

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Avant-propos | 1 |
| BLEU Patricia, Fantastique et Révélation dans <u>The Beast in the Jungle</u> | 2 |
| CODACCIONI Marie-José, Le Fantastique des Maisons et des Villes chez Doris Lessing | 10 |
| COLLOMB-BOUREAU Colette, Le Musée-Homme ou la nostalgique étrangeté dans "La visite au musée" de V. Nabokov | 21 |
| LECERCLE Ann, L'Inscription du Regard dans le Texte Fantastique | 33 |
| MENEGALDO Gilles, Utopie et Fantastique dans la Fiction de H.P. Lovecraft | 48 |

PAGE 1

AVANT - PROPOS

Les communications entendues à l'atelier "Fantastique" d'Amiens reflètent sans aucun doute, les tendances actuelles de la lecture du texte "fantastique" tant du point de vue des méthodologies que de celui de sa définition.

S'il fallait évoquer les avatars du genre traditionnel dans la littérature d'aujourd'hui ou même simplement cette sensibilité particulière à l'étrange qui fonde beaucoup de textes contemporains, on choisirait peut-être, dans ce cahier, l'étude consacrée à la romancière britannique, Doris Lessing et ses visions de l'apocalypse urbaine, ou celle d'une nouvelle de Nabokov à la jointure de l'imaginaire slave, avec sa terrifiante aliénation, et du monde anglo-saxon. Mais le texte d'Henry James, "The Beast in the Jungle" et la problématique de son mode de perception constitue sans doute aussi un bon exemple du devenir du texte traditionnel. On relèverait encore, pour être complet, le rôle assumé par Lovecraft entre le genre classique et cette utopie nouvelle qui a quelque chose à voir avec la science fiction.

Si l'on parlait au contraire des préoccupations méthodologiques, on commencerait par "l'inscription du regard dans le texte fantastique", parce qu'il s'agit là d'une communication qui intéresse le genre et parce que la spéculativité devient ici beaucoup plus qu'un thème, un mode de fonctionnement du récit par le jeu savant de l'intertextualité. Mais il faudrait aussi inclure l'archétypologie bachelardienne qui inspire la reconnaissance de l'univers urbain de Doris Lessing ou la démarche

"lacanienne" qui conduit "La Visite au Musée", retour impossible à la patrie perdue. L'analyse du discours fantastique pourrait aussi s'appuyer sur la dialectique violence/inhibition chez James et chez Lovecraft, sur la perversion d'un projet utopiste par la notion de devenir et de dépérissement.

Au demeurant, il est encore préférable d'aborder ces communications sans idée préconçue et d'écouter ce qu'elles ont à dire. Leur mérite global, c'est de réintégrer le genre dans la littérature.

Max DUPERRAY.

PAGE 2

FANTASTIQUE ET RÉVÉLATION
DANS
THE BEAST IN THE JUNGLE

James nous offre dans The Beast in the Jungle sa version du chemin de Damas ; en d'autres termes, l'itinéraire de la nouvelle conduit à la révélation. La chose ne manque pas de surprendre sous la plume d'un auteur dont l'art est avant tout un art de la réticence, "le chiffre de l'indéchiffrable", comme l'a appelé Blanchot. Mais s'il est vrai que la conclusion du récit ne laisse subsister aucun doute et que la vérité s'impose avec la force de l'évidence, le parcours initiatique du héros, John Marcher, obéit à la loi de l'inommé parce qu'innommable qui gouverne l'ensemble de l'œuvre.

C'est ici qu'intervient le discours fantastique que James considère essentiellement comme le lieu d'une perception. L'espace narratologique s'organise donc en fonction des données perceptives que nous livrent les deux actants, John Marcher et May Bartram. La superposition de ces deux modes de perception suscite chez le lecteur une incertitude permanente, une indétermination qui, selon Todorov, est le propre du fantastique. Marcher, quant à lui, n'est jamais en proie à l'indécision; il se sait appelé à combattre le dragon, cette "bête de la jungle", qui sert de titre à la nouvelle et qui lui fournit, du même coup, sa trame métaphorique. Sa croyance est indéfectible et s'apparente à la foi, faisant de lui un élu au sens où l'entend la religion calviniste. Mais l'analogie s'arrête ici, car l'expérience que doit faire Marcher ne signifie pas son salut ; bien au contraire, il s'agirait plutôt d'une épreuve au sens fort du terme, d'une rupture de l'être :

"possibly destroying all further consciousness, possibly annihilating me; possibly, on the other hand, only altering everything, striking at the root of my "world and leaving me to the consequences, however they shape themselves". (1)

L'incapacité dans laquelle il se trouve de nommer son obsession ne fait qu'ajouter à l'emprise qu'elle a sur lui. Il situe clairement le problème dès le début de la nouvelle en mettant en parallèle sa propre vision des choses et celle de son interlocuteur afin de souligner leur divergence :

"I only think of it as natural and as of course, above all unmistakable. I think of it simply as the thing. The thing will of itself appear natural",

dit-il à May Bartram qui réplique :

"Then how will it appear strange ?"

Marcher bethought himself. "It won't - to me".

"To whom then ?"

"Well", he replied, smiling at last, "say to you". (2)

Aucune allusion n'est faite, dans cette scène d'exposition, à la bête tapie dans la jungle, mais le caractère inquiétant de cette rencontre avec l'inconnu n'en transparait pas moins, comme le souligne May Bartram qui parle de "catastrophe", sans que Marcher corrige son propos. Il est intéressant de noter que c'est elle qui, à ce stade, interprète constamment les choses de cette façon alors que Marcher cherche à les minimiser et, en quelque sorte, à les dédramatiser ; c'est donc elle qui installe le lecteur dans un climat de malaise et d'expectative, comme en témoigne son résumé des confidences que lui fit Marcher dix ans auparavant :

"You said you had had from your earliest time, as the deepest thing within you, the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you". (3)

May Bartram sert donc de caisse de résonance, participant ainsi activement à l'élaboration de la perception chez le lecteur. Or, son attitude est extrêmement ambiguë en ce sens qu'elle est essentiellement axée sur une herméneutique. A la question que lui pose Marcher :

"You mean you feel my obsession - poor old thing - r".ay correspond to some possible reality ?"

elle répond telle le sphinx :

"To some possible reality". (4)

ce qui laisse le champ libre à la spéculation mais ne dissipe en rien le mystère qui entoure Marcher. Cette réponse sybilline est, bien sûr, pour qui connaît bien l'œuvre de James, un avertissement au lecteur, lui enjoignant de ne pas perdre de vue qu'il n'y a pas de réalité en soi, qu' "il n'y a de réel qu'imaginaire, /qu'il n'y a de faits que psychiques", comme le souligne Todorov dans son étude sur "Les fantômes de Henry James". (5)

Paradoxalement Marcher, en dépit du mystère qui plane sur son avenir, est un personnage beaucoup plus transparent que May Bartram dont la fonction principale semble être de semer la confusion et le doute non seulement dans l'esprit de Marcher mais aussi, par contrecoup, dans celui du lecteur. A la limite, on pourrait dire que le mystère s'épaissit dès lors qu'elle s'emploie à le dissiper. A cet égard, les questions qu'elle pose à Marcher lors de leurs retrouvailles méritent qu'on s'y attarde, car elles constituent le fondement de l'attitude de ce dernier :

"It's something you're merely to suffer ?" (6)

lui demande-t-elle, et le "merely" en dit long sur la déception qu'elle éprouve à voir Marcher se cantonner dans la passivité la plus complète; mais celui-ci, tout à la joie d'avoir trouvé une oreille complaisante, ne s'en aperçoit pas.

La seconde question est beaucoup plus directe, surtout de la part d'une héroïne jamesienne, mais le sujet ne sera jamais plus évoqué, ce que l'on comprend aisément quand on considère la réponse de Marcher :

PAGE 4

"Isn't what you describe perhaps the expectation - or, at any rate, the sense of danger, familiar to so many people - of falling in love ?" (7)

. "Of course",

réplique Marcher qui ne voit pas la main tendue,

"what's in store for me may be no more than that".

Cette transgression du tabou, si farouchement observé par l'ensemble des personnages de James, peut avoir lieu ici, car elle passe inaperçue aux yeux de celui qui l'a provoquée et auquel elle est destinée. Reconnue comme telle, elle serait proprement inacceptable, et c'est pourquoi elle ne sera jamais plus répétée une fois que les deux protagonistes auront atteint un certain degré d'intimité, et ce, même en des circonstances aussi exceptionnelles que l'imminence de la mort de May. C'est ce qui donne à cette scène une charge pathétique presque insoutenable, May lançant à Marcher un ultime appel sans pour autant nommer son désir, et Marcher demeurant fidèle à lui-même, superbement indifférent au drame qui se déroule sous ses yeux et uniquement occupé de ses propres fantasmes. Comme le note Allon White :

"James's characters all endeavour at some crucial moment to foreclose a scene of avowal by a self-imposed inhibition which, whilst not abolishing the substance of the wish, tries desperately to leave it in vague, unfulfilled suspension". (8)

Tout comme au premier jour, Marcher ne songe qu'à lui-même et poursuit inlassablement la quête d'une identité qui ne cesse de lui échapper. La perspective de la mort de May le plonge dans un abîme de frustration, non pas tant parce qu'il ne peut supporter l'idée d'une séparation d'avec le seul être qui se soit jamais intéressé à lui, mais surtout parce que May refuse de divulguer la nature du secret qui l'a obsédé sa vie durant et dont elle avoue être la détentrice :

"It would be the worst", she finally let herself say.

"I mean the thing that I've never said".

It hushed him a moment. "More monstrous than ail the monstrosities we have named ?"

"More monstrous. Isn't that what you sufficiently express", she asked, "in calling it the worst ?"

Marcher thought. "Assuredly - if you mean as I do, something that includes all the loss and all the shame that are thinkable".

"It would if it should happen", said May Bartram. "What we're speaking of, remember, is only my idea".

"It's your belief", Marcher returned. "That's enough for me. I feel your beliefs are right. Therefore if, having his one, you give me no more light on it, you abandon me".

"No, non!" she repeated. "I'm with you - don't you see - still". (9)

La troisième question que pose May Bartram lors de leurs retrouvailles éclaire les deux premières et les complète, sans pour autant dissiper le mystère :

"Isn't it a sense of coming violence ?" (10)

demande-t-elle. En effet, un rapprochement entre ces trois questions fournit la clef de la personnalité de Marcher et montre également à quel point May

PAGE 5

Bartram en a l'intuition dès le premier jour, possédant du même coup la réponse à l'énigme qui ne cesse de le hanter. La première insistait sur sa passivité, sur son manque d'initiative. La seconde associait l'amour et la peur de l'amour - entendons physique - qui est sans doute la composante majeure de la conduite de Marcher. La troisième va plus loin, car elle précise la nature de cette crainte. Marcher conçoit l'amour comme un acte de violence, un véritable viol. Cette dialectique du désir et de la fuite sous-tend toute la nouvelle et prend ici une forme particulièrement exacerbée.

La violence apparaît en premier lieu dans le titre lui-même qui de par ses connotations, semble davantage convenir à un roman de Kipling qu'à une nouvelle de James. D'emblée, celle-ci lui doit sa coloration fantastique en créant un climat d'étrangeté et d'inquiétude soigneusement entretenu par l'auteur qui ne se décide à faire allusion à la "bête" que dans le second mouvement du récit, au cours d'un monologue de Marcher. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici que, laissé à lui-même, ce dernier abandonne toute retenue et donne libre cours à sa mégalomanie :

"Something or other lay in wait for him, amidst the twists and the turns of the months and the years, like a crouching Beast in the Jungle. It signified little whether the crouching Beast were destined to slay him or to be slain". (11)

On le voit, l'enjeu du combat importe peu, seule la démesure entre en ligne de compte, car elle permettra à Marcher de faire ses preuves, de se hisser au-dessus du commun des mortels et de prendre ainsi sa revanche sur une humanité qui s'est refusée jusqu'alors à lui accorder un statut d'exception. C'est pourquoi la vérité, lorsqu'elle lui apparaîtra enfin, lui sera proprement insoutenable, car elle réduira ses prétentions à zéro :

"Everything fell together, confessed, explained, overwhelmed ; leaving him most of all stupefied at the blindness he had cherished. The fate he had been marked for he had met with a vengeance - he had emptied the cup to the lees ; he had been the man of his time, the man, to whom nothing on earth was to have happened. That was the rare stroke, - that was his visitation". (12)

Une autre nouvelle de James, The Madonna of the Future, s'inspirait déjà du même thème et relatait les infortunes d'un peintre dont la soif de perfection lui interdisait de se mettre au travail. Les inhibitions de Marcher sont du même ordre,

mais elles ont des conséquences beaucoup plus tragiques, puisqu'elles l'entraînent, ainsi que sa partenaire, dans un désert affectif dont il ne prendra conscience qu'à la dernière extrémité, un peu comme ce qui se passe dans The Altar of the Dead. Mais il existe une différence, et de taille, entre les deux nouvelles. Dans The Beast in the Jungle, la révélation débouche sur le désespoir car elle intervient après la mort de May Bartram, rendant ainsi toute communication impossible et donnant, du même coup, à entendre que toute tentative de cet ordre est voué à l'échec. The Altar of the Dead repose aussi, en grande partie, sur un constat d'échec, mais comme la révélation intervient juste avant la mort du protagoniste, elle n'exclut pas l'hypothèse d'une communion. En d'autres termes, la découverte de l'autre semble l'emporter sur la quête du moi, l'altérité sur l'égoïsme.

La chose est dite beaucoup plus clairement dans The Jolly Corner dont l'intrigue rappelle de très près celle de The Beast in the Jungle, puisque l'espace narratologique s'organise aussi autour d'une quête d'identité, et que la distribution des rôles - acteur/spectateur - y est en tous points semblable. Spencer Brydon et Alice Staverton sont la réplique de John Marcher

PAGE 6

et de May Bertram, à ceci près qu'il existe entre les deux couples de personnages la même différence qu'entre l'esquisse et le portrait achevé. The Jolly Corner (1908) en reprenant le thème de The Beast in the Jungle témoigne de l'importance que James lui attachait. Entre les deux nouvelles, l'optique de l'auteur s'est radicalement modifiée, entraînant par là-même deux changements importants. Le premier a trait à la conclusion des deux récits ; The Beast in the Jungle débouche sur le désespoir et l'échec, tandis que The Jolly Corner se termine en apothéose, en une véritable régénération de l'être transfiguré par une communion salvatrice. Le dénouement de The Beast in the Jungle participe à la fois de l'ironie et du drame; de l'ironie, parce que, parvenu au terme de son périple initiatique, John Marcher se voit gratifié de la révélation tant attendue, et ce au-delà de ses espérances, car il s'agit d'une double révélation. En premier lieu, d'une révélation manquée : ce n'est pas celle qu'il souhaitait, celle du "je", qui devait lui conférer cette identité prodigieuse et mythique; en second lieu, - et c'est là qu'intervient le drame - la révélation est celle de "l'autre", de May Bartram qui a passé une vie entière à ses côtés et dont l'amour silencieux, muselé, ne lui est jamais apparu. Là et là seul était le salut :

"The escape would have been to love her ; then, then, he would have lived. She had lived - who could say now with what passion since she had loved him for himself ; whereas he had never thought of her (ah, how it hugely glared at him!) but in the chill of his egotism and the light of her use". (13)

La révélation, pour John Marcher, est celle de l'absence, tandis qu'elle est présence pour Spencer Brydon :

"It took /Alice Staverton/ but an instant to bend her face and kiss him, and something in the manner of it, and in the way her hands clasped and locked his head while he felt the cool charity and virtue of her lips, something in all this beatitude somehow answered everything. "And now I keep you", he said". (14)

On assiste ici à un renversement de la figure que l'on voit revenir tout au long de l'œuvre de James. La relation avec autrui prend le pas sur la quête égoïste et solitaire de l'absence, sur ce que Brydon appelle "a rage of personality" (15). Mais ce renversement ne s'effectue pas de façon aussi brutale qu'il y paraît. Déjà, dans The Beast in the Jungle, John Marcher est

terrassé, au sens propre du terme, par la perte de ses illusions ; il découvre que le "je" n'existe pas en dehors de sa relation avec autrui. L'être est une illusion, un fantôme, ce qui va tout à fait dans le sens de The Jolly Corner qui apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une réflexion de James au cours des années 1895 (date de la publication de The Altar of the Dead) à 1908 (date où fut publié The Jolly Corner). Comme le souligne Todorov :

"La problématique de l'homme seul face au monde fait place à une autre, celle de la relation d'être humain à être humain. L'être se trouve évincé par l'avoir, le je, par le tu". (15)

La seconde modification dans The Jolly Corner - ou plutôt l'ajout - est le fantôme que Spencer Brydon traque sans relâche, et qui n'est autre que son double, l'homme qu'il aurait pu devenir si les circonstances s'y étaient prêtées. Le choc de la confrontation avec cette partie de lui-même est tel qu'il ne peut accepter l'évidence, à savoir une identité si peu conforme à son désir, qu'il la répudie dans l'instant :

"The face, that face. Spencer Brydon's ? - he searched it still, but looking away from it in dismay and denial, falling straight

PAGE 7

from his height of sublimity. It was unknown, inconceivable, awful, disconnected from any possibility - ! He had been "sold", he inwardly moaned, stalking such game as this : the presence before him was a presence, the horror within him a horror, but the waste of his nights had been only grotesque and the success of his adventures an irony. Such an identity fitted his at no point, made its alternative monstrous". (16)

Le fantôme apparaît ici comme la clef de voûte de cette configuration de l'absence et de la présence, car il n'est autre que l'objectivation du fantasme dont se repaît Spencer Brydon. Or, le fantasme est bien absence par excellence, d'où son étroite parenté étymologique avec le mot "fantôme", en même temps qu'il est vision et, de ce fait, perception. Le terme renvoie donc à une dialectique de la quête et de la fuite caractéristique des personnages de James qui cherchent à échapper à une réalité qui leur est insoutenable en lui superposant leurs propres illusions. Il n'en reste pas moins vrai que The Jolly Corner accorde une place beaucoup plus grande au surnaturel que ne le fait The Beast in the Jungle où James n'a pas éprouvé le besoin d'avoir recours à l'artifice pour traduire la vision de John Marcher. Cette dernière n'en a pourtant que plus de densité, car le discours fantastique repose tout entier sur le décalage entre deux modes de perception ainsi que sur le réseau métaphorique qui se déploie autour de la figure de la "bête". C'est donc cette image centrale qui joue le rôle du fantôme sans faire intervenir de puissances occultes et qui confère à la nouvelle une étrangeté paradoxalement beaucoup plus inquiétante. Malgré l'absence d'iconographie gothique, The Beast in the Jungle appartient bien au registre du fantastique comme en témoigne la conclusion digne en tous points d'un Edgar Poe :

"He saw the jungle of his life and saw the lurking Beast; then, while he looked, perceived it, as by a stir of the air, rise huge and hideous, for the leap that was to settle him. His eyes darkened - it was close; and, instinctively turning, in his hallucination, to avoid it, he flung himself, on his face, on the tomb". (17)

C'est alors que le fantastique se confond avec l'allégorie dont les visées sont le plus souvent d'ordre moral, et James ne faillit point à la règle, même si la nouvelle semble se clore sur un constat d'échec, car il a pris soin, auparavant, d'indiquer la route à suivre, celle de l'altérité. May Bartram n'a certes jamais réussi à faire partager ses sentiments à John Marcher, mais en regard du morne désert de l'existence de ce dernier, sa vie apparaît marquée du sceau de l'accomplissement. L'intention morale est sans nul doute beaucoup plus marquée dans The Jolly Corner ; l'ambiguïté laisse la place à la certitude et au réconfort, bien que James insiste - et c'est peut-être là l'ultime leçon du récit - sur l'incapacité de Spencer Brydon à se voir et à s'accepter tel qu'il est. James ne tombe donc jamais dans le piège de la réduction simplificatrice, il évite soigneusement tout moralisme simpliste tout en poursuivant des visées didactiques.

Il est pour cela beaucoup trop conscient de la complexité des mécanismes psychiques et ne cède jamais à la tentation d'enfermer l'être dans les rets d'un système quelconque. Le fantastique n'est pour lui qu'un moyen - parmi d'autres - mais qu'il semble avoir privilégié, de cerner le mystère de la psyché et de nous faire entrevoir, l'espace d'un instant, la mouvance de ses profondeurs. Il invite le lecteur à se lancer à la poursuite du secret, tout en lui déniait la possibilité de l'élucider. Todorov a bien su analyser cette dialectique jamésienne dans son essai intitulé, "Le secret du récit" :

PAGE 8

"Le secret du récit jamésien est donc précisément l'existence d'un secret essentiel, d'un non-nommé, d'une force absente et surpuissante, qui met en marche toute la machine présente de la narration. Le mouvement de James est double et, en apparence, contradictoire : d'une part, il déploie toutes ses forces pour atteindre l'essence cachée, pour dévoiler l'objet secret ; de l'autre, il l'éloigne sans cesse, le protège - jusqu'à la fin de l'histoire, sinon au-delà". (18)

Le secret dans The Beast in the Jungle, comme dans une grande partie de l'œuvre de James, celui qui le fascine depuis toujours, c'est le sexe. Comme le note Allon White :

"Sexuality in James is never an experience, it is an enigma - the sign of the existence of a secret". (19)

La réticence avec laquelle il l'aborde témoigne de l'importance qu'il lui attache : il ne fait aucun doute que la sexualité lui apparaît comme une force irréprouvable et, de ce fait, menaçante. C'est bien là le sentiment de John Marcher qui nie purement et simplement ses pulsions sexuelles en s'inventant une identité mythique - celle du chevalier sans peur et sans reproche destiné à affronter le dragon - qui le met du même coup à l'abri de toute tentation et de toute tentative féminine :

"The real forme /their intercourse/ should have taken on the basis that stood out large was the form of their marrying. But the devil in this was that the very basis itself put marrying out of the question. His conviction, his apprehension, his obsession, in short, was not a condition he could invite a woman to share ; and that consequence of it was precisely what was the matter with him". (20)

On le voit, la "bête" n'est autre que la sublimation du désir exacerbé par une répression systématique. Elle finit d'ailleurs par triompher de Marcher qui se voit terrassé par une vérité qu'il n'avait envisagée à aucun moment :

"No passion had ever touched him ... he had survived and maundered and pined, but where had been his deep ravage ?" (21)

La passion sexuelle est bien aux yeux de James la grande énigme, et c'est pourquoi il ne l'aborde qu'indirectement, comme ici par le biais du fantastique qui atténue les effets d'une révélation trop brutale en la noyant dans les remous de l'inconscient.

PAGE 9

- NOTES

1 - The Beast in the Jungle in The Turn of the Screw and Other Short Novels, Signet, The New American Library, 1962, p. 412.

Nous adopterons désormais comme référence B J.

2 - B J, p. 413

3 - B J, p. 411

4 - B J, p. 413

5 - Todorov, "Les fantômes de Henry James", in Poétique de la Prose, Seuil, 1971, p. 192

6 - B J, p. 412

7 - B J, p. 412

8 - Allon White, The Uses of Obscurity ; the Fiction of Early Modernism, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 158

9 - B J, p. 433/434

10 - B J, p. 413

11 - B J, p. 417

12 - B J, p. 450

13 - B J, p. 450

14 - The Jolly Corner in Major American Short Stories, edited by A. Walton Litz, O.U.P. , 1975, p. 377.

Nous adopterons désormais comme référence J C.

15 - Todorov ibidem p. 195

16 - J C, p. 375

17 - B J, p. 451

18 - Todorov, ibidem, p. 153

19 - Allon White, ibidem, p. 133

20 - B J, p. 417

21 - B J, p. 449.

PAGE 10

LE FANTASTIQUE DES MAISONS ET DES VILLES CHEZ DORIS LESSING

"Le fantastique ... manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel... (1)

Si nous nous en tenons à cette définition du fantastique, scandale, irruption, déchirure dans l'univers réel, il est difficile de voir en Doris Lessing un écrivain tenté par ce genre. Elle est profondément réaliste. Ce qu'elle expose a un but précis, elle est convaincue, et même si elle change de doctrine, elle semble toujours plaider une cause : communisme, anti-psychiâtrie, mouvement écologique. Tout le plaisir du fantastique, ce jeu délicieux de la peur souhaitée doit lui paraître raffinement d'esthète, assez gratuit. Pourtant cet écrivain, englué dans le matériel et le sociologique, va pénétrer dans l'univers fantastique, par l'intermédiaire de la science-fiction, qui inspire ses derniers romans : The Four-Gated City (1969) - Briefing for a Descent into Hell (1971) - The Memoirs of a Survivor (1974), et les quatre premiers volumes de la série Canopus in Argos : Archives : Shikasta (1979) - The Marriages Between Zones Three Four and Five (1980) - The Sirian Experiments (1981) - et The Making of the Representative for Planet 8 (1982). Le fantastique imprègne surtout, chez elle, l'architecture et le paysage urbain.

Malgré son attachement aux vastes espaces du veldt africain, elle est d'abord citadine, éprise des maisons et des villes. Même dans ses premiers romans, elle a toujours prêté aux demeures, aux cités, une influence, un pouvoir intenses. L'espace habité va être de plus en plus investi d'un potentiel étrange et inquiétant.

I - LES MAISONS -

Dans son premier livre, The Grass Is Singing (1950), elle faisait de la maison une présence oppressante, un instrument de punition et d'isolement pour Mary Turner. Au cours de ses autres romans, elle a associé maison et famille (ou échec de la vie familiale), et fait de la chambre, pièce unique, le lieu de l'isolement, voulu ou non. Dans The Four-Gated City, elle

retrouve la tradition fantastique de la répartition des étages : elle attribue à tout ce qui est conscient les étages supérieurs, et à l'inconscient, le sous-sol. La maison des Coldridge montre une superposition d'activités intellectuelles, sociales ou marginales. Chaque étage correspond un niveau de conscience différent :

- aux derniers étages, les enfants et adolescents se libèrent de l'emprise familiale, se livrent à des expériences variées.
- au premier étage, les parents, les responsables, vivent et travaillent. C'est le domaine de la raison, de l'activité.
- au sous-sol, Lynda Coldridge, puis Martha Quest poursuivent leur acclimatation de la folie : la première est aliénée, la seconde veut découvrir de nouvelles possibilités en elle, explorer la partie obscure de son être. "That awful sick hole under our feet" est lié à ce que Bachelard appelait "l'irrationalité des profondeurs". Tout retour à l'équilibre mental est accompagné d'une ascension au premier étage, définitive pour Martha, temporaire pour Lynda.

La maison des Coldridge est faite d'éléments composites, mais c'est une entité :

"The Coldridge house... is so portrayed as to suggest a composite model of the self..." (2)

La stratification des espaces habitables y est, en effet, dépourvue d'obstacles infranchissables. Selon l'humeur, l'état d'esprit, un personnage peut évoluer du sous-sol au dernier étage, et inversement; il n'existe pas ici d'interdit attaché à l'antre, à l'oubliette inviolables. Cela ne nous surprend pas, puisque les fous, les instables ne sont pas des réprouvés chez Lessing, mais, au contraire, des initiés qui savent voir et entendre (Elle a subi l'influence de Laing).

Nous retrouvons la même répartition verticale des activités dans sa première œuvre de science-fiction. The Memoirs of a Survivor. C'est la période de pénurie qui suit la catastrophe mondiale. Les immeubles de Londres se vident de la plupart de leurs habitants. Le dernier étage devient une sorte de souk, de marché aux puces du bric-à-brac de notre civilisation, des vieilles lunettes, aux chaises de paille. On y élève même des animaux. Les activités sociales y sont réduites au troc, nécessaire à la survie matérielle. Au rez-de-chaussée, la narratrice essaie de poursuivre une existence en apparence normale. Enfin, dans les égouts, le métro (labyrinthe du fantastique), sont réfugiés des hordes d'enfants assassins et pillards. Ces sortes d'ultra-caves, "l'espace des menées souterraines" (3), sont devenues l'abri des irrécupérables, la négation même de l'ordre, non plus mental, mais social et humain.

Les maisons peuvent aussi être un symbole de l'effacement de l'individu, de son anéantissement dans le collectif. Doris Lessing transforme l'espace habité en une agglomération d'expériences, en procédant par surimpression d'images. Une chambre, un appartement ne sont pas simplement le cadre de vie de leur occupant actuel, mais le réceptacle des biens des existences précédentes, dont ils sont encore imprégnés.

"The room becomes an important unifying symbol. It can represent the collective, archetypal aspect of human nature or...the alienated person..."(4)

Dans la nouvelle A Room (A Man and Two Women), la vision d'une pièce où la narratrice habite à présent, est remplacée par celle de la même chambre, dans un passé indéfini, le dédoublement, ou plutôt la surimpression se déroulant à la fois dans l'espace et le temps. La neutralité du lieu d'aujourd'hui se fonde dans l'évocation d'une scène pesante de pauvreté, d'inconfort, d'angoisse. Tout espace clos et habité semble avoir retenu les impressions vivaces d'un autrefois qui est celui de la narratrice, mais aussi des prédécesseurs. Il ne s'agit pas ici de la construction d'une fantasmagorie de compensation, comme dans la Chambre Double de Baudelaire, mais de la resurgence d'un amas de frustrations.

Avec The Memoirs of a Survivor, nous assistons à la même co-existence, il n'y a pas fondu enchaîné d'images, mais écran double, parallélisme d'un espace contigu à celui de la narratrice qui se projette, mentalement d'abord, puis physiquement (?), dans un appartement voisin imaginaire. Ce lieu apparaît, tantôt clairement, avec ses meubles victoriens évocateurs d'une famille connue, identifiable, tantôt vaguement, baigné d'une clarté ineffable. Tous les passés, toutes les expériences se mêlent,

"out of this collapsed little world into another order of world altogether...(5)

Pour avoir accès à ce monde différent, il suffit de franchir le mur. Et nous retrouvons là un des thèmes de la romancière : les murs, les cloisons, que l'on fait parler, que l'on tâte, que l'on dépasse, ont une valeur particulière dans son œuvre. Ils ne sont jamais un contenant, mais un seuil, un passage vers l'au-delà, une ouverture pour initiés (Toute idée de cloisonnement est insupportable).

Les murs peuvent être révélateurs : Mark Coldridge y affiche la charte du délabrement universel : tous les témoignages des échecs scientifiques, techniques de notre civilisation. C'est le lutrin pour antiphonaires de l'apocalypse qui nous menace. (The Four-Gated City).

Pour Lynda, les murs sont un endroit d'exploration, une barrière à laquelle il faut se cogner, pour tenter de découvrir la brèche de la liberté. Ce sont les limites d'une cage, limites entourées elles-mêmes d'un espace invisible (les meubles ne sont pas placés contre eux, mais à une certaine distance). Ces limites imposent une épreuve, elles sont tachées de sang. Linda a mis ses doigts à vif, dans sa quête forcenée de libération, de dépassement :

"When she pressed, assessed, gauged those walls, it was the walls of her own mind that she was exploring.. Testing the walls for weakness, for a thin place, one day, you will simply step outside, free". (6)

Les murs n'abritent personne. Ce n'est pas ce qu'ils contiennent qui importe, mais ce qu'ils cachent. La fenêtre est le moyen de communication avec le réel, un réel souvent menaçant. Dans The Memoirs of a Survivor, ou personne n'ose s'aventurer dans la rue, il y a, en permanence, un guetteur derrière les vitres. Mais le mur est le seuil de l'irréel, le sas à franchir douloureusement pour atteindre le passé et l'inconscient collectif. Curieusement, on trouve aussi chez Ionesco ce thème de l'effacement du mur, laissant place à une vision paradisiaque :

Pour Doris Lessing, la perspective édénique n'existe guère. L'univers aperçu est lourd, chargé d'angoisse, ou révélé dans un éblouissement qui échappe aux mots. S'il est empreint "d'inquiétante étrangeté", il n'est jamais paré des couleurs du merveilleux, profane ou sacré.

Elle ne décrit qu'une fois un pavillon léger, fragile, harmonieux, véritable "folie" dans l'univers triste et pauvre de la Zone 4 (The Marriages Between Zones Three, Four and Five). Encore s'agit-il d'un bâtiment érigé selon les ordres des puissances mystérieuses pour abriter, favoriser les amours nécessaires de la reine Al Ith, et du guerrier Ben Ata. Toute son architecture est spécifiée, le nombre des arbres et des jets d'eau n'est pas laissé au hasard (sept et neuf, chiffres symboliques). Ses jardins, ses arches, ses colonnes, ses fleurs en font un paradis végétal, un berceau de verdure, "une constellation ou règne la femme" (8). C'est un lieu isolé, protégé, intime, associé à l'étreinte érotique et féconde. Mais ce pavillon est éphémère comme une bulle, inséparable des brèves amours, et condamné comme elles. Dans l'univers imaginaire de Doris Lessing, univers âpre et musclé, tout ce qui est léger, gracieux, charmant, élégant, orné de jeux d'eau et de fleurs, est lié à la femme, à une attraction sexuelle souvent maléfique, et volontiers douceâtre :

"... That gilded, amiable, pleasure-loving scene, which had over it a sort of silky dew as if it were drenched in ethereal honey.." (9)

De toute façon, un tel jardin de délices est destiné à disparaître très vite, au gré des planètes implacables. Dans les romans de science-fiction, la gratuité du monde végétal n'intéresse la romancière que dans la mesure où elle contraste avec la rigidité des décisions extra-terrestes, et la rigueur des constructions humaines.

II - LES VILLES -

L'auteur a toujours été fasciné par les métropoles, l'espace urbain d'abord parce que cela représentait l'antithèse de la solitude du veldt de son enfance, mais surtout parce que toute grande ville est un ensemble social, sociologique, politique, psychologique, qui rassemble les divers aspects de la collectivité, à la fois chance d'anonymat, et fourmilière ou pieuvre tentaculaire, garantie de liberté dans un entourage indifférent, et aussi atteinte aux droits écologiques de l'individu. Nous pouvons donc dire que Doris Lessing est obsédée, et particulièrement dans les derniers romans au ton apocalyptique, par la vision de la ville idéale, de la cité radieuse, toujours détruite, toujours recommencée, Jérusalem et Armageddon, vision curieusement influencée par la bible, l'utopie, et la science-fiction.

Hormis cette hantise, elle ne se permet guère les délires du bâtisseur : ni ville mobile, flottante, ni matériaux recherchés et précieux, comme chez Bradbury (Ylla). Elle ne se livre pas, non plus, à une reduplication de la vie quotidienne, réalité simplement transplantée sur une autre planète. Le seuil de l'imaginaire est nettement franchi, et la panoplie des émissaires de Sirius et de Canope comporte des sphères d'observation en cristal. "La plus remarquable des substances utopiques" (10), et des astronefs d'intimidation aux rayons menaçants. Mais ils en usent avec modération, il faut bien sacrifier à la tradition des gadgets de science-fiction.

C'est dans Martha Quest (1964), que nous voyons, en surimpression sur un champ de Rhodésie du sud, la première version de la ville idéale, la nouvelle Jérusalem :

"There arose a noble city, set foursquare and colonnaded... There were splashing fountains, and the sound of flutes ; and its citizens moved,... black and white and brown together..." (11)

Dans cette ville où règnent harmonie et intégration, toutes les races vivent ensemble. Mais certains en seront exclus à jamais : les esprits étroits, les médiocres étant sévèrement repoussés à l'entrée, par une Martha intransigeante :

"In Martha's vision of the golden age there must always be at least one person standing at the gate to exclude the unworthy.." (12)

L'espoir de voir l'espèce humaine unifiée et paisible se retrouve dans la communauté de Zion, fondée par Solly Cohen (A Proper Marriage) (1965). Mais, là aussi, la sélection existe : seuls y sont admis les hommes juifs. Ce n'est pas l'éden pour tous, mais la Jérusalem des justes, des élus.

L'évocation de la "City in the Desert" est insistante dans The Four-Gated City . Elle inspire le titre du livre. Elle est le sujet d'un roman de Mark Coldridge. Ses dômes et ses flèches blancs se découpent sur un ciel toujours bleu, ses rues venant des quatre points cardinaux mènent à un centre planté d'arbres. Cette fois, elle est ouverte à tous. Elle est aussi vouée à la destruction, et sera anéantie, ou bien par son double, la cité pauvre, vivant dans son ombre, ou par un cataclysme, par une tempête de sable. Jusqu'au bout, Mark poursuit sa quête de la ville idéale, même s'il doit se contenter d'un simple camp en Tunisie, pour y accueillir les survivants de l'apocalypse :

..." All the same I cannot help dreaming of that perfect city, a small exquisite city with gardens and fountains..." (13)

La ville idéale est caractérisée par deux aspects, traditionnels dans l'utopie, la quaternité, et l'agencement géométrique. Quaternité dans les portes (Four-Gated City), correspondant aux points cardinaux, aux quatre orientations dont le centre est l'espace sacré. C'est bien le plan de la cité antique, dont les portes s'ouvrent dans quatre directions, avec, sur la place centrale, le sanctuaire dédié au fondateur divin de la ville. Dans les romans de science-fiction, ce sera l'espace sacré où atterrissent les émissaires des planètes supérieures. Quaternité des éléments qui y jouent librement : terre, eau, feu, et surtout air : "these airy fantastic buildings"...

"Air and sky were brought near to them in Lelanos..."(14)

La régularité, la géométrie des plans sont évidentes. Carré et rond y sont juxtaposés. Les villes deviennent des symboles, des entités fonctionnelles, raisonnables et harmonieuses, en forme de triangle, d'exagone, d'octogone, de croissant, de losange. Elles émettent des vibrations mélodieuses que les animaux écoutent, enchantés. Elles sont une symétrie parfaite, leurs bâtiments sont nécessaires et élégants, tours, cylindres-chambres de transmission. Les motifs subtils qui les décorent imitent la position des étoiles, tradition de la "ville utopique", qui "copie les tracés du ciel, reflète les figures et les nombres du cosmos" (15).

Ces villes du cosmos sont sans cesse reconstruites. Dans Shikasta, la toute dernière cité a la forme de l'étoile de David, à cinq poin-

PAGE 15

tes, et les survivants qui la bâtissent, guidés par un envoyé de Canope, retrouvent sans effort le plan rituel et les motifs célestes.

"And he gathered them together into a place called in the Hebrew tongue Annageddon...
And there were voices and thunders, and lightnings; and there was a great earthquake ...
And the great city was divided into three parts, and the cities of the nations fell". (16)

Dans les romans de Doris Lessing, Jérusalem est liée à Armageddon. Les plus parfaites cités doivent disparaître, sur la plupart des planètes. De l'équilibre absolu jaillit la menace. Les villes les plus magiques, bulles de couleur, dômes aériens de pierre transparente et de quartz, union heureuse des fontaines et des jardins, ce qu'elle appelle joliment - et rarement - "the architecture of the smile" (17), sont condamnées. Elles sont absorbées par un tourbillon de sable, enfouies sous un amas de neige et de glace, englouties dans un raz-de-marée, ainsi Adalantaland, version moderne de la ville d'Is,

"... swallowed by the water, that vanished happy place might ring its many bells close enough under the surface for voyagers to hear them on quiet days and nights". (18)

Plus encore que par un cataclysme déclenché par les planètes supérieures, la cité parfaite est détruite par sa version mauvaise, son double, son négatif, ville de pauvreté et de bestialité :

"A shanty town. Around that marvellous ordered city, another one of hungry and dirty and short-lived people. And one day the people of the outer city overran the inner one, and destroyed it". (19)

Leurs habitants dégénèrent, faiblissent, et les villes sont agitées de vibrations insupportables, changées en pièges. Leurs anciens occupants les quittent pour vivre dans des huttes, des camps, des agglomérations de hasard, sans plan, sans fenêtres, où ils deviennent des esclaves. La perversion remplace l'harmonie de l'âge d'or. Tromperie, vol, guerre, y règnent sans partage. Ainsi Grakconkranpatl, au nom rocailleux, la "sombre ville des prêtres", double maléfique de la très belle Lelanos (aux sonorités liquides), où l'espace sacré est maintenant temple avec chambre de torture, instrument d'écrasement, d'arbitraire. Toute la ville n'est plus qu'un amas de pierre, de roc et de terre menaçante, une prison.

Avec Briefing for a Descent into Hell, nous atteignons le paroxysme du cauchemar, la vision la plus horrible de la ville détruite et double, et nous ne savons jamais très bien si le héros, Charles Watkins, décrit une expérience vécue, un délire onirique, un parcours mythique péniblement retrouvé. Dans les romans de science-fiction, nous sentions que nous assistions à un éternel recommencement, et que de nouvelles villes surgiraient sur les ruines des anciennes, dans un cycle planétaire, reproduisant les différentes guerres et tourmentes qui se sont abattues, au cours des siècles sur la malheureuse Shikasta, la terre. L'impression de chaos domine ici.

Une fois de plus, le héros parvient seul, après un voyage initiatique, sur un plateau (endroit isolé, propice à l'ascension), couvert des ruines d'une cité. La ville détruite est paisible. Eau et végétation y abondent. Les éléments sont unis. On y retrouve encore les orientations est/ouest - nord/sud - et un espace central qui correspond aux configurations du ciel, et permettra l'atterrissage du moyen d'évasion (oiseau magique, ou disque de

PAGE 16

crystal). Cette ville sans toit, sans plafond est ouverte à tout. Elle semble amicale à Charles Watkins, qui a l'impression de retrouver un lieu connu et accueillant :

"The walls seemed to acknowledge me as I passed... (20)

Nous assistons à une détérioration grandissante, à une altération de l'espace, selon le rythme diurne et nocturne. Pendant les nuits qui précèdent la pleine lune, prévaut un dérèglement, un dédoublement de tout ce qui est humain ou animal, et c'est le règne des maléfices. Une sorte de retour à l'état sauvage, à la bestialité, s'empare du héros qui participe, ou rêve qu'il participe, à une scène de cannibalisme et d'infanticide. Entraîné par des femmes déchaînées (celles qui ont compté dans sa vie ?), il tue et mange la chair d'un enfant (son propre fils ?) transgression, meurtre, liés à un sentiment de culpabilité intense.

Le héros est atteint d'un délire de lycanthropie. La nuit, il ne peut résister à l'attrait du sang, au goût de la chair, au festin des sorcières. Le jour, il redevient normal :

"While I was myself, the sun's child, I would have the will to walk away from what the night would lure me to..."
(21)

Il essaye de se purifier par l'eau et le jeûne.

Sa transformation nocturne est accompagnée de la prolifération d'animaux répugnants. Les puissances des ténèbres ne sont pas incarnées ici par des démons, mais par des créatures maléfiques nées d'un croisement impossible, d'un accouplement monstrueux. Des Chiens-Rats envahissent les ruines. Dans le bestiaire de D. Lessing, le chien a une certaine neutralité, il est dominé par l'homme ou les autres animaux. Nous trouvons un autre hybride, mais bénéfique, dans The Memoirs of a Survivor, Hugo, le Chien-Chat. C'est le dévouement même. Aux yeux de l'auteur, le chat possède une polarité positive qui renforce la nature influençable du chien. Bien au contraire, le rat incarne le mal et le vice. Les Chiens-Rats, de plus en plus agressifs finissent par s'entretuer, envahissent l'espace sacré, le corrompent, dans un sillage de cadavres, de chair pourrissante, dans l'odeur écoeurante du sang. Ces animaux existent-ils vraiment ? Leur espèce double est parallèle au dédoublement de Watkins (normalité/monstruosité) ne sont-ils pas une matérialisation des pulsions du héros, la vision hallucinatoire d'un double répugnant, alors que lui-même, épouillé de toute humanité, nu, égaré, manifeste un goût sacrilège pour la chair et le sang, en fait, sa chair et son sang ?

Les paisibles ruines sont métamorphosées par l'orgie. Elles aussi sont soumises au cycle de la bestialité. La ville semble ivre, grossière, ricanante :

"It had a look of frivolity, a sort of drunkenness. If a town could be said to giggle, then it was that : a silly silent giggling, an infantilism, a coarseness..." (22)

Et puis, à la pleine lune, retour à la normalité ; les animaux ont disparu, le héros nettoie et purifie la ville, il s'élève dans le ciel, absorbé par le disque de cristal, et parvient à distinguer comme un halo, l'image idéale, transfigurée de la cité :

"a ghostly city, made in light, like an illuminated mist that has shadows or echoes held in it ..." (23)

PAGE 17

C'est le seul roman où D. Lessing nous donne à la fois les trois aspects de la ville : abandonnée et paisible, en proie à l'enfer, au chaos, idéale et radieuse. Mais c'est la vision repoussante d'un cloaque, provoquant une angoisse, un écoeurément intenses, qui s'impose au lecteur. Dans The Four-Gated City, il y a aussi une description onirique de Londres, peuplée d'une humanité bestiale et grimaçante. Mais Martha Quest est parvenue au seuil de la folie, l'hallucination "enfantée par la surexcitation nerveuse ou mentale" (24) est évidente. Dans Briefing for a Descent Into Hell, nous ne savons pas si nous sommes en face d'un dément ou d'un initié, et nous sommes pris de vertige.

Elizabeth Bowen, Daphné du Maurier, Muriel Spark, ont, entre autres, bien davantage flirté avec l'au-delà, la marge inquiétante des fantômes et des manifestations fantastiques, dans leurs nouvelles. Doris Lessing ne se préoccupe guère d'un "Autre Monde", puisqu'elle a choisi d'évoquer "les autres mondes" (25). Plus que toutes les romancières contemporaines, elle a le sens du collectif et de l'échec de la technique. Si elle se tourne vers la science-fiction, la politique-fiction, c'est pour montrer la dislocation des structures politiques, administratives ou sociales qui ne saurait tarder. Mais elle semble mal à l'aise, et ses dernières œuvres manquent d'unité, et reflètent des contradictions profondes :

- Cet auteur, qui a toujours revendiqué les droits de l'inconscient, de la non-raison, doit prôner le modèle d'univers rationnel, organisé, fonctionnel, de l'univers reconstruit par l'utopie, ou la science-fiction.

- Elle se livre avec délices à la description de l'apocalypse, mais, d'une part elle brandit cette menace avec tant de précision et de monotonie, qu'elle lui ôte toute vibration d'horreur, pour lui donner tout au plus une valeur d'information météorologique, et d'autre part, elle a un fond résistant d'optimisme et de confiance, qui l'oblige à croire à la survivance, au dynamisme de l'homme, ou de quelques hommes. (Au cours de l'émission "Apostrophes" du 25 Décembre 1981, elle a encore insisté sur cette énergie vitale). En cela, elle rejoint une certaine tradition de science-fiction.

Même si les romans que nous avons étudiés sont assez disparates, ils ont un trait commun : "une atmosphère diffuse d'angoisse, de crainte vague" (26). Les mutants impavides et leurs amulettes obligatoires n'ont rien d'effrayant. La peur surgit au cœur des maisons métamorphosées, viviers d'un passé, d'expériences inconnues, de ces villes oniriques et radieuses devenues hostiles et meurtrières, stratifications de la souffrance humaine. La transformation insolite des espaces familiers, de la maison, coquille et abri, en enregistreur autonome, la mutation de l'espace organisé, la ville, en un ailleurs menaçant et corrompu, en "cadre-actant" (27) possédé par le mal, créent la déchirure et le scandale. L'inquiétude ne naît pas du cataclysme voulu par une planète supérieure et lointaine, mais de la désintégration inévitable des constructions humaines.

Cette désintégration est le thème principal du dernier roman de Doris Lessing, "The Making of the Representative for Planet 8", dans lequel la planète est ensevelie sous les neiges et les glaces. Cette fois, il n'y a pas de survivants individuels, mais transmutation, atomisation en particules lumineuses. Là encore, nous retrouvons la présence obsédante d'un mur, mur gardien, d'abord, rempart protecteur contre l'invasion glaciaire, puis obstacle à franchir pour parvenir à la dissolution de l'individualité et des catégories. L'évocation de la lutte acharnée contre le froid envahissant est faite avec une émotion, une intensité absente des autres livres, sans doute parce que l'auteur a été fortement influencée par la lecture des différents récits sur

PAGE 18

l'expédition de Robert Falcon Scott dans l'Antarctique, en 1901-04, et 1910-13.

Il semble que nous puissions conclure, pour l'instant, que la traversée du fantastique n'est pas gratuite, que la romanière crée ce décor inquiétant pour accompagner son message apocalyptique. Il est aussi évident que sa reconstruction d'un univers architectural et urbain angoissant est d'autant plus convaincante qu'elle a une base réaliste de faits de documents, de réactions personnelles. Nous nous demandons donc s'il s'agit pour elle d'un moyen, d'un sacrifice à la mode, d'une étape passagère, ou d'une évolution profonde de son imaginaire.

PAGE 19

- N O T E S -

- (1) Roger CAILLOIS, Images, Images, Librairie José Corti, Paris 1966, p. 15
- (2) Michael M. MAGIE, "Doris Lessing and Romanticism", College English Vol. 38 - N° 6,- Feb. 1977, p. 548
- (3) Gaston BACHELARD, La Poétique de l'Espace. P.U.F. Paris 1961, p. 38
- (4) Orphia Jane ALLEN, "Structure and Motif in Doris Lessing's A Man and Two Women", Modern Fiction Studies, Spring 1980, Vol. 26, p. 73
- (5) Doris LESSING, Memoirs of a Survivor, Picador Edition, London 1976, p. 190
- (6) idem. The Four-Gated City, Granada Publishing, London 1972, p. 509
- (7) Eugène IONESCO, La Soif et la Faim, Gallimard 1966, cité par Philippe Sellier, l'Evasion, Bordas n° 703, série Thématique, Paris 1971, p.211

- (8) " Ainsi s'éclaire la présence dans toutes les rêveries d'Eden, de ces quatre réalités, Terre-Végétation-Eaux Femme (Mère). Il s'agit d'une constellation ou règne la femme..." - Philippe SELLIER, l'Evasion, p.34
- (9) Doris LESSING, The Sirian Experiments, Jonathan Cape, London, 1981, p. 130
- (10) Gilles LAPOUGE, Utopie et Civilisations, Librairie Weber, Genève 1973, p. 144
- (11) Doris LESSING, Martha. Quest, Granada Publishing, London 1966, p. 17
- (12) id. , Ibid. p. 18
- (13) id. , The Four-Gated City, p. 664
- (14) id. , The Sirian Experiments, pp. 197/198
- (15) Gilles LAPOUGE, Op. Cit., p. 16 - p. 153 .
- (16) The Revelation of St John the Divine, Chapter 16, 16, 17, 18
- (17) Doris LESSING, The Sirian Experiments, p. 197
- (18) id. , Ibid, p. 89 ,
- (19) id. , The Four-Gated City, p. 151
- (20) id , Briefing for a Descent into Hell, Granada Publishing, London 1972, p.53
- (21) id. , Ibid, p. 65
- (22) id. , Ibid, p. 70
- (23) id. , Briefing for a Descent into Hell, p. 89
- (24) Pierre CASTEX. Anthologie du Conteé Fantastique Français, Librairie José Corti, Paris, 1972 - p. 6
- (25) ..."Mais ces autres mondes explorés et catalogués, ne sont jamais l'Autre Monde, celui où la mort introduit les vivants..." - Roger CAILLOIS, Op. Cit. p. 46

(27) ..."Le cadre-actant ("Settor"). Il s'agit d'un élément du cadre matériel présenté dans le récit... qui se trouve subitement ou graduellement promu au rôle d'actant..."

Jacques FAVIER, "Place Privilégiée de la Nouvelle", la Science-Fiction par le Menu, Europe, AOUT/SEPTEMBRE 1977, p. 111.

PAGE 21

LE MUSÉE - HOMME
ou
LA NOSTALGIQUE ÉTRANGETÉ
DANS «LA VISITE AU MUSÉE»
de V. NABOKOV

Dans "La visite au musée", nouvelle de la période russe, Vladimir abokov module le thème de l'exil qui parcourt toute son œuvre, en transgressant les lois de l'espace et du temps pour effectuer le retour impossible à la patrie perdue.

On peut ici dégager un double mouvement : celui de la déroute d'un ordre symbolique constitué par l'univers du musée où le désir se trouve mis en échec par l'absurdité d'une loi émanant de pères défailants ; et celui d'une quête initiatique dans un imaginaire mouvant, devenu terrifiant, qui se dérobe enfin pour laisser entrevoir un réel autre qui apparaît comme le lieu de l'aliénation.

Dans "La visite au musée" (1), le narrateur, prié par un ami qu'il juge un peu dérangé, de rechercher et d'acquérir un tableau représentant l'ancêtre de cet ami, se retrouve malgré lui, dans le musée où est exposé le tableau, et entraîné dans un labyrinthe cauchemardesque qui va le mener jusqu'au cœur de la contrée où il désire si fortement ne pas aller, sa terre natale, celle qui ne lui appartient plus, à la fois familière et irréversiblement méconnaissable.

Dans cette nouvelle le narrateur est projeté dans le récit (l'histoire) par le désir d'un autre - désir qu'il fera sien en même temps qu'il prendra, en troisième position, le relais d'un acte narratif : "he was told...", "he related a rather vague story...".

PAGE 22

L'origine de l'histoire, son énonciateur initial, ne sont pas connus, ils se perdent dans le vague ; le narrateur émet des doutes quant à leur authenticité et place d'entrée le récit dans un monde qui tient du fantasme : "I had always had doubts about my friend's capacity to remain this side of fantasy". La commission dont il est chargé, retrouver le portrait du grand-père, devient la reprise d'une quête (re-quest) peut-être déjà entreprise par d'autres (narrateurs ?). Mais alors qu'au départ cette quête se propose comme une simple enquête : "my friend wished to know if the portrait was really there...", et nous apparaît à nous lecteurs, parfaitement vraisemblable et légitime, le narrateur s'efforce de la pervertir en nous la présentant sans raison comme une absurdité issue d'un cerveau fantaisiste : "the good freak's commission seemed absolute nonsense", "the figment of an unstable mind".

Les raisons invoquées par le narrateur pour se soustraire à toute obligation paraissent faibles ("I do not like people's obtrusive affairs", "the very notion of seeing sights is loathsome- to me") et ne peuvent guère convaincre. Son incrédulité, son manque de confiance en son ami, ses doutes, se comprennent mieux ("but chiefly because I had always had doubts about my friend's capacity to remain this side of fantasy"). Douter, rester du bon côté, ne pas se laisser entraîner, tout cela fait pressentir qu'il s'agira de beaucoup plus qu'une simple commission, cela laisse déjà entrevoir l'aventure fantastique située du côté de l'imagination débridée, là où règne le non-sens, aventure d'autant plus impérieuse que le narrateur lui résiste de toute la force de sa raison sceptique.

Or, c'est la recherche d'une écriture qui va être, fortuitement, le narrateur le souligne, à l'origine de sa quête : "It so happened, however, that while wandering about Montisert empty streets in search of a stationery store...", le narrateur semble donc se proposer d'écrire, première quête, première errance. En effet, sa propre recherche - il cherche de quoi écrire - est mise en échec par la ville même, vide de tout signe interprétable, absurde, labyrinthique, où les monuments (en fait, un seul, toujours le même : la cathédrale au long cou) ont figure humaine, vaguement monstrueuse et inquiétante, semblant le tourner en dérision et l'empêcher d'aboutir : " a long-necked cathedral, always the same one, that kept popping at the end of every street".

C'est enfin une violente tempête qui rompt le fil auquel tient le beau temps (et aussi le discours cohérent, rationnel) entraînant ainsi dans une longue et effroyable aventure le commissionnaire porteur d'un désir : "I was caught in a violent downpour which immediately went about accelerating the fall of the maple leaves, for the fair weather of a southern October was holding on by a mere thread". Un hasard bien calculé permet au narrateur de s'interrompre, de mettre un tiret (dash) dans sa narration là où le fil s'est rompu : "I dashed for cover", le mettant ainsi à l'abri et l'autorisant à rejeter ailleurs la responsabilité de l'histoire : "I was caught...", " I found myself on the steps of the museum" c'est-à-dire là précisément où il ne voulait pas aller. Après une première quête imprécise et vaine, première errance solitaire où la matière semble animée de façon insolite, le musée apparaît comme un refuge pour le narrateur, qui, une fois à l'intérieur, ne peut se soustraire au désir de son ami fantasque, désir qu'il assume finalement en partant à la recherche du tableau. Cette recherche prend l'urgence d'une quête, et suit deux voies divergentes car deux légitimités distinctes sont à son origine : celle, patrimoniale, du droit de propriété sur l'œuvre, liée à l'auteur du tableau et à sa ville natale (un droit qui ne porte sur rien car on apprend que le tableau ne figure pas au catalogue du musée), et celle que confère le sujet représenté (le grand-père) qui évoque, dans le personnage peint, le descendant, héritier de la famille. Il est vain de se demander à qui appartient vraiment le tableau : d'un côté un musée

PAGE 23

qui recèle des trésors non répertoriés, des choses en plus, signes en trop qui ne peuvent figurer sur aucun contrat, dont on ignore même la présence ; de l'autre, un être fantaisiste faisant état d'un manque, signifiant ce manque par des lettres et des requêtes vaines. Enfin, le narrateur, qui a connaissance d'un manque d'une part, d'un excès d'autre part, se trouve à son tour dans une situation de manque à l'endroit même où il a reconnu le trop.

On comprend vite que le tableau ne représente pas le véritable objet de son désir mais sert à lui révéler, sous la forme d'un égarement peu commun, un désir sans aucun doute plus fondamental. Cette révélation passe par un double itinéraire :

l'un d'ordre symbolique, fait franchir au narrateur une limite qui confronte à la loi et à la mort, l'autre, d'ordre imaginaire, initie le héros à un mode d'être où le rapport mystique entre le mot et le réel est celui d'une origine.

1 - LA BAL(L)ADE DU PEROREUR :

Le narrateur, parti avec réticence, trouve le tableau et poursuit sa quête avec obstination ("when I get in the spirit, no one can hold me back") car il s'agit dès lors de l'acquérir. Il discerne une ressemblance : "I had the feeling one could make out in his features the horizon of a resemblance, as it were, to my friend", et ceci, avant même d'identifier le tableau par la signature de l'artiste. Mais cette ressemblance ne peut dissiper le sentiment d'étrangeté que suggère le musée, - lieu qui, par son altérité même, se place à l'origine du texte (vraisemblablement pas celui que le narrateur projetait d'écrire initialement quand il nous disait son aversion pour les musées), débordant son auteur par un excès de signes, un texte fou qui se développe au fur et à mesure que de nouvelles portes, insoupçonnées jusqu'alors, s'ouvrent dans le musée, augmentant considérablement la taille de celui-ci, donnant sur des ailleurs toujours plus étranges, toujours plus reculés, toujours plus angoissants.

On aura noté, certes, qu'au départ, rien ne surprend en ce lieu ; "Everything was as it should be", "the usual case of old worn coins", "traditional...insignificant (statues)". Un musée idéalement conservateur où rien n'attire l'attention si ce n'est, cependant, des substances non définies, ressemblant à des matières fécales ("frass", "merds"), déchets excrémentiels qui, en tant que tels, attiseront le désir de touristes sacrilèges. Sacrilèges car ils veulent toucher, sortir de leur tabernacle de verre ces matières qui excitent un désir pervers en n'étant pas identifiées, déterminées, définies, mais isolées, non nommées, innomables. Elles constituent en cela un outrage à l'esprit de collection, si cher à Nabokov, pour qui l'identité, l'étiquette, l'origine forment la barrière sécurisante qui interdit tout retour à un indifférencié inquiétant où tout serait de l'ordre du même. Comment ne pas évoquer le Humbert Humbert de Lolita, le miroir de Despair, l'inceste, anagramme d'insecte, "the accursed insect" dans Ada, indéterminé par rapport au lépidoptère qui porte un nom, qui a un père : celui que Nabokov lui-même a découvert, par exemple, et qui porte son nom (2). Dans "The Aurelian" (3), nouvelle dont le héros est collectionneur de papillons, la collection est décrite en ces termes : "ordered series of perfect specimens impeccably spread and labeled" (4).

Ainsi, arrivé dans la salle où sont exposés les tableaux, le narrateur reconnaît d'entrée le portrait, objet unique et déjà désiré qui le happe immédiatement : "At once my eye was caught by the portrait of a man" (on notera une fois encore ce passif "was caught" qui évoque une reconnaissance du narrateur par

le portrait plutôt que l'inverse ; en tout cas un acte involontaire qui, malgré et à cause de la résistance initiale, est presque de l'ordre du lapsus). L'objet de la quête est donc appréhendé parmi une multitude d'objets analogues mais non identiques. L'indifférencié ici n'est plus neutre mais évocatoire et personnel car le narrateur projette sur l'œuvre une identification distinctive qui permet la découverte de l'objet désiré parmi d'autres. En voyant, en distinguant le tableau, le narrateur abandonne les doutes qu'il avait sur l'existence de l'œuvre et sur l'authenticité de l'histoire de son ami (ainsi que sur la santé mentale de ce dernier). Il fait alors sien le désir de son ami, et le remplace au miroir, devant le tableau. Ce dernier est encore authentifié par la signature méticuleuse de l'artiste, signe d'une paternité.

Ayant trouvé ce qu'il cherchait, le narrateur voit les choses d'un tout autre œil. Le musée, qui, jusqu'ici n'était qu'une longue suite monotone, apparaît soudain digne d'intérêt et il produit la joie de la découverte : "Frankly, I enjoyed the thought that the portrait existed". On peut évoquer ici encore la nouvelle "The Aurelian" ou l'auteur nous fait découvrir tout à coup, dans la grisaille d'une rue obscure et uniforme, la boutique du collectionneur de papillons. C'est la vitrine devant laquelle on s'arrête, toutes les autres se confondant dans la même indistinction. On se souviendra de celle-ci. La collection produit l'activation de la mémoire, elle est le lien symbolique entre une existence morne et le fantôme du parfait bonheur.

Bonheur : soudain le musée reprend sa valeur : lieu qui recèle les choses longtemps perdues et retrouvées, lieu qui devrait garantir l'authenticité du tableau retrouvé parmi les trésors du passé. Il nous est dit d'ailleurs, que le portrait évoque Offenbach (off and back) en même temps que l'ami dont il représente le grand-père. Le musée est l'endroit où les objets se donnent à voir, mais demeurent hors de portée ("not for sale"), préservés pour un destin immortel. Dans Speak Memory, son autobiographie, Nabokov raconte comment, pendant son enfance, une grave maladie l'avait retenu assez longtemps au lit où il se distrait grâce à sa passion pour les papillons; il écrit : "My mother accumulated a library and a museum around my bed" (5). Pour le collectionneur, le musée est comme l'idéal du foyer où rien ne sera jamais dérangé par une postérité chahuteuse. Dans le poème "A Discovery" que Nabokov composa en 1943, on peut lire, à propos des collections de papillons :

"Wide open on its pin (though fast asleep)
And safe from creeping relatives and rust
In the secluded stronghold where we keep
Type specimens it will transcend its dust" (6).

Le musée, forteresse, protège des méfaits du temps et des captations trop intimes ou envahissantes de la parenté. Il garde les objets endormis, c'est-à-dire capables de réveil, ou plus exactement vivants en même temps que morts, fantômes, revenants aux yeux grands-ouverts. Ils transcendent ainsi leur condition mortelle mais y revêtent aussi une allure étrangement inquiétante car le musée qui les abrite, les range, les ordonne, les classe, les fait en même temps survivre, c'est-à-dire vivre après la mort.

On peut dire que la contemplation du tableau surgit l'impression d'une ressemblance et donc d'une familiarité qui n'a d'abord rien d'inquiétant. Quitter le musée reste possible : la ville a cette fois-ci un aspect normal, sous un

PAGE 25

aspect normal, sous un ciel dégagé de tout mauvais présage, c'est une ville habitée, un car de touristes se rend même au musée. La cathédrale, certes toujours animée, ne mène plus le jeu, et le narrateur, fort d'un nouveau dynamisme équilibrant croit entrevoir l'aboutissement de sa quête. Cette familiarité du tableau, cette normalisation du musée et de la ville font surgir un élan, un désir conscient chez le narrateur : acquérir le tableau pour son ami. L'euphorie de la découverte sera brève car tout le sépare de ce portrait : en effet, il est là, identifié par le narrateur, présent comme survivance, mais, et là se décelez un passage, un bouleversement décisif, il est en même temps absent, dépourvu d'identité, puisque l'on apprend de la bouche du conservateur que l'œuvre ne figure pas au catalogue du musée. La relation imaginaire entre le narrateur au miroir devant la représentation d'un vieil aristocrate, russe comme lui, figure de l'ancêtre et l'objet du désir est donc ressentie comme une source de frustration dont les prolongements introduisent une dimension symbolique. Par delà la découverte de

l'objet désiré, le discours, débordé par une altérité indéfinissable perd sa cohérence et le personnage se désinvestit progressivement de sa mission de représentant pour devenir sujet.

Le catalogue est la loi écrite du musée, la seule autorité à caractère divin, que le conservateur nommé Godard (Godart) récite comme il le ferait le Notre Père : "I know this catalogue as well as I know the Lord's Prayer". La relation imaginaire s'efface alors, car croire à l'existence du tableau contre la loi qu'édicte le catalogue et le père conservateur du musée, c'est se livrer au pouvoir de l'hallucination. Le double que constitue le portrait devient terrifiant par sa présence/absence et il ne sera plus possible au narrateur, dès lors qu'il pénétrera à nouveau dans le musée accompagné du porteur de la loi, de se dérober ni de quitter les lieux comme il y était entré.

Mais revenons à celui que nous avons présenté comme le père du musée, le conservateur. Chez lui, dans son bureau, des objets en quantité, dont beaucoup donnent une impression de déjà vu ("a strangely familiar vase on the mantel") car certains de ces objets ont leur double au musée.

Le mot "Russian" est pour la première fois employé pour décrire Godard: "resembling a Russian wolfhound". Il est reflété de dos dans un miroir barré de deux épées entrecroisées. Personnage qui possède la loi et le savoir, c'est par lui que le narrateur se trouve confronté à un monde symbolique où la loi est absurde et le père, fou. C'est en effet lui qui transforme tout écrit en écrit-vain, jetant à la poubelle les lettres qu'il vient de cacheter et de timbrer (l'ami du narrateur, décrit comme un peu fou au début de la nouvelle, s'étonnait de n'avoir jamais reçu de réponse à ses lettres). Le conservateur, lui, se proclame sain d'esprit car il a la loi de son côté et le tableau ne figure dans aucun article de cette loi. Il tente de détourner la parole et l'attention du narrateur, non sur ce qui survit dans le musée, mais sur un objet funéraire (non pas une collection, mais un seul objet, isolé, placé au centre, puissant par son pouvoir d'évocation mortifère), un sarcophage, autour duquel s'égayait la collection de tableaux. Le musée est, dans son discours, comme dans celui du gardien, davantage un temple élevé aux dieux des morts qu'un lieu de conservation et d'échange du monde des vivants. Lamartine n'appelait-il pas les musées "les cimetières des arts" ?

En pénétrant dans le musée accompagné de Godard, le conservateur, le narrateur franchit une limite qui va le confronter au désir, à la loi et à la mort. Toute une thématique paternelle trouve sa place dans ce mode symbolique que le narrateur parcourt à la recherche du portrait d'un aïeul, d'un père. Ce portrait est peint par Leroy, nom qui dénote assez l'insistance suprême d'une pa-

PAGE 26

ternité de droit divin ; le conservateur en chef, qui ressemble à un chien russe, n'est autre que Godard dont les manières sont qualifiées de "doglike", écho anagrammatique de "godlike". Le musée est peuplé de toute une cour d'oiseaux empaillés. Ducs et Grand-Ducs, de minéraux vénérables, d'objets sinistres découverts par un chevalier de la Légion d'honneur, de vases de Chine rapportés par un officier de marine... La photo d'un homme portant barbe "domine" une vitrine contenant des morceaux de forme et substance indéterminées. Ce monde, soumis à des figures de pères, de savants, n'accumule que poussière, fossiles et objets disparates, privés de vie. Le gardien, manchot, appartient par son infirmité même à un monde paternel en faillite, castré ; le conservateur, lui, porte des talons "féminins".

Dans ce monde, les signes prolifèrent, sont en excès, mais tout déchiffrement y est rendu impossible par l'absence de référent : les lettres écrites et cachetées sont jetées à la poubelle, les inscriptions dans le musée renvoient à de l'inconnu tout comme au départ, en guise d'avertissement sans doute, la ville décourageait le sens en se déroband à tout effort d'orientation de la part du narrateur.

Inversement, le portrait du grand-père n'a pas d'existence, car il ne figure pas au catalogue ; or, le narrateur l'a bel et bien vu et le conservateur aussi, bien qu'il choisisse de l'oublier. Il s'agit donc là d'un référent sans signe, d'un réel source de terreur car non symbolisé. Il est trop tard pour revenir en arrière, cependant. Le narrateur, personnage faustien, a conclu un pacte avec le père conservateur du monde des morts : il a écrit à l'encre rouge (tout comme Leroy signe ses toiles en rouge sur fond noir) le contrat passé avec le musée : si le tableau existe réellement, le narrateur pourra l'acheter au prix fixé par son ami, sinon, il donnera de toute façon la somme au conservateur du musée. Le narrateur reconnaît donc une dette vis à vis de Godard, pérorateur sans parole qui jette le papier dans sa poche de gilet comme il jetait les lettres à la poubelle ("throwing the letter in the waste basket"/"thrust it into his waistcoat pocket") (7). Ce pacte en effet ne lie aucunement Godard qui invoquera encore une fois la loi, celle, supérieure, du maire du pays qui est, dit-il, "mort et non encore élu" ("Decisiveness is a good thing only when supported by law. I must first discuss the matter with the mayor, who has just died and has not yet been elected") ; vacance de la loi mais rémanence des interdits qui autorisent le conservateur à se dédire alors que le narrateur, lui, va se perdre dans le dédale infernal du musée devenu immense, labyrinthique, et où dominant les signes vides d'une vie folle et déréglée (il croise une horde de touristes rigolards, ivres et sacrilèges) ; ou bien, au contraire, la vie s'absente ("not a living soul, not a living soul"). Univers symbolique dégradé, sinistre, lié à la mort des êtres et des signes, lieu du trop ou du trop peu, de l'encombré ou du désert, le monde du savoir encyclopédique froid, empoussiéré, rend impossible toute vie.

L'itinéraire du narrateur ne manque pas d'inquiéter : il rencontre d'abord, dans une salle aux dimensions considérables, des livres ouverts, textes immobilisés à jamais sous des vitres, une collection, certes, mais gardée par des soldats de cire. Là, le narrateur voudrait s'asseoir, mais le gardien l'en empêche, l'obligeant à continuer un chemin qu'il perd d'ailleurs très vite. L'impression d'étrangeté l'escorte, liée une fois de plus à un sentiment d'indétermination et d'imprécision à mesure que le musée prend des dimensions démesurées. Tant que le conservateur l'accompagne en pérorant, la peur reste vague, mais le rythme s'accélère, le musée s'agrandit encore, de nouvelles salles s'ouvrent au regard et à l'errance, l'une d'elles, énorme, abritant le squelette

PAGE 27

entier d'une baleine, véritable carcasse de navire évoquant l'embarquement pour un ailleurs indéfini ou fatal. Le narrateur ne peut plus s'arrêter, il est perdu, tout devient terrifiant et une peur mortelle l'étreint tandis qu'il se trouve seul désormais pour affronter l'étrangeté du musée (le conservateur a disparu en cours de route au moment où le narrateur proposait de revenir en arrière).

Suit une descente aux enfers sans guide, égarement dans un décor changeant, chaque fois plus inquiétant : d'une salle des miroirs reflétant des milliers d'instruments de musique et où il croise Orphée statufié, il revient en arrière pour se retrouver non à son point de départ mais encore ailleurs, dans une salle aquatique où des rivières aux bords glissants entravent sa marche : puis c'est l'obscurité totale suivie d'un trop plein de lumière, et chaque fois qu'il revient sur ses pas, il bute sur de l'inconnu, inconnu où règnent trucs et artifices.

Régression effrénée : il s'éloigne de l'univers symbolique du père et aussi du musée en parcourant tour à tour, toujours plus vite, une serre d'hortensias (en anglais : "hydrangeas" qui laisse entendre "hide danger"), un laboratoire rempli d'alambics et enfin un monstrueux vestiaire chargé de manteaux noirs et de fourrures d'astrakans. Serre, laboratoire, humidité, ténèbres, fourrures, autant d'évocations d'une gestation à la fois élaborée et primitive, en tout cas ressentie comme un retour cauchemardesque, inéluctablement douloureux à l'inconnu : "every time I turned and tried to retrace my steps along the passages, I found myself in hitherto unseen places" ; il rejoint, au cours de cette navigation imaginaire, un monde archaïque et terrorisant.

Le réel sur lequel il débouche enfin est extérieur au musée, calme agréable, étonnement familier, faisant d'emblée cesser la peur. Le narrateur insiste sur cette impression de réel qu'il avait tout d'abord prise pour un mirage tant elle était convaincante ("more than convincing") : "an unmistakable sensation of reality at last replaced all the unreal trash amid which I had just been dashing to and fro". Il se trouve dans une ville endormie, recouverte de neige. Le soulagement qu'il ressent est de courte durée car l'impression de familiarité reste mystérieuse et se confond avec le sentiment que ce paysage citadin enneigé lui parle de quelque chose de connu et en même temps d'inconnu de lui : tout y est chargé de signes qu'il ne peut déchiffrer ; il se trouve là où il devait arriver mais il est aussi complètement déplacé dans ses vêtements d'été et ses chaussures légères. C'est la nuit, tout dort, les maisons sont fermées, la neige oblitère toute trace et cependant tout lui dit où il arrive, en Russie, sa terre maternelle.

Le narrateur ne peut traduire ce qui pourtant s'impose à l'évidence : "By the light of a streetlamp whose shape had long been shouting to me its impossible message" : impossible message d'un impossible retour.

La révélation de cette impossibilité a lieu lorsque le narrateur remarque une enseigne de magasin et réalise qu'il n'est pas, comme il le sentait confusément, dans la Russie de son passé mais dans celle des Soviétiques. L'enseigne dénonce l'absence de la lettre qui décorait autrefois la fin d'un mot se terminant par une consonne, omise désormais dans l'orthographe réformée adoptée par les Soviétiques. La nostalgique étrangeté naît de la simultanéité de ces deux révélations : celle d'un passé russe et celle d'un présent soviétique. L'impossibilité de revenir au passé se manifeste par l'absence du signifiant qui aurait pu donner son sens à cet épouvantable périple.

PAGE 28

Dans ce que le narrateur croit reconnaître apparaît un manque, une altérité. Il se trouve dans une Russie morte, réduite à un nom : "Alas, it was not the Russia I remembered but the factual Russia of to-day, forbidden to me, hopelessly slavish and hopelessly my own native land".

Ce qui manque ici, c'est bien un signifiant ("but no, it was not the snow that had obliterated the "hard sign" at the end"). Ce signifiant là est introuvable, archaïque, mythique désormais, comme dans les rêves du personnage, objet de désir, et dont le manque tient maintenant du cauchemar. Seul le réel perçu comme tel peut avoir cette qualité d'abord déconcertante, terrifiante ensuite. Le plaisir du familier tel qu'on le trouve dans la pratique de la langue maternelle tourne au cauchemar. Le narrateur se vit alors en "semiphantom" : pas vraiment un fantôme puisqu'il demeure russe en Russie, mais un revenant tout de même, dans une Russie qui n'est plus ni reine ni mère mais esclavonne et interdite. On peut parler

d'une perte - celle du signifiant - causée par la dangereuse traversée du miroir, le miroir du tableau, portrait de l'aïeul présent dans le musée mais absent de la chaîne des signifiants que forme le catalogue.

A cette perte essentielle ne peut succéder qu'une dépossession d'identité qu'accompagne une véritable régression jusqu'à une mise à nu primordiale : "ripping up papers, throwing them into the snow and stamping them down... I would have to destroy... everything and remain ideally naked". L'égaré dans le réel produit un monde où le signifiant lui-même est atomisé, où tout d'un coup les mots manquent à notre narrateur car il n'existe plus de patrie natale faute du verbe qui pourrait opérer le retour.

L'histoire se clôt sur un présent défiguré atteint dans la vision d'un cauchemar prophétique. D'un conservatoire de formes mortes à une imitation perverse de l'ancien ordre des choses, il ne reste plus à notre personnage qu'à refuser l'héritage et s'en retourner en exil pour se sentir chez lui.

Le réel soviétique terrifiant qui a surgi au lieu d'un imaginaire russe, maternel et rassurant mais angoissant dans sa fuite est insupportable car il efface non seulement un signe, un détail, mais toute une vision.

II - MONTRER LE GRAND-PERE OU L'IMAGE/PELERIMAGE :

Un monde symbolique déroutant, un imaginaire qui se dérobe et terrifie conduisent le narrateur à la vision d'un réel qui se prétend originel tout en manifestant son imposture. Le chemin d'angoisse conduit malgré tout à la découverte d'une vérité.

La longue préparation spirituelle à cette révélation relevait de la folie ; Godard, le conservateur, était fou, le musée et sa loi, aliénants. L'existence même du portrait de l'ancêtre ne dérivait-elle pas d'une hallucination ? La vision du tableau renvoie à une origine et donc procède du divin. Le retour à l'origine, à la terre natale, possède toutes les caractéristiques d'un rite initiatique et on peut se demander s'il ne prépare pas à une nouvelle naissance. Le regressus ad uterum et sa dimension imaginaire constituent les thèmes

PAGE 29

initiatives par excellence. L'initiation équivaut, dit Mircea Eliade (8) à apprendre ce qui se passe dans le Temps Primordial, c'est-à-dire les temps du rêve. L'aïeul peint sur le tableau, ce vieil aristocrate de l'ancienne Russie tient lieu d'ancêtre mythique, de démiurge à la fois présent en effigie (il est fréquent, dit Mircea Eliade de "montrer le grand-père" aux futurs initiés) et en même temps absent. Etre surgi du non-être, cet esprit rend possible le commencement d'une vie spirituelle chez le narrateur/néophyte qui nous dit peu de temps après avoir contemplé le tableau : "When I get in the spirit, no one can hold me back". Le portrait devient le modèle mythique ; le grand-père, cet ancêtre fondateur, réapparaît pour fonder le désir d'une quête.

Ainsi, le long périple dans le labyrinthe du musée, rite nécessaire, prépare aux émotions, aux craintes, à la terreur du narrateur, ces tortures initiatiques qui font accéder à un état supérieur d'existence, à une participation au sacré ; il s'agit aussi d'opérer un retour en arrière, d'abolir la durée historique déjà écoulée et de recommencer une nouvelle vie.

La présence controversée de l'Ancêtre évoque à la fois le passé patrimonial préservé mais aussi ce qui, de ce passé, s'est perdu au cours d'un événement primordial qui serait de l'ordre d'une chute, du drame fondateur de la patrie actuelle et inacceptable. Il faut donc revenir en arrière, revivre ce drame en plongeant à nouveau dans les temps mythiques de l'origine.

Toute initiation, écrit Mircea Eliade, passe nécessairement par une mort rituelle. Le néophyte doit d'abord être enlevé à l'existence quotidienne et cet enlèvement ("I was caught... I found myself...") se traduit ensuite par une réclusion dans la solitude. Le musée apparaît alors comme une espèce de monstre engloutisseur à la gueule ouverte, flanquée de chaque côté par des lions ("a lion-legged stone bench on either side of the bronze door") et dont la queue est cette petite porte dérobée par laquelle le héros accédera à un ailleurs originel. Cet enlèvement ouvre un passage paradoxal impossible à réaliser sur le plan de l'expérience quotidienne : le narrateur sceptique du début avait précisé qu'il ne se mêlait jamais des affaires des autres, que les musées, d'ordinaire, ne l'intéressaient guère. Il a fallu une intervention quasi divine, la tempête, une violence faite à son scepticisme initial pour qu'il accomplisse sa quête, vivant et adulte, dans l'au-delà.

Cette quête implique, bien sûr, un certain danger, celui de se faire broyer et digérer dans le ventre du monstre, mais il faut affronter ce danger pour mériter un deuxième engendrement. Pour l'initié, la mort à la condition profane suppose une renaissance mais il lui faut d'abord braver l'enfer et la nuit cosmique, c'est-à-dire la mort et ses virtualités. Le narrateur entre en quelque sorte dans le musée comme dans "la maison des fétiches" où il subit la torture initiatique du labyrinthe avec le danger de s'y perdre. Le vacarme indescriptible où se mêlent toutes sortes de bruits étranges ("rowdy cries, lewd laughter... the sound of a scuffle... whistles, the rattle of dishes, the clatter of type-writers, the ring of hammers...") évoque ce danger et joue un rôle rituel important : ce sont comme les voix des êtres surnaturels, des âmes des morts, de retour pour accueillir, guider et égarer tout à la fois le héros.

Son isolement dans un univers peuplé de symboles de mort - sarcophages, squelettes, fantômes - lui fait adopter le comportement d'un spectre, avant sa régression à un état pré-formel. La visite au musée devient ainsi un véritable voyage dans l'au-delà où le héros affronte les épreuves réservées aux morts. En supportant ces épreuves, le narrateur assume l'essence héroïque : sa nouvelle

PAGE 30

personnalité doit surgir d'une désintégration de l'ancienne. L'échauffement fiévreux qu'il éprouve est le syndrome de la prise de possession d'une sacralité. Il n'éprouvera, au contact du réel ultérieur, aucune sensation de froid : "At first, the quiet and snowy coolness of the night, somehow strikingly familiar, gave me a pleasant feeling after my feverish wanderings".

Le chaos physique et psychique dans lequel il régresse peut s'interpréter comme le signe de sa dissolution : une nouvelle personnalité voit le jour. Les os, les squelettes qui emplissent des salles entières signalent les racines ultimes de la vie animale, matrices de vies à venir, et assurent ainsi une continuité ; véritables carcasses de navires, ces embarcations permettent aux vivants de naviguer sur les eaux souterraines.

S'aventurer dans l'autre monde confère au narrateur une dimension quasi divine. C'est en célébrant cette cérémonie initiatique qu'il entre dans la famille de l'ancêtre mythique et ce scénario répond à une nécessité profonde chez le narrateur :

il revit par là un temps primordial, véritable récapitulation de l'histoire sacrée de sa patrie perdue. La mort initiatique répète la mort de l'ancêtre fondateur et de l'ancien ordre des choses ; elle ne fait qu'un avec l'initiation.

Cette mort rituelle devrait précéder une renaissance. Il semble que l'on assiste à une nouvelle naissance du héros, mais, en fait, la mise à nu idéale à laquelle il est fait allusion, n'a rien de la béatitude primordiale du nouveau-né ; elle rejette une ancienne identité sans en procurer de nouvelle. Une arrestation salue cette naissance. Le drame primordial s'est-il joué dans la perte de la patrie russe, dans la soviétisation, dans l'apparition d'institutions sociales qui font fuir l'imagination et l'art, qui réforment et régissent le signifiant ("the factual Russia of to-day, hopelessly slavish" (p.80) ? Dans certains mythes, le héros descend aux enfers pour acquérir la sagesse ou obtenir des connaissances secrètes. Ici, c'est pour réaliser ce que le désir d'un retour à la patrie perdue, à la grande Mère, a d'impossible et comment on peut devenir fou à s'y risquer.

La quête de l'origine vient se dissoudre dans un réel privé du signifiant de cette origine. Tout se conclut donc par une révélation négative, une initiation qui n'a pas réussi car le rapport entre le mot et le réel ne renvoie plus à l'origine mais se pervertit de la réforme soviétique. Cette quête initiatique a divisé le narrateur ; le tableau se paye de l'effort considérable développé par le héros pour retrouver son identité mise en question par un réel aliéné : "it cost me incredible patience and effort to get back abroad" (p.81). Le retour à la régularité des choses et du monde normal se trouve curieusement "abroad" et non "back home" : "home" est à jamais perdu. Si l'initiation avait un sens après tout, ce serait, à travers une chute, une mort symbolique, une renaissance douloureuse, c'est-à-dire l'expérience totale de la vie réelle et spirituelle, de lui révéler que la vraie rédemption s'opère par un retour à un ailleurs repéré et non à la mère, non à un même constamment élusif, archaïque et terrifiant.

CONCLUSION :

Dans "La visite au inusée", l'histoire s'arrête au bord de révélations trop pénibles pour être possibles : "But enough, I shall not recount how I was

PAGE 31

arrested, nor tell of my subsequent ordeals" (pp.80/81). Le voyage en sens inverse ne peut s'écrire (Montisert, la ville du musée, ne se lit-elle pas comme l'anagramme atténuée de Mondésir ?). Un désir capital s'est dit, l'épuisement de ce désir demeure indicible. Autant donc retourner au début de l'histoire que rester sur sa fin. Robert Alter parle, à propos des romans de Nabokov, d'anti-épiphanie :

"This contradiction between dream and reality is concentrated in what might be described as an anti-epiphany, a moment of seeming revelation that proves to be a moment of revealing delusion... The poignancy of this moment when the spell of the dream breaks illustrates how a fiction focused on the dynamic of fiction-making can address itself not merely to the paradoxes of the writer's craft but to the ambiguities of the human condition "(9).

Ce moment-là, si rapidement surgi et enfui, dit une vérité, même et surtout avec humour, et sur elle se clôt le discours. L'aboutissement de la quête n'a pas mis le narrateur en possession de l'objet convoité, mais l'a laissé plus vide et plus nu que jamais.

A la mouvance a succédé le désir de fixation, désir approché au cours d'une scène capitale en même temps qu'il s'éloignait dans l'interdit ("the factual Russia of to-day, forbidden to me and hopelessly my own native land"
(p.80)

On peut dire alors qu'un double mouvement s'est fait jour, une double perspective qui s'inverse : l'une, centripète qui mène le désir jusqu'où il veut (ne pas aller), et l'autre, centrifuge, qui l'en ramène. Mais cela, nous dit le narrateur, est une autre histoire, celle qui le ramène au point de départ, c'est-à-dire à sa ferme intention de ne pas se charger des désirs des autres : "eversince I have foresworn carrying out commissions entrusted one by the insanity of others. Nous soulignons les termes "one" et "others" qui ne sont pas indifférents ici, puisque l'unité imaginaire du personnage se trouve menacée par un ordre symbolique où l'autre se révèle intrus et fou. Il faut revenir au début pour gommer l'histoire et tenir le seul discours qui ne soit pas dangereux : celui de la feuille blanche. Au cours de son fantastique périple dans le monde autre, cruel et glacé, le narrateur aura appris que l'accès d'un désir à son objet conduit à l'annulation de celui-ci.

PAGE 32

NOTES

1. "La visite au musée" ("Poseshchenie muzeya") fut publiée dans la revue émigrée *Sovremennyya Zapiski* (Annales Contemporaines), LXVIII, à Paris en 1939 puis dans le recueil *Vesna v Fialta* (*Spring in Fialta*) à New York, Chekhov Publishing House en 1959. Traduite en anglais par Dmitri Nabokov et l'auteur, "The Visit to the Museum" parut dans *Esquire* à New York en 1963. Cette traduction fut reprise dans le recueil *Nabokov's Quartet* paru chez Phaedra à New York en 1966, et en 1973 dans le recueil *A Russian Beauty* paru chez McGraw-Hill à New York. La pagination indiquée entre parenthèses renvoie à l'édition de *A Russian Beauty*, Penguin Books, Harmondsworth, Middiesex, G.B., 1975.
2. "Nabokov's Pug (Eupithecia nabokovi Mc Dunnough) which I boxed one night in 1943 on a picture window of James Laughlin's Alta Lodge in Utah" : *Speak Memory*, Penguin Books, England, 1969, chap. 6, part 3, p.99
3. "The Aurelian" (Pil'gram), nouvelle traduite en anglais par Vladimir Nabokov et Peter Pertzov, fut publiée dans *The Atlantic Monthly*, Boston, 1941. Reprise dans le recueil *Nine Stories*, Norfolk, Connecticut, New Directions, 1947, puis dans le recueil *Nabokov's Dozen*, New York, Doubleday, 1958
4. "The Aurelian" in *Nabokov's Dozen*, Lifetime Library, Nash Publishing, U.S., 1971 ; part 1, p. 100
5. *Speak Memory*, éd. cit., chap. 6, part 2, p. 97
6. "A discovery" in *Poems and Problems*, New York, McGraw Hill, 1971, p. 155
7. Etrange est l'écho de "waste basket" et de "waiscoat pocket" et non moins étrange le glissement réticent que l'on pourrait faire de "thrust" à "trust"

8. Mircea Eliade, Naissances Mystiques - Essai sur quelques types d'initiation - Paris, Gallimard (NRF), 1959

9. Robert Alter - Partial Magic - The Novel as a Self-conscious Genre ; University of California Press, 1975 ; chap. 6 : "Nabokov's Game of Worlds" pp. 214/215.

PAGE 33

L'INSCRIPTION DU REGARD DANS LE TEXTE FANTASTIQUE

Fantastique, fantasme, phantasein : rendre visible, donner voir. L'objet même du fantasme, selon Lacan, le regard est peut-être le grand absent des efforts de théorisation du fantastique. Le témoin le plus récent en est le livre de Todorov, Introduction la Littérature Fantastique (1) où l'auteur consacre quatre pages au regard ; encore sont-ce les accessoires - lunettes, miroir - qui l'intéressent. C'est que, parmi d'autres distinctions discutables qu'il propose, Todorov divise le fantastique en thèmes du "je" et thèmes du "tu", situant le regard du côté du "je", la sexualité du côté du "tu" - comme si Freud n'avait jamais parlé de la Schaulust, ce désir de voir qui précède le désir de savoir (Wissensbegierde), et qui est le moteur même du fantasme. Et pourtant, le même critique n'éprouve apparemment aucune hésitation à écrire que "la psychanalyse a remplacé (et par là même rendu inutile) la littérature fantastique" (p.169).

Doit-on donc conclure que le regard, pour citer Dupin "escape(s) observation by dint of being excessively obvidus" ? Ou est-ce que voir le voir impliquerait une situation où, comme le dit Maurice Merleau-Ponty, "voyant et visiblese réciproquent et (...) on ne sait plus qui voit et qui est vu (...) Visibilité pour laquelle il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle" (c'est l'auteur qui souligne) (2). La réponse à ces questions permettra de définir cette "ambiguïté de la vision" évoquée en passant par Todorov, sans que l'articulation spécifique du voir, en un mot la matrialité du regard, soit aussitôt évacuée au profit de considérations d'esthétique, de métaphysique ou de taxinomie littéraire, comme c'est habituellement le cas.

Pour unifier et restreindre un champ en principe sans limites, nous nous sommes concentré essentiellement sur des textes où le fantastique jaillit de la perception d'une œuvre d'art (quelle qu'elle soit - tableau, sculpture ou spectacle). Le regard sort alors du domaine de l'implicite et devient la substance même du texte - presque aussi visible, pour ne pas dire voyant, que l'objet sur lequel il se pose. Deux textes en particulier nous semblent essentiels dans ce domaine - le premier est The Mysteries of Udolpho d'Ann Radcliffe, l'autre The Oval Portrait de Poe. Ces deux textes sont particulièrement significatifs, car ils instaurent entre eux une dialectique qui nous semble illustrer avant l'heure, et jusque dans le détail, les thèses de Freud et surtout

PAGE 34

de Lacan dans le domaine du fantasme.

La meilleure illustration de cette invisibilité du regard est déjà fournie par la littérature critique consacrée au Portrait Ovale de Poe. Vie et mort, être et apparence, réalité et imagination, voilà ce dont il est question, nous dit-on. Et ce n'est pas faux. Seulement, c'est aller beaucoup trop vite. C'est faire abstraction précisément de ce qui "nous empoigne", pour parler comme Freud, cet effet non de peur (3) mais de saisissement, sans lequel le fantastique n'est pas. En effet, à vouloir plaquer trop allègrement ses carrés greimassiens sur le texte, on aboutit à évacuer ce qui fait justement la "substantifique moelle" de ce récit de vampirisme, à savoir le regard dans tout ce qu'il a d'opaque, de trouble, voire de charnel - appétit du corps bien avant d'être cette "fenêtre de l'âme" (window of the soul) dont parlait Blake dans The Everlasting Gospel.

Le Portrait Ovale est surtout une exploration, dont la concision n'enlève rien à la force, de ce que l'on pourrait appeler l'archéologie du regard. Si le propre du fantastique est de "réaliser le sens propre du sens figuré" (Todorov), alors dans ce cas précis, c'est le fantastique en tant que tel qui est en question. Car cette nouvelle donne à voir l'invisible par excellence - c'est-à-dire le regard originaire, regard biblique, posé par ceux qui, selon l'Évangile, ont des yeux justement pour ne pas voir. Voir sans voir, c'est ce qui fonde toute la force du Portrait Ovale. Et l'on peut rappeler que c'est en cela aussi que réside le stratagème diabolique du ministre, puis de Dupin, dans la nouvelle inverse et complémentaire qu'est La Lettre Volée : le trop visible devient invisible, une lettre en évidence ne se cherche pas, bien au contraire, elle détourne les regards, elle est apotropaïque, tropeion, trophée. Trophée de la puissance du ministre machiavélique, et comme telle elle s'affiche, ornée de quelque clinquant, au-dessus de la cheminée, emplacement traditionnellement réservé, dans les nobles demeures, à de pareils fétiches - comme l'on sait, "le Phallus est trop évident pour être visible" (4). Or, si la lettre volée trône au centre stratégique de l'espace de la pièce, le portrait ovale, lui, essentiellement décentré et dissimulé, relève d'une toute autre logique.

1 - ENTRE TABLEAU ET TROPHEE :

Notre première thèse est la suivante : la force exceptionnelle du Portrait Ovale ne s'explique que parce que ce récit est par excellence la réécriture romantique du mythe de la Tête de la Méduse, tel que Freud l'expose dans sa courte note sur le sujet (5), texte fondamental pour tout le domaine du regard, et plus précisément de la Schaulust du "désir scopique", ou appétit de l'oeil" dont parle Lacan (6). Pour résumer le propos de l'article de Freud, disons que, pour le fondateur de la psychanalyse, la Tête de Méduse, que la déesse Athena porte sur son bouclier pour pétrifier ses ennemis, s'articule en deux séries inverses et complémentaires de signifiants :

- d'une part, les yeux aveugles, la bouche béante, la tête coupée - triple variation sur le thème du manque ;
- d'autre part, le prodigieux grouillement de serpents qui entoure la tête à la place des cheveux, ainsi que la langue pendante (du moins dans certaines versions du mythe), représentant non pas le manque, mais bien au contraire une pléthore, une démultiplication infinie.

Or l'articulation entre ces deux ordres de faits est, aux yeux de Freud, capitale : car elle sous-tend toute la logique du déni (Verleugnung), c'est-à-dire du rejet par la conscience d'une perception d'ordre spécifiquement visuel (7). Cette articulation est fournie par ce que Freud appelle le "renversement dans le contraire" (Verkehrung ins Gegenteil), processus

qui compte parmi les mécanismes de défense les plus archaïques et qui appartient au premier chef au stade dit oral (8). Voici ce qu'en dit Freud :

"Décapiter = châtrer. L'effroi de la Méduse est donc l'effroi de la castration, lié à la vue de quelque chose. Par de nombreuses analyses, nous nous sommes familiarisés avec cette circonstance : elle advient quand le garçon qui, jusqu'alors se défendait de croire à la menace, aperçoit le sexe de la femme, probablement d'une adulte, paré d'une toison, essentiellement celui de la mère.

Dans les œuvres d'art, la toison de la tête de Méduse est fréquemment représentée sous forme de serpents, lesquels dérivent à leur tour du complexe de castration ; et, fait remarquable, quelque effroyables qu'ils soient par eux-mêmes, néanmoins contribuent-ils à mitiger l'horreur, car ils sont des substituts du pénis, dont le manque est la cause de l'horreur. Une règle technique : que la multiplication des symboles du pénis signifie la castration, est ici confirmée".

(trad. Nasio et Taillandier, op. cit. ; nous soulignons)

Voici donc, dans un premier temps, ce qu'il en est pour l'objet perçu. Qu'en est-il à présent du sujet percepteur ? D'autant que, si l'on en croit Todorov, le fantastique est une littérature de la réaction plutôt que de l'action.

Nous constatons que les deux séries de signifiants isolés plus haut se reproduisent au niveau de l'affect. En effet, elles provoquent deux séries de réactions contradictoires mais simultanées :

- d'une part, la terreur et un raidissement qui aboutit au rigor mortis, comme dans le mythe de Persée, où la Gorgone pétrifie
- de l'autre, le plaisir, car cette pétrification n'est autre que le raidissement de l'érection, comme l'explique Freud :

"Si la Tête de Méduse est un substitut de la représentation du sexe féminin, ou plutôt si elle en isole l'effet de ce saisissement d'effroi, de ce qu'il éveille de plaisir, on peut alors se souvenir que de montrer le sexe est par ailleurs connu comme un acte apotropeïque (qui détourne, écarte). Ce qui éveille horreur en soi-même produit aussi un effet identique sur l'ennemi que nous voulons repousser. Déjà chez Rabelais le Diable prend la fuite, après que la femme lui montrée sa vulve (...). La vision de la tête de Méduse transit d'effroi le spectateur, le pétrifie. La même origine que dans le complexe de castration, et la même transformation de l'affect ! Car de se raidir signifie l'érection".

(trad. Nasio et Taillandier, op. cit. ; nous soulignons).

Tels sont les deux moments que Freud dégage de sa lecture du mythe halléénique. Ce qui mérite d'être souligné, c'est qu'il y trouve moins un symbole (encore moins un "complexe" ou un quelconque "archétype") qu'une articulation qui se

retrouve à tous les niveaux ; clivage de l'objet et renversement dans le contraire, derrière lesquels pointe une problématique de type essentiellement oral. Or, ce rapport entre le scopique et l'oral est déjà pressenti par Poe lui-même : cette intuition est même ce qui fonde la cohérence de sa vision. En effet, ne nous apprend-on pas à la fin de la nouvelle que les deux dernières touches posées par l'artiste au portrait ovale sont réservées l'une à l'œil, l'autre à la bouche : "and but little remained to do save one brush upon the mouth and one tint upon the eye ?". Ce n'est pas un hasard, comme on le verra.

Venons-en au texte de Poe. L'auteur structure l'ensemble de son récit autour de la "schize" du regard - regard à deux faces. En effet, le voir se renverse dans un deuxième temps dans l'être vu, tout à fait à la manière des deux chapiteaux allégoriques qui se font face à la Basilique de Vézelay : d'une part, le chapiteau du Basilic, de l'autre celui de Sainte Eugénie, et dont un récent livre, de Gérard Bonnet, fournit une analyse éblouissante (9). Dans les deux cas, ce renversement de point de vue, qui fonde la disposition globale, ne semble pas avoir retenu l'attention des commentateurs. Ainsi le premier volet du récit, correspondant au chapiteau du Basilic, représente le Voir, voir l'autre, essentiellement l'image de la femme sous forme d'objet partiel (l'autre avec petit a dans la problématique lacannienne) ; ici c'est de la tête d'une femme qu'il s'agit. A Vézelay, un homme portant un vase - à ouverture ovale, d'après ce que l'on peut en juger, accompagné d'une bête étrange, regarde le Basilic, qui ressemble à un "sphinx en position d'arrêt" (Bonnet) dressé devant eux. Il faut noter qu'ici aussi l'ouverture ovale - de la coupe tendue vers le Basilic, l'objet central de la composition - est ce qui marque le passage du sujet à l'objet du regard, tout comme l'encadrement de la vignette dans le texte de Poe.

Cet ovale, c'est le losange qui, dans la formulation lacannienne du fantasme, occupe la position centrale entre œil et objet petit a - angustiae d'un désir dont Freud dirait qu'il est "déplacé vers le haut". On y reviendra. Mais remarquons pour le présent que les effets d'encadrement dans la nouvelle de Poe d'emblée se multiplient, car ce premier volet du récit sert de cadre au second, une citation, donc en abysme par rapport au premier - text within the text. Aussi non seulement l'œil du narrateur doit-il traverser l'ovale du portrait, dont on nous dit qu'il est tout en arabesques (Moresque : arabesque, ornament, OED), mais encore l'œil du lecteur doit-il suivre les méandres de l'exposition du récit pour finalement traverser non pas un ovale, mais cet ovale scindé en deux que sont les guillemets, séparant, au beau milieu de la nouvelle, texte-cadre et texte encadré. Et si nous avons parlé des "méandres" de l'exposition, c'est que ce jeu de miroirs s'instaure dès le tout début de la nouvelle et marque celle-ci d'une saisissante surdétermination (10) (notamment à cause de la triple chaîne isomorphe qui la sous-tend). Comme si le portrait, l'objet qui en est la butée finale, à travers tant de "profondeurs" tantôt voilées tantôt dévoilées, de tant de pénétrations plus ou moins violentes (la violence va décroissant régulièrement pour aboutir à la fixité absolue du regard - of le vecteur $A \Rightarrow B$) nécessitait avant toute approche directe d'infinis mécanismes de défense.

Or, quel est le Minotaure qui s'entouche d'un tel labyrinthe - labyrinthe dont Merleau-Ponty va jusqu'à dire qu'il est inhérent à la vision :

Ce Minotaure, c'est le gorgoneion. En effet, comment le narrateur réagit-il à la brusque découverte de cette tête coupée qu'est la vignette ? Sa réaction est clivée en deux : un rejet initial et immédiat se renverse par la suite en une fixation fascinée, où nous retrouvons les deux moments inverses et complémentaires définis par Freud dans son article sur la Medusenhaupt. En effet dans un premier temps cette représentation (12) d'une tête sans corps entourée d'une masse de cheveux qui "se fondent dans le cadre" fait aussitôt fermer les yeux au narrateur. Et non seulement il les ferme, mais il les garde fermés pendant qu'il s'interroge sur l'étrange désarroi provoqué en lui par ce qu'il vient de voir. En d'autres termes, le portrait non seulement agit comme "dompte-regard", ce qui, selon Lacan, serait le propre de tout tableau, ce portrait en particulier détourne le regard, voire l'interdit. Par son effet sur le narrateur, la vignette en question participe du trophée, de l'apotropeion (13). Et c'est bien pourquoi Poe l'insère dans un ensemble de décorations murales qui se divisent justement:

1. en "trophées héraldiques" (armorial trophies), qui saillent des murs
et
2. en peintures qui sont soit sur soit dans les murs (dans les niches),

avec une troisième catégorie qui représente une sorte de coincidentia appositorum

- "ces tapisseries en haillons", c'est-à-dire où la béance n'est pas moins présente que la fonction de voile.

Tout cet ensemble s'articule ainsi selon l'alternance entre manque (béance, renforcement, cavité, trou) et excès (objet saillant du mur, suspendu au mur ou voile). Par conséquent, on peut dire que la tête représentée participe des deux catégories définies plus haut : elle est cachée dans une niche, mais en même temps, comme nous l'avons vu, elle agit comme trophée, terme dont le texte de Poe réalise ainsi le sens propre - (apo-)tropeion. Le portrait invite la pénétration du regard - l'ovale, la mandorle, le losange, la cteis, rhombe, poisson ou œil étant tous des variantes sur la forme du sexe féminin (14), - mais en même temps, il l'écarte, l'interdit.

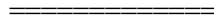
Or, dans ce renversement central (regard détourné/regard fasciné), nous avons le paradigme de toute une série de notations qui émaillent le texte et se placent sous le signe du déni : dans l'ordre -

1. Le château, nous dit-on au tout début, est/n'est pas abandonné ("to all appearance it had been temporarily and very lately abandoned") ; ("Selon toute apparence, il avait été temporairement et tout récemment abandonné, trad. Baudelaire) ;
2. Le narrateur délire/ne délire peut-être pas encore au moment où il découvre le portrait ("my incipient delirium perhaps") ; ("mon délire qui commençait peut-être") ;
3. Il fait fermer les volets, mais aussitôt tirer grands ouverts les rideaux ("I bade Pedro to close the heavy shutters (...) and to throw open far and wide the fringed curtains") ;

4. Ce que représente le portrait est/n'est pas encore une femme : nous voulons parler du jeu keatsien sur le "ripening into womanhood" ("C'était le portrait d'une jeune fille déjà mûrissante et presque femme", traduit Baudelaire, un peu lourdement) ;
5. Toute cette série culmine dans la notion de life-likeness que Baudelaire rend, non sans mal, par "une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même" ; en d'autres termes, c'est/ce n'est pas la vie - et la "pointe" de la nouvelle va jusqu'à indiquer que c'est même tout le contraire.

Face à cette vignette, le narrateur se fige, se raidit, dans une position où Poe nous donne à voir la double référence, corps entier/objet partiel : pétrification/érection, qui est fondamentale à la thèse freudienne. Comme l'écrivent Nasio et Taillandier, "le sujet cesse d'être le spectateur inquiet de regarder le sexe de la femme pour se convertir en ce sexe lui-même" (op. cit., p.90), ou dans les termes du récit de Poe : "I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait". D'ailleurs, on doit remarquer que cette pétrification suffit du coup à bannir définitivement du récit Pedro/petra/Pierre, dont le nom fait de lui un Doppelgänger liminaire du héros anonyme.

On peut conclure donc que, pour ce qui est du texte-cadre, l'archéologie du regard entreprise par Poe consiste à renvoyer la vignette, qui est le sujet de la nouvelle, à ses origines bibliques - c'est-à-dire la feuille de vigne de la Genèse. Ainsi voit-on effectivement se confirmer l'une des thèses de Todorov, bien que celle-ci soit trop étroitement formulée : ce n'est pas le fantastique mais bien le fantasmatique (si l'on peut dire) qui "réalise le sens propre des sens figurés". En effet, c'est le travail du fantasme, le drive pulsionnel, qui instaure la dérive des sens vers leurs sources lointaines.



Passons maintenant du Voir à l'Être Vu, du texte-cadre au texte encadré, du portrait au modèle. Dans le récit, le narrateur finit par interposer entre lui-même et le tableau le texte du catalogue, qui du coup occulte définitivement le portrait ovale. Ce voile langagier, qui succède au regard fasciné, occupe dans le texte-cadre la même place que le canevas du peintre dans le texte encadré, où la toile s'interpose du plus en plus entre le mari artiste et sa femme-modèle, jusqu'à effacer complètement celle-ci. C'est que la nouvelle raconte non pas une mais deux pétrifications, elles-mêmes inverses et complémentaires. La première, celle du texte-cadre, fait passer le héros "desperately wounded" du seuil de la mort à un sursaut qui est présenté comme une sorte de renaissance ("startled me into wakin life"), et où il n'est plus question de Pedro, qui vaquait à tous ses besoins, car sur le plan de la métaphore, comme nous l'avons vu, il est devenu son Doppelgänger, Pierre. En revanche, le texte encadré, cité, nous présente une jeune femme anonyme pleine de vie et de santé, qui, sous le regard du peintre, son mari, peu à peu se fane et se fige, jusqu'à la pâleur et la pétrification de la mort. A Vézelay, l'autre chapiteau, celui de Sainte Eugénie, représente la sainte, déguisée en moine pour échapper à ses persécuteurs, contrainte, pour se disculper de l'accusation de viol, de se dévoiler - très précisément de dévoiler son sexe aux regards

de ses juges, dont son père. Deux versions de l'autre face du regard - toutes les deux caractérisées par une plus grande stylisation.

Or, le déroulement global de la nouvelle ne tient pas seulement à la répétition formelle, ni à la construction en abysme, ni même au simple renversement du point de vue : la progression du récit (cadre ⇨ encadré) est avant tout celle de la régression. La problématique du cadre (méduse/fétiche) se situe au niveau de la génitalité, en l'occurrence de la castration. En revanche, celle du texte encadré se situe dans des couches bien plus archaïques, au niveau du sadisme oral. C'est sans doute ce qui explique non seulement l'archaïsme stylistique du passage cité, mais le surgissement d'un mot symptôme au moment où le narrateur parle de cette citation pour l'introduire dans son récit. Le mot qu'il emploie pour décrire l'extrait du catalogue est quaint, c'est-à-dire quelque chose qui est devenu étrange par trop grande familiarité (approx. bizarre parce que suranné, vétusté). Baudelaire le traduit par singulier, ce qui perd la spécificité du terme anglais. L'étymologie de quaint est on ne peut plus claire à cet égard : quaint vient en effet du latin cognitus/ connu, all. heimlich, qui s'est renversé en bizarre/inconnu, all. unheimlich, selon la dialectique propre à l'inquiétante étrangeté, telle que Freud la définit dans son essai sur le sujet (15).

Ce qui est essentiel dans ce second volet du texte, c'est que les deux dernières touches apposées au portrait sont réservées l'une à l'œil, l'autre à la bouche ; car le deuxième volet de la nouvelle - extrait du catalogue - constitue une fable sur ce qu'il faut bien appeler le vampirisme scopique, sur cet appétit de l'œil qui aspire le sang de l'être sur lequel il vient à se poser - non pas par les traditionnels crocs, aussi longs qu'effilés, des Nosfératus transylvaniens, mais par cet "instrument malheureux" (l'expression se trouve dans le texte) qu'est le pinceau. A ce stade ultime de l'archéologie du regard, être vu, c'est être bu (16).

Ajoutons, finalement, que de même que les deux chapiteaux de Vézelay se distinguent par leurs styles respectifs - hiératisme de Sainte Eugénie, lyrisme du Basilic - de même les deux volets du diptyque de Poe se différencient, voire s'opposent, par leurs rythmes dominants. Hypotaxe et structures binaires (dont le paradigme est ce "long, long I read - and devoutly, devoutly I gazed") vont de pair, comme il se doit, avec les clivages et stases fascinées du premier volet, alors que la parataxe du texte-encadré, cette prolifération étonnante des and à tous les niveaux de la phrase, reliant trois, quatre, voire cinq éléments discrets, imprime au second volet une fluidité vertigineuse, celle de la vie qui se boit par l'œil de l'autre / par l'Art de l'Autre.

Ainsi, les deux pétrifications mises en scène par ce récit constituent une espèce de chiasme. Dans le texte-cadre, il y a progression du regard du narrateur du tableau (vignette) au texte (catalogue) - passage donc de l'imaginaire au symbolique (le logos). Dans le texte encadré, il y a au contraire régression de la peinture à ce "quelque chose de beaucoup moins élevé" que Lacan définit dans un séminaire intitulé "Qu'est-ce que c'est qu'un tableau ?" (17), et qui résume parfaitement le propos du second volet de la nouvelle :

"Nous voyons donc ici que le regard opère dans une certaine descente de désir (...) il y a un appétit de l'œil chez celui qui regarde.

Cet appétit de l'œil qu'il s'agit de nourrir fait la valeur de charme de la peinture. Celle-ci est, pour nous, à chercher sur un plan beaucoup moins élevé qu'on ne suppose, dans ce qu'il en est de la vraie fonction de l'organe de l'œil, l'œil plein

de voracité, qui est le mauvais œil. (...) L'œil porte avec lui la fonction mortelle d'être doué (...) d'un pouvoir séparatif (...) qui va bien plus loin que la vision distincte". (18)

Et Lacan passe ainsi, comme le texte de Poe, du Voir au Boire - boire sur la scène des origines : car il continue, "Les pouvoirs qui lui sont attribués, de faire tarir le lait de l'animal sur lequel il porte (...) de porter avec lui la maladie, la malencontre, ce pouvoir, où pouvons-nous le mieux l'imaginer, sinon dans l'invidia ?

Invidia vient de videre. L'invidia la plus exemplaire (...) est celle que j'ai depuis longtemps relevée dans Augustin pour lui donner tout son sort, à savoir celle du petit enfant regardant son frère pendu au sein de sa mère, le regardant amare conspectu, d'un regard amer, qui le décompose et fait sur lui-même l'effet d'un poison".

Nous avons dit que le premier volet de ce texte-diptyque réalise le sens propre du sens figuré du mot vignette. Après cet exposé étymologique et l'exemplum augustinien des deux frères ennemis, on peut ajouter que le second volet, pour sa part, à travers sa représentation des deux sœurs ennemies - "a maiden of rarest beauty (...) hating only the Art which was her rival" nous donne à voir les lointaines origines du mot envy.

II - UNE NOUVELLE A ANAMORPHOSE :

Cependant, ce conte n'est qu'en apparence une structure de type binaire. Il y a un troisième mouvement, non de synthèse mais de clôture. En effet, la toile visible de ce diptyque en abysme est elle-même un voile, car le dénouement débouche sur un troisième texte, texte qui nous renvoie au tout début du récit, c'est-à-dire à cette ouverture qui met en place ce que l'on pourrait appeler l'encadrement général du conte de Poe - à savoir la littérature dite "gothique". Ainsi, de l'artiste-peintre du texte encadré, on repasse à l'artiste romancière évoquée dans la première phrase, Ann Radcliffe, et à son œuvre, réelle celle-là, The Mysteries of Udolpho, qui se déroule précisément dans un château des Apennins.

Plus important, de même que le second volet du récit est logiquement antérieur au premier (la création du tableau précède sa découverte par le narrateur), de même le futur du récit de Poe lui est antérieur, antérieur très exactement de quarante-huit ans. Nous voulons dire par là que le lecteur - l'architecteur en tout cas, et a fortiori celui de 1842 - se rend compte à la fin de la nouvelle que celle-ci est écrite en contrepoint direct au plus mystérieux des Mystères d'Udolpho - roman dont on a dit que

"For some years after its publication in 1794 - one may hazard 50 years - (it) was a 'must', or in the phrase of today, 'required reading' for anybody who had any pretence at all to being a person of education, or culture, or even of popular reading habits". (19)

Le Portrait Ovale est - du moins c'est notre thèse - un renversement quasi terme à terme de la première des nombreuses énigmes auxquelles l'héroïne se trouve confrontée à Udolpho, celle aussi qui, inversement, par un véritable chiasme structural, est, de toutes, la dernière au cours de ce très long roman, à être résolue. C'est enfin celle à laquelle

s'attachent invariablement tous les indices d'une Unheimlichkeit aussi exceptionnelle que la symétrie chiasique qui met en relief son surgissement dans le texte. L'incident en question, en effet, est systématiquement censuré par le narrateur et vécu par l'héroïne sur le mode du refoulement, ce dont témoigne la dénégation qui caractérise la construction syntaxique des phrases ou l'événement est indirectement évoqué, par exemple :

"the apartment, where she had once dared to lift the veil, which discovered to her a spectacle so horrible, that she had never after remembered it, but with emotions of indescribable awe." op. cit., p. 384)

ou encore,

"the mysterious chambers where she had made a discovery, so shocking, that she never remembered it, but with the utmost horror". (op. cit., p. 432)

Pour faire la jonction entre les deux textes, Poe a recours à ce qui est un véritable mot-cheville. Le terme le plus fortement marqué métaphoriquement de la première phrase, la pathetic fallacy "frown", regarde, comme le dieu des portes, Janus, dans les deux sens. En effet, il regarde vers le futur en ce qu'il introduit et domine tout le jeu de regards dans Le Portrait Ovale ; mais aussi, et peut-être surtout, c'est un mot qui regarde vers le passé. Car frown est également le terme marqué du quatrain inséré en exergue au roman d'Ann Radcliffe et placé juste sous le nom de l'auteur sur la page du titre : dans les deux cas, il s'agit de pénétrer dans un château -

"Fate sits on these dark battlements, and frowns,
And, as the portals open to receive me,
Her voice, in sullen echoes through the courts,
Tells of a nameless deed".

Le terme est encore repris, comme chez Poe, par le biais de la pathetic fallacy, dans le tout premier paragraphe, pour décrire le paysage ("[the summits] frowned with forests of gloomy pine"). Là aussi, c'est le mot qui est le plus fortement marqué métaphoriquement. Il ne saurait être question, à notre avis, d'une simple coïncidence. Ni même d'un simple clin d'œil. Si Poe a choisi de faire de ce mot en particulier la cheville entre le texte manifeste et l'intertexte radcliffien, c'est que, en dehors de toute considération formelle, le frown est déjà du regard. Et quel regard ! Celui du juge, de la Loi, de l'Autre. Or, le mystère udolphien auquel nous faisons allusion est par excellence celui du regard dans le roman - un regard qui a rapport avec le Jugement Dernier, comme on le verra.

De quoi s'agit-il ? De ce qu'Emily a vu derrière le voile de soie noire, qu'elle trouve dans "a chamber hung with pictures" (p. 232) à côté de sa chambre. Comme celle du Portrait Ovale, cette chamber ne manque pas d'être située dans un extrême éloignement des pièces principales de ce château des Apennins ("a chamber (...) so remote", p. 242). D'ailleurs, les termes qui décrivent la galerie

"a suite of spacious and ancient apartments - some of which were hung with tapestry (...) What furniture there was, seemed to be almost as old as the rooms, and retained an appearance of grandeur, though covered with dust, and dropping to pieces with the damp, and with age", (p. 232)

Or, l'objet voilé est non seulement censuré tout au long du roman, mais présenté comme le comble de l'horreur, à un point tel que, lorsqu'elle est poursuivie par le plus crapuleux des méchants, Verezzi, la pure et vertueuse Emily semble même plus prête à mettre en danger sa virginité qu'à s'éclipser dans l'appartement au voile noir. Pourtant quand, dans les dernières pages du roman, l'énigme est enfin résolue, elle s'avère être non seulement le plus mystérieux des mystères, mais surtout, de par l'extraordinaire disproportion entre agent et réaction, la plus étrange des étrangetés. Car elle n'est pas inquiétante du tout. Ce qui rejoint les conclusions de Freud sur the uncanny : à savoir que c'est précisément le plus familier/homely/heimlich, qui se cache sous l'Unheimlichkeit. En l'occurrence, l'œuvre voilée est un memento mori conventionnel, modelé en cire, représentant un cadavre partiellement rongé par les vers, devant lequel Emily s'évanouit aussitôt. Comme elle s'évanouira plus tard, lorsque, derrière un autre rideau, dans un autre recoin, elle découvrira un autre cadavre - réel cette fois, de surcroît horriblement grimaçant, barbouillé de sang, portant, à ce qu'il semble, toutes les marques de la torture, car c'est dans la salle de torture du château que se passe cette scène. L'étonnant, c'est que, face à un cadavre réel "crimsoned with blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death (...) ghastly and horrible" (p.348), point de censure, ni de refoulement, bien que dans les deux cas, l'héroïne laisse tomber la lampe et perde aussitôt connaissance. Seule la représentation provoque ceux- là : comme le soulignent les éditeurs français du Medusenhaupt, "ce n'est que représentée que Méduse atterre".

Ainsi, sur un arrière-fond quasi identique à celui du Portrait Ovale, vient se dessiner une image centrale dont le récit de Poe ne fait en dernière analyse que renverser un à un les traits saillants. Le mystère du memento mori, comme le portrait ovale, s'articule, en deux épisodes majeurs : celui du choc visuel, où l'œuvre est chaque fois posée comme énigme, et celui où l'énigme s'éclaircit et l'origine de l'œuvre est précisée. Peu importe que chez Radcliffe les épisodes soient distants l'un de l'autre de quatre cent quarante pages : l'espace consacré au mystère du memento mori est minime, et très comparable à la longueur du récit de Poe, au point que, dans les deux textes, la résolution de l'énigme occupe exactement quarante-deux lignes (Udolpho, pp. 662/3).

Sur cette toile de fond commune, donc, le texte de Poe et celui de Radcliffe donnent à voir deux images dont l'une est le renversement de l'autre. Chez Poe, un homme, qui est sur le point de perdre ses esprits, fait la découverte d'une œuvre d'art représentant une femme resplendissante de jeunesse et de beauté, qui a pour effet d'abolir toute notion de souffrance ou de défaillance du reste du texte. Chez Radcliffe, au contraire, une jeune femme resplendissante de jeunesse et de beauté, Emily brune de surcroît comme le modèle du portrait ovale, dévoile une œuvre d'art représentant inversement un mort, sur quoi elle défait : "before she could leave the chamber, she dropped senseless on the floor" (p. 249).

D'autre part, le héros de Poe ne prend, à aucun moment, l'œuvre d'art pour l'objet représenté, ce que l'auteur souligne par un raisonnement minutieux

oralité régressive (vampirisme). L'héroïne de Radcliffe, en revanche, "(had) mistaken (the sculpture) for the object it represented" (p.663), c'est-à-dire un cadavre, où l'oralité est représentée grâce à la régression biologique, le visage étant mangé par les vers ("the face appeared partly disfigured and decayed by worms", p.663). Et Emily de conclure précisément à l'assassinat ! Et pourtant, "the figure before her was not human, but formed of wax" (p.662). Ce corps n'est finalement qu'une représentation de la mort dans la vie, alors que Le Portrait Ovale est par excellence la représentation de la vie dans la mort : "This was indeed Life itself !... She was dead." (souligné dans le texte). Avec ces mots, le renversement opéré par Poe atteint son point culminant et sa conclusion logique.

Cependant, si l'image manifeste de l'œuvre d'art est opposée, provoquant le plaisir chez le narrateur de Poe, l'horreur chez l'héroïne de Radcliffe, il n'en reste pas moins que, dans l'un et l'autre cas, c'est à Méduse que nous avons à faire. Ce dédoublement de l'affect est déjà relevé par Freud et placé au centre de son texte. En effet, c'est bien Méduse qui ne tolère qu'on ne la contemple qu'une seule et unique fois, comme le mystère d'Udolpho : "on such an object, it will be readily believed that no person could endure to look twice" (p. 662). Autant que celle de Poe, la Méduse d'Udolpho se conforme à l'analyse qu'en fait Freud. La description de la tête du memento mori est, avec celle de la main, tout ce qui nous est donné : elles s'articulent en manques d'une part, "the face appeared partly disfigured and decayed by worms", en excès de l'autre; en effet, ce qui vient s'ajouter à ces béances, ce qui les masque tout en les indiquant, ce sont précisément les vers, dont le texte précise qu'ils sont visibles, "which were visible on the features and the hands"(p.662). Ce sont eux les serpents d'Udolpho, grouillant sur la tête de la Gorgone.

Le Portrait Ovale est donc une nouvelle à anamorphose. Et puisqu'il est question de tableaux, c'est au suprême exemple du genre qu'il faut la comparer - aux Ambassadors de Holbein, le portrait de deux gentilhommes du XVIe siècle, actuellement à la National Gallery. En effet, à la sortie, si l'on peut dire de l'œuvre de Poe - et seulement là - l'(archi)lecteur se rend compte qu'un élément de la composition d'ensemble, passé relativement inaperçu à première vue - l'allusion à Ann Radcliffe - se révèle être l'image inversée de l'ensemble de l'œuvre. Plus encore, chez Radcliffe, comme chez Holbein, il s'agit de l'objet anamorphotique par excellence - dans les deux cas un memento mori, deux têtes de mort en abysme dans le tableau, une sculpture de cire dans le roman (ce n'est pas par hasard que The Mysteries of Udolpho se passe précisément au siècle où l'anamorphose picturale a atteint son apogée, le seizième).

Qui plus est, tout comme l'anamorphose de Holbein, celle-ci imprime au texte de Poe une structure en spirale, l'effet après coup de l'intertexte radcliffien étant de faire de la nouvelle une boucle, car le troisième volet, comme nous l'avons vu, est antérieur au premier. C'est ainsi qu'il faut expliquer la blessure du narrateur, et partant son identité. Car c'est dans la galerie de tableaux d'Udolpho que s'origine sa blessure, comme son existence, du moins telle est notre hypothèse. En effet, avant de découvrir le voile de soie noire, Emily s'attarde devant un tableau en particulier, le seul dont le roman nous fournisse une description. Qu'y voit-on ? Un soldat inconnu, anonyme, qui gît par terre, sur le point d'être grièvement blessé par un chevalier à l'air particulièrement impitoyable, ressemblant comme un frère au monstre d'Udolpho lui-même,

"She came to a chamber hung with pictures, and took the light to examine that of a soldier on horseback in a field of battle. He was darting his spear upon a man, who lay under the feet of the horse, and who held up one hand in a supplicating attitude. The soldier, whose beaver was up, regarded him with a look of vengeance, and the countenance, with that expression, struck Emily as resembling Montoni. She shuddered, and turned from it. Passing the light hastily over several other pictures, she came to one concealed by a veil of black silk". (pp. 232/233)

Pour nous, Le Portrait Ovale raconte la suite de ce tableau. Ainsi, le seul mystère qui reste inexpliqué dans le récit de Poe (la blessure du narrateur) trouve-t-il sa solution dans l'autre "chamber hung with pictures", dans l'autre château des Apennins, Udolpho, - très précisément à côté du memento mori. Soit dit en passant, la thèse de Monique Durantou, dans le n° 37 de Poétique", selon laquelle le narrateur connaît déjà ce château mais l'a oublié, nous semble peu convaincante.

Or, il y aurait beaucoup à dire sur le rapport qui existe entre les deux termes utilisés par Poe pour désigner respectivement le cadre du portrait et le portrait lui-même. Pour le premier il parle de Moresque, pour le second de vignette. Or, si nous remontons aux lointaines origines du mot vignette, on découvre que ces deux mots sont issus d'une seule et même réalité, car la vignette fut originellement "un dessin d'encadrement", (Robert), "un motif ornemental (...) (guirlandes, dessins, initiales)". Non seulement elle participe de l'arabesque/ Moresque, mais dans la notion même de vignette on trouve le passage de la partie au tout, du bord au centre, de cadre à l'ensemble. Bref, du dehors au-dedans : c'est-à-dire précisément le même jeu que nous venons de constater entre texte et intertexte, dont la blessure du narrateur est le plus saisissant exemple.

Il faut souligner finalement que le troisième volet "radcliffien" sert avant tout à fermer le circuit des regards. Ainsi, de la femme qui objet du regard masculin, finit par être mise à mort vidée de son sang par cet "untoward instrument" qu'est le pinceau, le lecteur passe à une seconde femme, Emily, dont le rôle principal est au contraire d'être sujet du regard, témoin inaperçu de tous les mystères d'Udolpho. Et dans l'épisode qui sert de contrepoint au Portrait Ovale, que voit-elle ? Un homme sur le point d'être mis à mort par un autre instrument, non moins néfaste, tout aussi propre à le vider de son sang - une lance. C'est ce dernier que Poe transforme en sujet du regard de sa propre composition - et la boucle se ferme.

Qu'est-ce à dire ? Que la structure du fantastique ici est identique à celle du fantasme en tant que tel : $\$ \emptyset a$, dans la formulation donnée par Lacan. C'est-à-dire une forme fixe, le verbe, en l'occurrence voir - traversée du losange par la Schaulust. De même que, comme le montre Roheim (20), la sorcière est toujours perçue à travers le trou de la serrure ou d'un noeud dans le bois, comme Mélusine dans le conte médiéval, de même Emily ne voit les objets fantastiques ou les êtres mystérieux que dans l'entrebaillement des innombrables "half-closed doors", ou travers les casements ou les lourds rideaux des lits à baldaquin, comme c'est le cas de la découverte du narrateur de Poe. Ce qui change, ce sont les sujets et les objets du regard, qui permutent et se relaient, tout en se renversant constamment, dans une espèce d'éternel carrousel. C'est pour-

quoi le S le sujet du regard est barré. C'est une place, pas un personnage. Pour prendre un exemple concret dans les deux textes, le trait essentiel se transfère, au fil du récit, du sujet à l'objet du regard. Chez Poe, c'est la pétrification du narrateur, puis du modèle. Chez Radcliffe, c'est le voile noir qui est tout ce que nous connaissons du mystère jusqu'à la fin. Or, il y a non pas un mais deux voiles de soie noire dans le roman - le second tout aussi noussièreux premier pour avoir séjourné lui

aussi dans un appartement fermé depuis longtemps et laissé à l'abandon, sert non à voiler le portrait de femme que l'appartement contient, mais à venir envelopper l'héroïne elle-même :

"On the dressing-table, (were) a pair of gloves and a long black veil, which, as Emily took it up to examine, she perceived was dropping to pieces with age (...)

Dorothee wept again, and then, taking up the veil threw it suddenly over Emily, who shuddered to find it wrapped round her descending even to her feet, and, as she endeavoured to throw it off Dorothee intreated that she would keep it on for one moment . (pp. 533/534)

Il en est de même de l'objet (a) du regard - dont la minuscule dénote le caractère synecdochique - tête de femme cachée dans un renforcement, visage et main du memento mori voilée de soie, ou, dans d'autres textes de Poe, l'avant-bras d'Eugénie Lalande, drapé de gaze et de dentelles, dans The Spectacles, ou encore l'œil du vieil homme recouvert de son "hideous veil (...) that chilled the very marrow in my bones" dans The Tell-Tale Heart, etc - objet ambigu Participant à la fois de la cache et de la montre, du-manque et du suppléant, voire du supplément, de la reconnaissance et du déni.

Enfin, l'ensemble de la formule est à lire indifféremment dans les deux sens, de gauche à droite ou inversement. En effet, comme nous l'avons vu, le futur est aussi antérieur (21), le sens figuré s'en retourne vers le sens propre. Le circuit du regard est fermé : la surface polie de l'égide d'Athéna fascine celui qui s'y mire en lui renvoyant son regard. C'est de sa propre image que la Gorgone meurt, et non de la lance de Persée.

PAGE 47

- NOTES -

1. Paris, Seuil, 1970. Les trois pages auxquelles nous faisons allusion sont pp. 126 sq.
- 2- Le Visible et l'Invisible. Paris, Gallimard, 1964, p.183
3. Todorov a raison, nous semble-t-il, d'écarter la peur comme critère du fantastique. Elle est trop restrictive., car trop univoque - inapte à rendre compte de l'ambiguïté de l'affect (voir plus,loin le présent article).
4. J.D. Nasio et G. Taillandier, "Fragments sur le Semblant" dans Ornicar ? N° 5, hiver 75/76, p. 91.
5. Il s'agit, en réalité, d'une esquisse pour un travail plus fouillé, jamais réalisé. Ce texte fut publié pour la première fois dans Int. Zeitschrift für Psychoanalyse, Imago, 25 (1940), sous le titre "Das Medusenhaupt". Republié dans Gesammelte Werke 17 (1941), 47. Le manuscrit porte la date du 14 Mai 1922. Traduction française par J.D. Nasio et G'. Taillandier dans Ornicar ? 5, (Hiver 75/76), pp. 86/87.

Sur le même thème, voir également l'essai de Ferenczi, "Zur Symbolik des Medusenhauptes", Int. Z. Psych. Bd. IX (1923).

6. Séminaire XI, *op. cit.*, p.105 ff.

7. C'est le mécanisme du déni qui est à l'œuvre notamment dans la production du fétiche, dont on sait que c'est le substitut de l'organe sexuel mâle qui manque à la femme. Voir A. Green, "sur la mère phallique", Revue Française de Psychanalyse, vol. 92, (1968).

8. L'angoisse créée par un autre tantôt présent, source de soins et de nourriture, tantôt absent, mais dont l'absence est perçue comme potentiellement destructrice, annihilante, est ce qui provoque ce renversement de l'image de l'autre, qui, du coup, est comme scindé en deux : le "bon" et le "mauvais objet", pour employer les termes de Melanie Klein, qui s'est attachée à analyser ces stades archaïques du développement de la psyché humaine.

9. Voir/Etre Vu, Vol. 1 Etudes cliniques sur l'exhibitionnisme; vol. 2 Aspects Métapsychologiques, Paris, PUF, 1981.

Pour ce qui est de l'analyse des deux chapiteaux, il est intéressant de noter que Bonnet fait le même reproche aux auteurs antérieurs que nous aux critiques du récit de Poe : qu'ils ne se sont pas attachés suffisamment à décrire les faits tels que l'œuvre les organise, qu'ils font l'économie d'une analyse de la matérialité du regard.

10. Voir Schéma.

11. Lacan sur Le Visible et l'Invisible dans Le Séminaire XI, Paris, Seuil, 1973, pp. 186/187.

PAGE 48

12. Dans leur édition du texte de Freud (Ornicar ? op.cit.), Nasio et Taillandier soulignent en effet l'importance de la représentation, du portrait, de la Darstellung : (p.90) "L'écus d'Athéna fait vivre Méduse et ses serpents. Car la Gorgone ne fascine que sur une toile dessinée. L'horreur s'origine toujours dans une représentation, et c'est seulement représentée que Méduse atterre".

13. La même disposition des volumes et des surfaces caractérise La Lettre Volée : elle y est même promue au premier rang de l'intrigue. Le préfet de police ne rentre-t-il pas bredouille de ses perquisitions méticuleuses justement parce qu'il déclare avoir inspecté "every nook and corner of the prémisses in which it is possible that a paper can be concealed" ("tous les coins et recoins (...) où il est possible de cacher un document"). Inversement, les esprits supérieurs que sont le ministre et Dupin se révèlent l'égal l'un de l'autre précisément parce que tous deux ont fort bien compris que "A secret drawer is so plain" ("Un tiroir secret est tellement évident") et que, par conséquent, le meilleur moyen de cacher la lettre fatidique est "de ne pas essayer de la cacher du tout" (not attempting to conceal it at all).

14. Voir là-dessus le monument d'érudition qu'est Le Symbolisme de l'œil, A Waldemar Deonna, Travaux et Mémoires des Anciens Membres Etrangers de l'Ecole d'Athènes, Fascicule XV, Editions E. de Boccard. Paris, 1965. Egalement Mircea Eliade, Traité d'Histoire des Religions, 1949, p.238 sq.

15. Nous renvoyons le lecteur à l'analyse que Freud a entreprise de ce terme dans son essai sur Das Unheimliche, L'Inquiétante Etrangeté, dans Essais de Psychanalyse Appliquée, Paris. Gallimard. 1933. Date originale 1924.

16. Cette équivalence n'est pas si étrange qu'on pourrait le croire. Voir = boire (le poison) est une équation que l'on trouve par exemple dans l'une des premières pièces élisabéthaines, sans doute le premier drame bourgeois du théâtre anglais, Arden of Feversham (1529 ?), écrit (par Kyd ?) à partir d'un fait divers. On y voit un couple adultère qui tente par divers moyens, tous aussi infructueux les uns que les autres, de se débarrasser du mari. Peut-être le plus diabolique de leurs stratagèmes est le suivant : l'amant de la femme propose de faire peindre un tableau, puis un crucifix, aux couleurs empoisonnées. Nonobstant l'ingéniosité de ce plan, les deux amants finissent néanmoins par y renoncer, car rien ne garantit que ce sera le mari qui le verra le premier. Or, la solution de remplacement est toute aussi intéressante de notre point de vue. En effet, le poison "scopique" cède la place au poison oral : c'est dans sa soupe qu'ils décident de le mettre.

17. Op. cit. pp.97/109

18. Op. cit., p. 105. Nous soulignons

19. B. Dobrée, The Mysteries of Udolpho. ed. OUP, 1970, p. vii

20. Geza Roheim, "Aphrodite", dans La Panique des Dieux, Paris, Payot, 1978

21. Lacan ne disait-il pas que le temps du fantasme était le futur antérieur ?

PAGE 49

UTOPIE ET FANTASTIQUE DANS LA FICTION DE H.P. LOVECRAFT

En dépit de quelques études récentes, la critique a encore trop tendance à considérer Lovecraft comme un auteur de récits macabres ou, au mieux comme un maître de l'épouvante. On a certes mis l'accent sur la diversité de son œuvre, les différentes phases de sa carrière littéraire correspondant à des influences précises (Poe, Dunsany, Machen) et culminant dans l'élaboration de sa mythologie personnelle, baptisée "Mythe de Cthulhu" par August Derleth ou "Cycle de Yog-Sothoth" par d'autres qui mettent par ailleurs en cause la main mise de Derleth sur l'Opus Lovecraftien. (1)

Certains critiques ont cependant été un peu plus loin et ont montré avec pertinence que l'évolution littéraire correspondait, en partie, à une évolution idéologique de Lovecraft. D'autres ont insisté sur le caractère précurseur de l'écrivain qui, s'inspirant des découvertes scientifiques et technologiques de son temps, semble amorcer une rupture et participer à la constitution d'un genre nouveau : la Science-Fiction. (2)

Il semble cependant, que l'on puisse pousser un peu la réflexion en essayant de montrer comment l'œuvre de Lovecraft s'inscrit au croisement de trois genres : le Fantastique bien sûr, la Science-Fiction, mais aussi l'Utopie. C'est

graduellement vers une vision utopique illustrée par les grandes fresques fictionnelles que sont "At the Mountains of Madness" et "The Shadow out of Time". Mais nous nous efforcerons également de montrer que ce caractère utopique est détourné, perverti, par les effets fantastiques qui s'y superposent et le remettent en cause.

Nous verrons enfin que cet aspect de l'œuvre porte en germe des éléments qui serviront de base à toute la nouvelle école de Science-Fiction, même si, au plan du traitement littéraire, Lovecraft reste tributaire de la tradition du récit fantastique.

PAGE 50

Dans la production littéraire de Lovecraft, les récits courts, fondés essentiellement sur un schéma assez traditionnel - perturbation de l'ordre naturel par un phénomène autre, provoqué ou stimulé par un personnage transgressif - laissent progressivement la place à des récits beaucoup plus longs, plus structurés, faisant appel à un contexte mythique attesté par un système référenfiel de pseudo-livres sacrés ou maudits. Nous n'étudierons pas pour elle-même la mythologie car de nombreux exégètes ont largement contribué à cette tâche. Par contre, il nous apparaît intéressant de montrer comment le Fantastique de Lovecraft change insensiblement de nature, s'enrichissant d'éléments nouveaux qui s'influencent mutuellement, et se débarrassant de certaines conventions. Ainsi l'appareillage "gothique" déjà sensiblement simplifié par Lovecraft disparaît-il quasiment dans les textes élaborés à partir des années trente.

Parmi ceux-ci, deux semblent particulièrement novateurs, et révèlent un changement d'orientation. Lovecraft y introduit, en effet, un contenu dont l'aspect "utopique" est assez marqué, tout en conservant le principe de la quête (ou enquête) individuelle ou collective, qui en constitue la structure de base.

Dans ces récits, Lovecraft accorde un intérêt grandissant à la description minutieuse et quasi-scientifique d'entités "venues d'ailleurs". Le monstre individuel, repoussant, mais aussi fascinant, semble y jouer un rôle beaucoup moins déterminant ou en tout cas différent comme nous le verrons. Par contre, l'aspect "visionnaire" de ces textes s'affirme avec une grande intensité. Le narrateur héros dresse un panorama extrêmement précis, de civilisations disparues, brosse le portrait d'êtres ou d'entités ayant colonisé la terre bien avant l'arrivée de l'homme, dépeint en termes lyriques des cités cyclopéennes etc...

On ne peut bien sûr s'empêcher de faire référence à certains clichés culturels et littéraires. Lovecraft n'est pas le premier à parler de civilisations disparues et l'époque où il écrit voit aussi paraître, entre autres, les œuvres du colonel Churchward sur le continent Mu et l'Atlantide. Par ailleurs, la cité "engloutie" ou envahie par la forêt tropicale est déjà un cliché de la sous-littérature des pulp-magazines auxquels d'ailleurs Lovecraft collaborait, contraint et forcé, et ne ménageant pas ses critiques. La civilisation disparue renvoie, d'autre part, à des archétypes bien connus et a alimenté de nombreuses discussions et commentaires. Cependant, il semble que Lovecraft, sans avoir la rigueur de pensée et le génie conjectural d'un H.G. Wells ou d'un Stapledon, ne se soit pas contenté d'utiliser une fois de plus, un cliché commode. L'émergence de germes utopiques dans son œuvre paraît bien être le résultat d'un processus d'élaboration lent et conscient, en relation avec l'évolution de ses idées politiques et sociales telles qu'elles s'expriment dans sa correspondance.

D'une certaine manière, celle-ci reflète chez son auteur, des préoccupations et des comportements assez typiques d'une "posture utopique". Sur le plan personnel d'abord, il est manifeste que Lovecraft, tout en étant en réalité, fort

différent de l'image du "reclus de Providence" véhiculée trop longtemps par une certaine critique, affichait une volonté de rupture avec son temps et se considérait, avec une certaine affectation, comme un "gentleman", héritier du dix-huitième siècle, époque classique et rationaliste par excellence, sans pour autant être victime du fléau majeur, la mécanisation :

PAGE 51

"What the eighteenth century really was, was the final phase of that perfectly unmechanized aera which as a whole gave us our most satisfying life." (3)

Cette identification à une période historique révolue est significative. Elle est une forme de réaction contre certains aspects de la société américaine jugée trop axée sur la production et l'avoir, atteinte d'une hypertrophie dangereuse et de plus en plus dépendante de la Machine. De plus le 18^{ème} siècle symbolise la suprématie de la race blanche, une intégrité ethnique et culturelle qui dans l'Amérique contemporaine est menacée par une politique d'immigration erratique selon Lovecraft.

Toutes ces inquiétudes, qui se manifestent à des degrés divers et laissent place vers la fin à une plus grande sérénité, trouvent un écho dans l'œuvre. Les personnages de Lovecraft se caractérisent souvent par leurs refus, leurs obsessions, leurs angoisses. Parmi celles-ci, il en est une qui rappelle des tendances de la littérature utopique : la phobie de l'organique.

En effet, l'utopiste obsédé par l'ordre, le bon fonctionnement, s'efforce d'évacuer ce qui est du domaine du corps, ou de la codifier strictement pour empêcher tout risque de perversion du système. Chez Lovecraft, cette phobie se traduit par les descriptions hallucinées d'êtres en proie aux métamorphoses les plus inadmissibles, abondant en détails morbides ayant trait à l'hybridation, à la décomposition de la matière, aux états intermédiaires qui oscillent de l'organique à l'inorganique. Cette thématique de l'indifférencié, si elle a pour toile de fond les découvertes récentes du Darwinisme qui remet en cause l'origine de l'homme, renvoie également à une angoisse plus fondamentale, celle de la mutabilité. Comme les écrivains utopistes, Lovecraft exprime à travers ses récits la crainte du changement, affirme la nécessité d'une assise biologique stable, d'une structure sociale pérennisée. La forme la plus extrême de cette phobie se manifeste, comme l'a maintes fois souligné la critique, dans la description des entités hybrides "venues d'ailleurs" et celle de leurs alliés terrestres, presque toujours des individus "d'origine douteuse" (Europe Centrale et du Sud, Afrique, Moyen-Orient...), correspondant aux minorités ethniques que Lovecraft accuse de "contaminer" l'Amérique. Dans certains cas, ce rejet prend la forme d'un véritable délire où monstre extra-terrestre et immigrant ont une fâcheuse tendance à se confondre.

Cette confusion entre réalité et fiction se retrouve à un autre niveau, traduisant également une tendance utopique. En effet, la prééminence du rêve érigé en mode privilégié de connaissance indique une attitude de repli et de refus du réel, d'autant que celui-ci est bien souvent soumis à un processus d'onirisation qui transforme un paysage anodin en lieu de cauchemar et fait d'un pauvre vagabond le roi de Celephaïs. Ainsi le rêve devient "réalité" à part entière et se constitue en univers autonome qui secrète ses propres règles, transcendant les limitations spatio-temporelles. La quête de Randolph Carter peut, en ce sens, s'interpréter comme un désir compensatoire de toute puissance face à l'interdit du savoir.

Ainsi l'œuvre de Lovecraft, dans son ensemble, révèle des tendances utopiques. Le rejet du monde extérieur - dans le temps, par l'affirmation d'une pause esthétique et la fascination pour les époques révolues (La Grèce classique, Rome, le dix-

huitième siècle) - et dans l'espace, par la condamnation radicale de la métropole hybride qu'est New-York ("Babel of Filth") et des quartiers où vivent les immigrants, lieux où se polarise le MAL - relève

PAGE 52

certes d'un caractère pathologique. Il reflète également la peur de toute intrusion extérieure, caractère propre à l'Utopie qui se veut en dehors et à l'abri des accidents historiques.

Cependant, il serait injuste de s'en tenir à cette vision "négative" de l'utopie dans l'œuvre. Celle-ci exprime des refus mais elle s'attache également à construire quelque chose, à promouvoir une sorte de modèle. "At the Mountains of Madness" marque une avancée nette à cet égard. Certes, le point de départ du récit ne semble guère différer des autres. Il s'agit encore une fois d'un voyage exploratoire amenant au surgissement d'une entité monstrueuse qui provoque la folie d'un des protagonistes mais, en dépit d'une tension dramatique et d'une courbe ascensionnelle de la terreur assez maîtrisée et convaincante, ce n'est pas cet aspect du récit qui retient le plus l'attention. Ce qui frappe surtout à la lecture, c'est la description extrêmement précise d'une civilisation Autre, antérieure à la nôtre, mais néanmoins supérieure.

La ville est au centre de cette création imaginative. Outre le fait qu'elle rappelle l'ordre de l'Univers, elle constitue un lieu privilégié, clos, à l'abri des atteintes du monde extérieur et où peut, théoriquement, se dérouler l'expérience utopique. En dépit de l'extrême complication de l'architecture urbaine, c'est le caractère planifié qui prédomine. C'est la règle du rationnel, de l'organisation même si celle-ci se réfère à des lois autres que celle de la géométrie non-euclidienne. Si les dimensions gigantesques de la cité sont à l'échelle cosmique et dénotent un rêve mégalomane de puissance, la structure complexe de plans inclinés, de terrasses, de tours et d'escaliers qui convergent vers une place centrale, met en évidence un caractère ordonné et hiérarchisé propre à la cité utopique. C'est la place centrale, en forme de cercle, la plus imposante par la taille et la plus ancienne, qui fait l'objet des soins les plus attentifs au plan esthétique.

"The walls were - in available spaces - boldly sculptured into a spiral band of heroic proportions ; and displayed, despite the destructive weathering caused by the openness of the spot, an artistic splendor far beyond anything we had encountered before". (4)

Dans un texte plus tardif, "The Shadow out of Time", on trouve de manière plus marquée une volonté englobante, universalisante. Au cœur de la cité vue en rêve par le professeur Peaslee, puis découverte au cours d'une expédition dans les sables du désert d'Australie, se trouve une autre manifestation, plus patente, d'un désir ou délire utopique : Les Archives Centrales (5). Celles-ci, dont l'architecture titanesque surpasse celles des autres bâtiments, sont dépositaires de tout le Savoir Universel passé, présent et à venir, transcendant le Temps et l'Espace, éliminant à l'avance la notion même de Devenir :

"In its vast libraries were volumes of texts and pictures holding the whole of Earth's annals - histories and descriptions of every species that had ever been or that ever would be, with full records of their arts, their achievements their languages and their psychologies."

On ne peut mieux signifier le désir d'une emprise sur le monde et sur le destin, par-delà toutes les contingences, et qui est représenté par l'image d'un savoir universel et totalisant.

Ces caractéristiques de la cité sont déjà un indice de la nature des êtres qui l'ont construite. Ces bâtisseurs de génie sont également doués de qualités hors du commun et leur morphologie met en échec les lois traditionnelles de la biologie et même de la physique.

L'organisme des entités baptisées "Anciens" par le narrateur de "At the Mountains of Madness", est en effet caractérisé par sa longévité extrême et sa grande capacité de résistance à toutes formes d'agression extérieure : maladies, variations de température ou de pression, au point que ces êtres, amphibies, survivent même aux bouleversements géologiques et aux convulsions de l'écorce terrestre, ayant précédé l'apparition de l'homme. Par ailleurs ce sont des êtres asexués semi-végétaux, se reproduisant par spores et pratiquant une certaine forme de contrôle des naissances, permettant d'éliminer les individus défectueux.

Tout ceci manifeste un souci d'évacuer l'organique, source de dépendance et d'aliénation. L'absence de base biologique pour la cellule familiale est l'indice implicite d'un rejet de tout ce qui a trait à la sexualité et même la sensualité. Les êtres vivent dans un espace communautaire, mais leurs rapports se limitent à des échanges d'ordre intellectuel ou esthétique.

Les "Anciens" sont également doués d'un intellect supérieur et pourvus de pouvoirs psychiques très étendus ; incluant l'hypnotisme et la transmission de pensée. Ils sont de plus, capables d'élaborer, à partir de substances appropriées, non seulement leur nourriture, mais aussi des être artificiels (les "Shoggoths") sous la forme de masses protoplasmiques. Ayant acquis une parfaite maîtrise des sciences et des techniques, l'arme atomique entre autres, les "Anciens" apparaissent comme des êtres infiniment supérieurs à l'homme, et représentent une forme d'être "idéal". De plus, ils incarnent une autre caractéristique essentielle de l'utopie, l'idée de stabilité, de permanence, ayant élaboré : "a tenaciously enduring set of customs and institutions . (7)

Lovecraft nous dit peu de choses du mode de gouvernement et fait seulement référence à sa nature "socio-fasciste", ce qui traduit certaines de ses idées politiques comme nous le verrons plus loin. Par contre, il insiste sur le rôle joué par la vie intellectuelle et artistique et consacre plusieurs pages à la description des fresques et bas-reliefs qui racontent l'histoire de la Race. Cette idée du primat de l'esthétique, rejoint une préoccupation fondamentale de l'écrivain, maintes fois exprimée dans la correspondance.

Dans "The Shadow out of Time", le caractère utopique apparaît encore plus nettement, à différents niveaux, on y retrouve des êtres aux caractéristiques physiques similaires : nature semi-végétale, asexuée, douée d'une grande résistance, mais la nouveauté concerne la possibilité de dissociation du corps et du mental. Ces êtres supérieurs ne sont, en fait, que de purs esprits utilisant à leur convenance un "véhicule corporel" donné mais ils ne sont en aucun cas dépendants de la vie organique. Ces entités, la "Race de Yith" ou la "Grande Race" projettent leur esprit dans le corps convoité et expulsent l'esprit victime dans leur propre corps. Quand celui-ci devient incapable de remplir sa fonction, ou que le transfert s'avère nécessaire pour acquérir des renseignements précis, c'est ainsi que Peaslee, le protagoniste, se retrouve dans le corps de l'entité conique appartenant à une race antérieure à l'homme, alors que l'esprit appartenant à la Grande Race, profite du

corps de Peaslee pour accumuler le maximum d'informations sur la société contemporaine. Ce phénomène pouvant, nous laisse-t-on entendre, préfigurer une invasion massive... En tout cas cette forme de "vampirisme" affirme le caractère de négation, d'occultation de l'organique au bénéfice du psychisme tout-puissant. (8)

Un autre trait manifeste le refus des limitations spatio-temporelles. La race de Yith, non contente d'avoir acquis la maîtrise de l'espace, pouvant effectuer des voyages inter-stellaires, domine également le temps. Elle est en effet immortelle car si le véhicule corporel qui l'abrite peut se dégrader, l'esprit subsiste et émigre dans un autre corps, plus satisfaisant. C'est ainsi que la race de Yith investit successivement le corps des entités coniques qui l'ont précédée dans la conquête de la terre, puis celui de certains coléoptères, enfin l'organisme des entités végétales bulbeuses de la planète Vénus. Cette idée d'une maîtrise du temps, rêve utopique s'il en est, apparaît avec d'autant plus de force que la race de Yith peut se projeter indifféremment dans le passé ou l'avenir, ayant ainsi la possibilité de prévoir et prévenir les accidents historiques.

"It had learned all things that ever were known or ever would be known on the Earth, through the power of its keener minds to project themselves into the past and future, even through gulfs of millions of years, and study the lore of every age" (9)

Cette minimisation du corps est encore renforcée par certains traits des véhicules corporels "empruntés" par les esprits les plus évolués de la Grande Race. Seuls demeurent le sens de la vue et celui de l'ouïe, ceux qui impliquent la plus grande distance vis-à-vis de l'objet. Toute forme de sensualité semble ignorée et le rapport à l'organique est quasiment nul. Alors que les "Anciens" se nourrissaient encore occasionnellement des produits naturels, la viande en particulier, ceux de la Grande Race s'alimentent rarement et uniquement de manière synthétique. Par ailleurs, la sélection des "graines" et la pratique de l'eugénisme, composantes fréquentes des créations utopiques, renforcent l'idée d'une nécessaire soumission d'un corps réduit à l'état de simple instrument.

Lovecraft insiste d'autre part, sur l'organisation politico-économique de la cité. Celle-ci repose sur un système de type fasciste, tempéré par des aspects "socialistes", au niveau, en particulier, de la distribution rationnelle des ressources. Le pouvoir appartient à une oligarchie élue par une minorité d'individus ayant satisfait à des tests d'aptitude intellectuelle. Comme dans la civilisation des "Anciens", les activités culturelles et esthétiques ont un rôle prédominant.

Lovecraft prend certes soin de mentionner que les ressemblances possibles avec des attitudes et institutions humaines proviennent des emprunts, par la Grande Race, des pratiques des hommes à l'occasion de leurs explorations du futur.- On ne peut cependant qu'être frappé par la similitude entre ces descriptions et l'idéal de gouvernement défini par l'écrivain dans ses lettres, dont certaines reprennent presque mot pour mot, des éléments de la fiction. Ainsi Lovecraft, après avoir dénoncé la notion de démocratie (10), écrit dans une lettre à R.E. Howard :

"A rational fascist government would have to change all that. Both office-holding and voting ought to be confined to such persons as can pass a really serious and practical examination in economics, history, sociology, business administration, and other subjects

needed for the genuine comprehension of modern governmental problems". (11)

La Grand Race peut ainsi apparaître comme le prototype de la société du futur telle que la rêve Lovecraft, se fondant la fois sur certains clichés de la littérature utopique et sur des idées et idéologies contemporaines. L'écrivain affirme ainsi, à travers un médium fictionnel, certaines de ses obsessions et ses théories relatives à l'évolution de l'humanité. On peut ainsi considérer que la fiction et la correspondance s'informent et s'enrichissent mutuellement, toutes deux permettant à l'écrivain de mettre en forme des conceptions de nature socio-politique et quasi-philosophique, bien éloignées des préoccupations qui s'expriment habituellement dans un "récit de terreur" !

Il se manifeste donc, à l'évidence, un courant utopique, dans l'œuvre de H.P. Lovecraft. Il s'exprime la fois, et paradoxalement, par un refus de la réalité contemporaine et une exaltation du monde onirique comme stratégie compensatoire, par la représentation fictionnelle de phobies caractéristiques névrotiques (angoisse face à la sexualité et l'organique, fantasmes racistes), mais aussi par une création plus élaborée qui met en relief, à contrario, l'intérêt de l'auteur pour les idéologies de son époque et sa passion pour la pensée conjecturale.

Cependant, et sans pour autant mettre en cause ce qui vient d'être affirmé, il convient de le nuancer en cherchant à apprécier l'apport réel de Lovecraft à la tradition littéraire utopique. L'écrivain retrouve dans la création d'un univers fictionnel autonome des tendances générales. Sa description des civilisations antérieures (ou postérieures) à l'homme manifeste un désir de retour à un "âge d'or" primordial et exprime une vision de type féodal, reposant sur l'ordre et la hiérarchie même si celle-ci se fonde sur des critères intellectuels. Face à l'affirmation d'une société capitaliste monopoliste, mécanisée à outrance et rejetant les valeurs traditionnelles, la cité de la Grand Race est bien la matérialisation d'un rêve d'organisation parfaite et de maîtrise absolue des contingences.

Cependant, le contenu utopique en lui-même reste assez limité et superficiel. Lovecraft ne fait que poser certains principes organisationnels, mais il s'intéresse, en tant qu'écrivain de fantastique, beaucoup plus à l'aspect "atmosphérique" de l'univers représenté. Les longues descriptions de la cité des Anciens n'en expliquent pas vraiment le fonctionnement, si ce n'est le détail des plans inclinés qui remplacent les escaliers. Nous n'avons aucune idée des problèmes inhérents à la vie quotidienne : la maintenance, la circulation etc... Lovecraft vise surtout à créer une impression esthétique de malaise et de fascination. De même donne-t-il relativement peu de détails sur l'organisation politique et sociale, les mœurs, les relations inter-personnelles, l'éducation, les coutumes etc... Il se contente de quelques stéréotypes agrémentés d'idées inspirées de l'idologie fasciste. La cohérence de son univers est incontestable, mais on ne peut parler d'une pensée utopique complexe telle qu'elle est élaborée dans l'œuvre de Wells, sans parler des grands écrivains qui ont illustré ce genre littéraire. Peut-on cependant en tenir rigueur à Lovecraft ?

En fait l'aspect le plus intéressant dans ces textes, c'est le conflit entre les valeurs utopiques et la problématique du récit fantastique qui se subvertissent mutuellement. L'utopie est détournée de ses objectifs habituels par l'interférence de schémas appartenant à la littérature de terreur. De même, le fantastique est d'une nature inhabituelle et semble mar-

ginalisé dans des récits dont la majeure partie est consacrée à la sacralisation d'un autre ordre.

En effet, un renversement assez extraordinaire s'opère par rapport à la dialectique habituelle du récit fantastique. Dans "At the Mountains of Madness", le héros part d'une situation ordonnée, codifiée selon les normes naturelles et le savoir actuel, faisant appel à la technologie de l'exploration et au meta-langage scientifique, mais loin d'être confronté aux éléments disruptifs instituant le triomphe du chaos, il va à la rencontre d'un ordre encore plus grandiose, d'un monde tout autant structure et codifié. L'élément "fantastique" est certes présent sous la forme de péripéties narratives telles que la découverte de cadavres, le périple dans le labyrinthe hanté par le shoggoth, mais il semble n'être plus qu'un épi-phénomène rejeté dans les marges de la fiction principale.

Ainsi donc les deux modes de fiction et de "vision" se contaminent mutuellement même si l'un semble prendre le pas sur l'autre. N'est-ce pas là une structure type de récit fantastique, du moins selon Irène Bessière ? (12) En définitive qu'est-ce qui importe, est-ce le contenu utopique ou le jeu fictionnel ? N'y a-t-il pas réinjection du fantastique par d'autres moyens ?

On peut d'abord constater que le récit déborde des cadres d'une utopie conventionnelle. D'abord la cité est une ville morte en ruines, vestige d'un passé immémorial. Elle n'a pas échappé au temps et il faut à Lovecraft un artifice, les fresques murales qui racontent son histoire, pour reconstituer celle-ci. Ainsi l'Utopie qui est censée manifester une résistance face à l'agression du temps, échoue face à l'action insensible mais implacable de ce dernier. La mort est omniprésente : tout est rigide, pétrifié dans les froideurs éternelles du pôle. On n'y trouve aucun élément vital, aucun indice de germination, de continuation d'un cycle biologique. La cité utopique est très souvent assimilée à une ruche bourdonnante d'activité, débordante de vitalité. Ici elle n'est qu'un espace sépulcral où d'anciennes valeurs se perpétuent dans des représentations figées. L'Utopie veut échapper au temps en perrénissant un système. Le récit nous montre l'impuissance et la vanité de cette entreprise.

Mais Lovecraft va bien au-delà de cette dénonciation. Il prend, dans une certaine mesure le contrepied de la démarche utopique en consacrant une partie essentielle de son récit à l'histoire de la civilisation des Anciens. Il inscrit ainsi l'utopie dans un Devenir, montre qu'elle peut être soumise à une évolution ou involution, ce qui est manifestement contraire à l'éthique utopiste qui affirme la permanence d'un système.

Outre les références nombreuses à la guerre, à la rébellion interne aux bouleversements géologiques et autres cataclysmes naturels ce qui déjà, dénote une certaine vision du monde, Lovecraft insiste tout particulièrement sur la notion de dégradation et de décadence, à différents niveaux. En effet, les entités qui peuplaient autrefois la terre, si elles sont douées de qualités hors du commun, ne sont pas à l'abri des aléas de l'histoire. Lovecraft nous donne à plusieurs reprises des exemples qui manifestent la fragilité de leurs acquis. Sur le plan technique, les premières générations ont la maîtrise totale de l'espace mais graduellement elles oublient le procédé qui la favorisait :

"For their prehistoric flights through cosmic space, legend said, they absorbed certain chemicals and became almost independent of eating, breathing or heat conditions, but by the time of the great

cold, they had lost track of the method". (13)

De même, les entités perdent peu à peu le pouvoir de créer les êtres protoplasmiques qui leur servent d'animaux domestiques et plus généralement de force de travail :

"With the march of time, as the sculptures sadly confessed, the art of creating new life from inorganic matter had been lost, so that the Old Ones had to depend on the molding of forms already in existence". (14)

Cette régression se traduit sur le plan esthétique et le narrateur mentionne à plusieurs reprises la qualité artistique de plus en plus médiocre des fresques qui correspondent aux générations tardives. La perfection est atteinte à l'origine de la civilisation et l'Art ne peut ensuite que se dévaluer. Ce postulat esthétique n'est pas sans faire penser à l'anathème jeté par Lovecraft sur l'Art et la littérature contemporains jugés... décadents.

Tout ceci a pour conséquence une perte d'influence des entités qui ayant un moment colonisé toute la terre et édifié des cités aussi bien terrestres que sous-marines, se voient peu à peu refoulées sous la mer et limitées à la région Antarctique. Cette régression géographique a d'ailleurs pour corrolaire la perte de tout savoir concernant l'hémisphère Nord...

"Knowledge and interest in the northern world... had evidently declined to zero among the Old Ones". (15)

Ainsi l'histoire des Anciens, telle que le narrateur nous la révèle, dénote-t-elle une conception de l'histoire qui est aux antipodes de la vision utopique et est bien fondée sur une notion de Devenir. La civilisation pré-humaine est soumise à tous les accidents d'ordre naturel ou historique et subit différentes phases de développement. Surtout si elle est victime d'un processus involutif, qui l'amène à un repli sur elle-même grandissant. Lovecraft se montre ainsi hanté par le temps et la crainte de la mutabilité. L'espace fictionnel, loin de neutraliser cette angoisse, la met bien en évidence et ne semble pas ici faire fonction d'exorcisme.

Lovecraft jette en même temps un regard ironique sur l'homme. La découverte d'un ordre supérieur par les explorateurs fait apparaître le caractère dérisoire, insignifiant de la civilisation humaine, en la replaçant dans un contexte cosmique. Mais de plus, le récit nous dévoile l'origine même de l'espèce laissant entendre que l'homme est un sous-produit, surgi par hasard au plus profond de la décadence, né d'une multiplication erratique des cellules vivantes élaborées par les Anciens.

"It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling, primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers whose vaguely simian and human fore-shadowings were unmistakable". (16)

Lovecraft utilisant ici implicitement le concept darwinien d'évolution, relative la position de l'homme et l'assimile à un incident quasi-grotesque. Il se rapproche du regard swiftien, opérant un renversement imaginaire des valeurs pour mieux ridiculiser la société de son temps.

Ainsi la vision utopique est comme minée de l'intérieur par certaines composantes du récit, mais cette constatation ne suffit pas à établir la spécificité fantastique de celui-ci. S'il n'est pas ici notre propos de rendre compte des techniques narratives, nous pouvons néanmoins mettre en évidence un certain type de structure qui contribue, dans le cas des deux textes étudiés, à réintroduire une dualité qui dérange le caractère univoque et centralisateur de la démarche utopique.

En effet, bien que l'intrigue des deux récits soit différente? il y a une parenté manifeste au niveau de la construction. Dans un cas il s'agit d'une expédition qui découvre par hasard les ruines d'une civilisation disparue. Dans l'autre, le plus complexe, l'intrigue se déroule en deux temps. Le premier consiste en l'exposition d'un cas de double personnalité dont la cause se révèle être un transfert d'identité peu commun : l'esprit d'une entité extra-terrestre s'étant projeté dans le corps du narrateur et ayant renvoyé l'esprit de celui-ci dans son propre corps, des millions d'années auparavant. La seconde partie du récit, par contre, retrouve un schéma comparable à celui du texte précédent, concernant également une expédition, cette fois dans le désert d'Australie, dans le but de retrouver des traces de la civilisation de la Grande Race et de confirmer ou d'infirmer le contenu des rêves et hallucinations dont un éminent professeur, qui raconte sa propre histoire a été la victime des années durant.

Ce bref résumé ne rend pas compte de la complexité des récits mais il met en lumière cette notion de dualité sous les espèces de la rencontre avec l'Autre et de la contamination psychique. Dans "At the Mountains of Madness", le narrateur va à la découverte de l'altérité, mais dans "The Shadow out of Time" le protagoniste reste passif, du moins dans un premier temps. C'est l'Autre qui s'impose à lui, perturbant son intégrité mentale bouleversant sa vie quotidienne et hantant son subconscient. Par contre la découverte active conduit l'un des protagonistes de "At the Mountains of Madness", Danforth, à la folie, car il a vu "quelque chose de plus" que le narrateur, alors que le professeur Peaslee, héros de "The Shadow out of Time" retrouve son identité et peut tenter, jusqu'à un certain point de rationaliser son expérience.

C'est bien sûr au niveau de ces ambiguïtés, de ces réticences narratives que joue le fantastique qui mêle habilement la réalité, la fiction et le mythe. Mais, au-delà, le texte met en scène une véritable structure spéculaire. Dans ces deux récits, la dualité ne consiste pas seulement en une opposition binaire Moi/l'Autre, l'humain/l'entité, le normal/le monstrueux (car n'oublions pas que l'Autre s'inscrit sous le signe du monstrueux). Il y a en fait une double dualité qui introduit ce que nous pourrions appeler en pastichant Lacan : "L'Autre de l'Autre". En effet, les Anciens ne sont pas à l'abri de la contamination extérieure. Ils ont leurs propres monstres qu'ils ont d'ailleurs créé eux-mêmes : les Shoggoths. Ceux-ci se révoltent à plusieurs reprises et bien que temporairement vaincus, ils constituent une menace permanente surtout en raison de leur capacité imitative. Le narrateur signale entre autres choses, certains bâtiments dont les murs sont ornés de fresques qui sont une parodie grotesque de l'art des Anciens. Mais de plus, les Shoggoths sont capables d'imiter les comportements de leurs créateurs, de s'identifier à eux. Ils constituent une représentation dégradée de l'image originelle et en ce sens sont des figures de cauchemar. Le fait qu'ils soient tapis dans les profondeurs et leur caractère amorphe, informe, renvoient à la notion d'indifférencié, mais aussi à l'image de pulsions refoulées surgissant d'un fonds archetypal archaïque. La description hallucinée du narrateur est suggestive à cet égard :

"It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train - a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and unforming as pustules of greenish light..." (17)

De la même manière, le professeur Peaslee découvre que ceux de la Grand Race craignent par dessus tout l'invasion d'entités appartenant à un autre continuum espace-temps, les polypes, qui ont également colonisé la terre avant eux et qui, vaincus et contraints à vivre sous terre, peuvent ressurgir si l'on omet de fermer les trappes qui les isolent du monde de la surface.

Sans vouloir tenter une approche psychanalytique de ces textes, ce qui nous entraînerait trop loin, nous pouvons quand même constater leur identité de structure. Dans les deux cas, l'Entité pré-humaine (les Anciens, La race de Yith) est opposée à un Autre qui apparaît comme dégradé par rapport à elle. Les Shoggoths sont des monstres artificiels ayant acquis un semblant d'intelligence par accident et la race des polypes est présentée dans un contexte très négatif qui souligne leur "extériorité" et justifie la répulsion des êtres de la Grand Race à leur rencontre :

"The basis of the fear was a horrible elder race of half-polypous, utterly alien entities, which had come through space from immeasurably distant universes and had dominated the earth and three solar planets about six hundred million years ago. They were only partly material - as we understand matter... and their type of consciousness and media of perception differed widely from those of terrestrial organisms". (18)

Ainsi, "l'Autre de l'Autre" se caractérise aussi bien par son aspect monstrueux que par son degré d'altérité. Par rapport aux shoggoths, les Anciens apparaissent comme relativement "normaux". Ceux de la race de Yith éprouvent un sentiment de terreur, somme toute bien "naturel" face à la menace qui s'abrite dans les ruines des cités basaltiques. Notons par ailleurs, que l'Autre de l'Autre est caractérisé de manière totalement négative : il est une puissance ténébreuse, un agent destructeur. Son altérité fondamentale a deux conséquences. D'une part, elle nous amène à reconsidérer l'apparente opposition irréductible entre les humains et les "Anciens" ou la Grand Race. Ceux-là ont du moins en commun, l'appétit de Savoir, les livres la culture... D'autre part, elle réintroduit l'idée d'envahissement, de contamination. Elle manifeste la fragilité de l'équilibre et porte en germe la rupture de celui-ci. Une fois encore, Lovecraft est en contradiction avec les valeurs utopiques. Au moment même où il s'ingénie à présenter de manière crédible un ordre différent mais stable, il contribue à menacer cette stabilité en introduisant des éléments extérieurs au système. Les "Anciens" possèdent la puissance et le savoir, mais ils ne sont pas à l'abri d'un danger qu'ils ont eux-mêmes contribué à créer. Même ceux de la Grand Race, parfaite incarnation de l'esprit, n'ont pu éliminer un sentiment de peur atavique qui alimente un fond légendaire dont le caractère irrationnel tranche avec le haut degré de sophistication de leur culture.

Les deux récits évoqués ont un autre élément en commun. Dans les deux cas, le protagoniste se rend compte peu à peu que la présence des êtres ne se limite pas à leur représentation sur des fresques ou dans des visions hallucinées. La découverte finale qui conduit Danforth à la folie et ébranle le psychisme de Peaslee, c'est la révélation de l'existence actuelle des monstres. Le shoggoth continue de hanter les labyrinthes de la cité des Anciens :

PAGE 60

il a toujours été là et c'est cette survivance impensable qui est la source de la terreur. De même Peaslee découvre des signes manifestes de la présence de représentants de la race des polypes, même si le récit préserve un certain mystère.

"And were others - those shocking elder things of the mad winds and demon pipings - in truth a lingering, lurking menace, waiting and slowly weakening in black abysses while varied shapes of life drag out their multimillennial courses on the planet's age-racked surface ?" (19)

Ainsi, par l'effet d'une ironie redoutable, la notion de permanence est réintroduite dans le texte, mais elle n'a plus rien de positif. Au contraire elle se transcrit en termes de cauchemar. Si quelques spécimens de la race des Anciens ont pu survivre, accidentellement, et en raison d'un froid rigoureux, en état d'animation suspendue, c'est le Shoggoth, l'Autre ultime et pourtant émanation du "Moi" qui manifeste le plus radicalement la pérennité, la victoire contre le temps. La cité est morte mais le spectre de la mutabilité rôde encore dans ses ruines. Le rêve a dégénéré et seul a été préservé son avatar le plus aberrant. C'est cette incarnation parodique mais terrifiante du chaos et de l'altérité qui marque le mieux les limites de la vision utopique de H.P. Lovecraft.

=====

Cette analyse de quelques aspects de l'œuvre de Lovecraft a permis de mettre en évidence une démarche ambivalente. On trouve dans la fiction des tendances générales qui s'apparentent à la pensée utopique, en particulier le mépris de l'organique et l'angoisse face à des processus de mutation qui mettent en péril l'identité. Ceci se traduit de manière spécifique par l'évocation de civilisations pré-humaines qui correspondent à un "âge d'or où la perfection correspond à l'origine.

Cependant, Lovecraft se démarque de la vision utopique en inscrivant son récit dans un Devenir historique qui met l'accent sur la notion de décadence et en réintroduisant les concepts évolutionnistes propres au Darwinisme. De plus, en structurant son récit en fonction de relations duelles il instaure une coupure de type schizoïde dans l'Univers clos de l'Utopie. Cette hantise de l'invasion, perceptible dans toute l'œuvre, peut certes signifier la crainte d'une perversion de la psyché, la résurgence de pulsions archaïques qui menacent l'identité du Moi, mais elle figure aussi de manière symbolique la phobie face à l'étranger, le refus de toute contamination d'ordre ethnique ou culturel. En ce sens et sans réduire de manière trop évidente la dualité déjà signalée à une métaphore raciste simpliste, on peut considérer que la décadence de la civilisation des Anciens par exemple, peut préfigurer la fin de la civilisation occidentale, précédant l'émergence après une période de chaos, de ce que Lovecraft appelle : "an entirely different mongrel world."

La ruine des cités archéennes peut se comprendre comme la représentation prémonitoire de la ruine de notre civilisation trop outrageusement mécanisée qui ainsi que le suggère Lovecraft dans sa correspondance, devra céder la place à un autre cycle de civilisation qui, à son tour, pourra élaborer ses légendes et ses mythes à partir de la contemplation des témoignages d'un monde disparu... le nôtre :

PAGE 61

"These people will gape at the legends which their old women and medicine-men will weave about the ruins of concrete bridges, subways and building foundations. (20)

Cette vision est finalement plus proche qu'il n'y paraît d'une Science-Fiction conjecturale qui transposerait dans le passé, les éléments d'une spéculation sur le futur. Il est certes nécessaire de souligner l'aspect profondément régressif de cette spéculation ainsi que son contenu névrotique, mais on peut néanmoins considérer que Lovecraft, vers la fin de sa

carrière littéraire, était en train de prendre une orientation originale, se fondant davantage, à la fois sur les connaissances scientifiques de son temps et sur certaines données idéologiques et parvenant ainsi à réactiver des thèmes fictionnels conventionnels. En outre, il retrouve à travers l'évocation d'un Ailleurs infiniment lointain et étranger, des préoccupations très contemporaines sur l'Avenir de la civilisation dont il est issu.

Pour conclure, on peut dire que Lovecraft est sans doute, en dépit du mépris affiché par certains amateurs (et critiques) l'un des auteurs qui ont le plus contribué à faire éclater le genre du récit de terreur et favoriser des échappées vers ce qui est devenu depuis la fiction spéculative.

PAGE 62

NOTES -

- 1) En particulier Dirk MOSIG "H.P. Lovecraft Myth-maker" in H.P. Lovecraft : four decades of criticism. St Joshi, Ohio University Press, 1980
- 2) Fritz LEIBER, "Through Hyperspace with Brown Jenkin" in The Dark Brotherhood. Arkham House, 1966
- 3) Selected Letters, volume III, p. 50, Arkham House, 1971
- 4) " At the Mountains of Madness" in collected works II, p. 79, Arkham House, 1963
- 5) Voir à cet égard la nouvelle de José-Luis BORGES, "La Bibliothèque de Babel"
- 6) "The shadow out of Time" in collected works I, p. 486. Arkham House, 1963
- 7) "At the Mountains of Madness", op. cit.. p.59
- 8) Ceci n'est pas sans faire penser aux "êtres-cerveaux" de Olaf Stapledon dans Last Men and First Men
- 9) "The Shadow out of Time", op. cit.. p. 386
- 10) Les idées politiques de Lovecraft subissent une évolution sensible. D'abord admirateur des régimes fascistes d'Allemagne et d'Italie, il devient de plus en plus critique de ceux-ci et en arrive vers la fin de sa vie à une position beaucoup plus nuancée, allant même jusqu'à une profession de foi socialisante qui s'exprime dans son soutien au "New Deal" (voir à cet égard le volume V de la correspondance).
- 11) Lettre à R.E. HOWARD du 7 novembre 1932, in Selected Letters, IV, p.107 Arkham House, 1976
- 12) Irène BESSIERE, Le Récit Fantastique, Larousse, 1974
- 13) "At the Mountains of Madness" op. cit. p.60

14) ibid, p. 62

15) ibid, p. 65

16) ibid, p. 61

17) ibid, p. 95

18) "The Schadow out of Time", op. cit., p. 400

19) ibid, p.430

20) Selected Letters, Vol. III, p. 43