parmi les thèmes du fantastique - mais le double fantastique s'oppose. Il tue, ou est tué. "Thou hast murdered thyself", dit Wilson avant de mourir (25). En science-fiction, l'Autre doit tendre vers le même, pour se construire, se faire comprendre et accepter. A la fin de Dune, de F. Herbert, nous habitons Arrakis comme de nouveaux Touaregs dans un nouveau désert. A la fin de Stranger in a Strange Land, de Heinlein, nous avons tué Mike, comme les juifs ont tué le Christ ...

Ce "comme" qui "assure le rôle de charnière de la vraisemblabilisation", qui sert "d'opérateur fondamental" au discours du vraisemblable et effectue sur le mode implicite la "mise ensemble", la "projection identificatoire du même dans le différent" dont parle J. Kristeva (26), apparaît comme inhérent au discours science-fictionnel, qui se situe en quelque sorte dans le no man's land, la zone inexplorée qui s'étend entre l'empire du Même et l'empire de l'Autre, entre réalisme et fantastique. A la fois autre et analogue, la science-fiction se distingue du "réalisme" par l'Altérité, et du merveilleux-fantastique par l'Analogie : du premier par renvoi explicite à un référent inexistant, et du second par renvoi implicite à un référent existant. La charnière de ce "méta-réalisme" est le "comme si".

Conçue comme forme nouvelle de fiction "méta-réaliste", la science-fiction se fonde sur un élargissement de la vraisemblance actuelle s'opérant dans les deux sens - aussi bien comme récupération de la vraisemblance archaïque (qu'elle "naturalise" - rationalise - la vidant de son essence) que comme extension de la vraisemblance déictique jusqu'à l'hypothétique : ouverture du champ de vraisemblance qui pourrait refléter, dans le monde de la fiction, l'évolution parallèle des idées du positivisme au relativisme, comme celle de l'esprit scientifique - du déterminisme au probabilisme.

Un tel caractère "méta-réaliste" n'est-il pas la résultante de l'entreprise conjonctive, synthétisante, de la science-fiction?

Si le fantastique apparaît comme mode disjonctif par excellence, c'est qu'il représente une technique d'évidage sémantique de type schizoïde : en lui, rien n'est connecté de façon saisissable, compréhensible - et sa force de désémantisation entraîne vers une forme de désintégration, de déréalisation. Par contraste, la science-fiction apparaît comme un mode éminemment conjonctif d'écriture où tout s'amalgame en vue de l'instauration ultime d'un sens, comme une technique de remplissage total du champ sémantique, de "pan sémie" paranoïde : rien n'y échappe à l'interprétation. Ne s'appuyant sur aucun dénoté connu, le texte, en se donnant ses marques spécifiques, doit en poser à la fois les signifiants et - par implications et révélations successives les signifiés (voir par exemple le concept de "grok" dans Stranger in a Strange Land, de Heinlein : d'abord entièrement obscur, il est peu à peu élucidé, jusqu'à ce qu'on parvienne à le saisir comme forme d'amour, à mi-chemin de l'humain et du divin). Le narré tend

ainsi à se nommer lui-même entraînant l'instauration d'un système d'interprétation autarcique, circulaire, à certitude quasi-mathématique. N'est-ce pas là le propre de l'entreprise paranoïde ?

Tout comme elle, c'est par la synthèse des disparates, par leur conjonction forcée en vue de la seule interprétation possible, que le texte de science-fiction œuvre à l'instauration d'une "réalité" autre, dont le poids

Page 55

s'efforce d'égaliser celui de la notre. En prévenant toute bifurcation du vraisemblable, en visant à communiquer un "effet de réel" maximal, la science-fiction propose un récit clos, fini, circulaire, qui vise à l'achèvement total, à l'épuisement du sens par la perfection de ses imbrications...

En définitive, les deux démarches que nous avons ici examinées peuvent se concevoir comme exactement inverses, dans la mesure où celle du fantastique nous entraîne du Notre à l'Autre, tandis que celle de la science-fiction s'efforce de ramener l'Autre au Notre, selon des voies respectivement orientées (et désorientées...) par des imaginaires de type schizomorphe et paranomorphe....

Page 56

NO TES

1. Voir J. Raynaud, Une Impasse : Le Contenu, in Europe, n° 580-1, Août-sept. 1977, pp. 25-33.
2. Le Robert, 6 vol., article Véridique.
3. Communications, n° 11, pp. 1-2.
4. Le Robert, 6 vol., art. Vraisemblance.
5. Genette, Vraisemblance et Motivation, in Communications, n° 11, pp.5-21.
6. Comme l'écrivait Sartre : "L'être est antérieur au néant, et le fonde" (L'Être et le Néant, NRF, 43, p.52).
7. Voir Hegel, Science de la Logique, Aubier-Montaigne, 47, 2 vol.
8. Le Robert, 6 vol., Art. Vraisemblance et Vrai.
9. Voir la différence entre fiction "motivée et "non-motivée" chez Genette (cf. n° 5 et n°11).
10. Voir B. Bettelheim, La Psychanalyse des Contes de Fées, R. Laffont, "Réponses", 1976, p.403.
11. Communications, n°11, p.21.

Pour résumer, à chaque type correspond un exemple :

Type non motivé : "La marquise commanda son carrosse, et sortit. "

Type motivé : "La marquise commanda son carrosse, et se mit au lit, car elle était fort capricieuse."

Type arbitraire : "La marquise commanda son carrosse, et se mit au lit".

12. Rappelons-les pour mémoire :

a) H. Matthey, Essai sur le Merveilleux dans la Littérature Française depuis 1800 (Thèse de Doctorat), Lausanne, 1915, p.13 : "Nous appellerons merveilleux, fantastique et surnaturels les phénomènes à la fois exceptionnels et inexplicables, les faits réels ou les représentations illusoires, qui nous frappent par leur caractère de rareté et qui nous paraissent en contradiction avec l'ensemble des lois connues régissant le monde extérieur, objectif, ou la chaîne de nos représentations subjectives".

b) T. Todorov, Introduction à la Littérature Fantastique, Seuil, Poétique, p.29. "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel".

c) R. Caillois, Obliques... Stock, 75, p. 14-15 : Pour lui, le fantastique est "scandale, déchirure" ; il résulte d'une "irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel (de) l'inadmissible" ; il est "rupture de cohérence universelle... ; il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition"...

Page 57

d) I. Bessière, Le Récit Fantastique, Larousse U., 1974, p. 32. "Le projet littéraire fantastique est... par nature antinomique : il doit allier son irréalité à un réalisme second... (L')énigme devient fantastique par la superposition de deux probabilités externes : l'une rationnelle et empirique (loi physique...) qui correspond à la motivation réaliste ; l'autre rationnelle et méta-empirique (mythologie...) qui transpose l'irréalité sur le plan surnaturel..."

13. Selon l'expression de M. Levy (Lovecraft, UGE 10/18, 72).

14. Caractères déjà notés par M. Levy (Ibid, pp. 52-74-95).

15. Selon l'expression de I. Bessière (op. cit. p.32)

16. Sans héros rationnel ou rationaliste, pas de fantastique possible...

17. Qui s'apparente à celle de Todorov (si ce n'est que sa conception renvoie au critère de "naturel").

18. Dans La Productivité dite Texte (Communications, n° 11, p.66).

19. "Hard science-fiction" = science-fiction à intérêt scientifique-technique par opposition à "Soft science fiction", ou science-fiction 0 intérêt socio-eschato-logique.

20. Il vaut mieux qu'elles le soient, car l'exploitation d'une théorie démontrable ou (pire encore) démontrée tuerait tout l'intérêt - et ferait sortir le texte du domaine de la science-fiction en le privant de sa référence au pôle de vraisemblance hypothétique. C'est d'ailleurs pourquoi la science-fiction joue autant de cet "état actuel des connaissances".

21. Niven, op. cit., in 2020 Vision, Y. Pournelle éd., N.Y., Avon, 1974, p.41.
Lovecraft, in Je suis d'ailleurs, Denoël, 1976, pp. 44-45.

22. Voir par exemple la fin de Stranger in a Strange Land, de R. Heinlein - ou Michel, devenu archange, est accueilli au Paradis par le Directeur, qui lui présente son assistant... et son bureau.

23. Voir N. Spinrad, Bug Jack Barron, et R. Silverberg, The Book of Skulls, par exemple.

24. Au Cœur du Fantastique, p. 161 (cité par Todorov, Introduction... p. 31).

25. Poe, William Wilson.

26. Voir n° 18.
