



HAL
open science

Espaces du fantastique urbain et aspects du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Phillips Lovecraft

Carmen Raluca Rizea Barbos

► **To cite this version:**

Carmen Raluca Rizea Barbos. Espaces du fantastique urbain et aspects du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Phillips Lovecraft. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030141 . tel-00947719

HAL Id: tel-00947719

<https://theses.hal.science/tel-00947719>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

ÉCOLE DOCTORALE ED 120

THÈSE DE DOCTORAT

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

Carmen Raluca RIZEA BARBOȘ

**ESPACES DU FANTASTIQUE URBAIN ET
ASPECTS DU SACRÉ. LE CAS DE MIRCEA
ELIADE, JEAN RAY ET HOWARD
PHILLIPS LOVECRAFT**

Thèse dirigée par :
JEAN BESSIÈRE

30 novembre 2009

Membres du jury :

Monsieur le Professeur Jean BESSIÈRE (Paris III)

Madame la Professeur Sylvie JOUANNY (Paris XII)

Monsieur le Professeur Stéphane MICHAUD (Paris III)

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

RÉSUMÉ : La littérature fantastique au XXe siècle semble être issue d'un triple conflit qui est aussi celui de l'homme contemporain : rupture avec la réalité, crise identitaire et perte de sens de l'univers caractéristiques à l'époque postmoderne, *profanisation* graduelle de l'espace urbain. Dans ce contexte difficile troublé encore plus par des prévisions alarmistes de l'avenir proche, l'homme contemporain exorcise ses peurs à travers les œuvres fantastiques, il s'invente des monstres pour arriver à supporter le quotidien. Pourtant, l'intrusion de la Surnature ou de l'étrange dans l'espace urbain moderne se rapproche du besoin que les sociétés traditionnelles avaient pour la présence du sacré dans leurs univers. A travers l'œuvre de trois écrivains, Mircea Eliade, Jean Ray et H.P. Lovecraft, l'espace urbain profane devient paradoxalement l'espace fantastique par excellence et le désenchantement du monde moderne se trouve confronté aux anciennes et nouvelles croyances simultanément. Ainsi, l'effet de fantastique urbain revalorise les aspects du sacré et permet des incursions analytiques interdisciplinaires, oscillant entre la littérature et l'histoire des religions.

Mots-clé : fantastique, espace urbain, sacré, profane, croyances

SPACES OF THE URBAN FANTASTIC AND ASPECTS OF THE SACRED. THE CASE OF DE MIRCEA ELIADE, JEAN RAY AND HOWARD PHILIPS LOVECRAFT

ABSTRACT : During the 20th century, fantastic fiction seems to be the outcome of a triple conflict also attached to contemporary societies : a gap between the real world and the supernatural; an identity crisis in a meaningless post-modern era; and, a gradual divestment of ancient sacred symbols. In this highly problematic reference frame, obscured even more in anticipation of an alarming near future, Modern Man desperately struggles to alleviate his multiple fears through fantastic literature ; he creates imaginary monsters in order to help him cope with reality. Nevertheless, the encroaching of the Supernatural or the uncanny in the modern urban enclosed space is connected to the need that traditional societies expressed for the presence of the sacred in their universe. Throughout the works of three authors, Mircea Eliade, Jean Ray and H.P. Lovecraft, the urban and profane space paradoxically becomes a space of the fantastic *par excellence*. The disillusionment of the modern world finds itself exposed to and confronted by both topical and archaic beliefs. Thus, the urban fantastic effect is constantly reassessing features of the sacred and allows rich interpenetrations of different disciplines such as literature and history of religions.

Keywords : fantastic fiction, urban space, sacred, profane, beliefs

ED 120 Littérature Générale et Comparée; Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 17, Rue de la Sorbonne ; 75230 Paris CEDEX 05 ; FRANCE

A mes parents

Remerciements à Sorin Stănel,
Olivier Constant et Damien de Guise

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	5
1. Introduction.....	9
<i>A) Approches méthodologiques</i>	<i>9</i>
Littérature comparée, histoire des religions et fantastique urbain	12
<i>B) Le fantastique dans l'espace occidental et oriental comme phénomène de déplacement.....</i>	<i>15</i>
2. Littérature fantastique.....	20
<i>A) Genre controversé et difficultés de définition</i>	<i>20</i>
Genre littéraire et sujet sociétal. Fantastique moderne et espace contemporain	21
<i>B) Thérapie par le fantastique. Fonction du « double ». L'effet de fantastique urbain, ses espaces et sa portée</i>	<i>24</i>
<i>C) Choix du terrain textuel d'analyse et motivations du choix du corpus</i>	<i>28</i>
Le mythe chez Mircea Eliade.....	31
Nouvelle mythologie de H. P. Lovecraft	34
Jean Ray et le fantastique belge	36
<i>D) L'effet de fantastique urbain : thèmes et repères d'analyse. Aspects du sacré et l'influence sur le fantastique. Points de comparaison chez les trois écrivains.</i>	<i>37</i>
3. Espaces du fantastique et fantastique urbain	41
<i>A) Le XXe siècle et l'influence du postmodernisme sur le fantastique urbain</i>	<i>41</i>
La ville factice. Le fantastique comme déplacement et évolution vers le culturel, le moi, l'immédiat.....	42
<i>B) Fantastique : définitions. Etymologies</i>	<i>47</i>
<i>C) L'inquiétante étrangeté.....</i>	<i>50</i>
<i>D) Fantastique vs. Merveilleux et Science-Fiction</i>	<i>52</i>
<i>E) Théories littéraires. Rappel</i>	<i>54</i>
Pierre Georges Castex.....	55
Roger Caillois et Louis Vax	56
Tzvetan Todorov.....	58
Charles Nodier	60
4. L'espace urbain et le fantastique	62
<i>A) La catégorie de l'espace et les discours des siècles.....</i>	<i>62</i>
<i>B) De l'espace gothique à l'espace urbain</i>	<i>69</i>
5. Histoire des religions et littérature fantastique	81
<i>A) Présence du sacré : sur la notion de rupture dans le fantastique.....</i>	<i>81</i>
<i>B) Le phénomène religieux et les textes fantastiques : deux exemples de présence de la Surnature en milieu urbain.....</i>	<i>88</i>
<i>Hier sera un autre jour</i> de Mircea Nedelciu	90

<i>L'exorcisme d'Emily Rose</i>	92
C) <i>Histoire des religions et anthropologie. Thèses et approches du sacré. Le sacré chez Eliade</i>	96
D) <i>Sacré et/ou profane. Niveau spatio-temporel. Implications pour l'effet de fantastique urbain</i>	101
E) <i>La maison, le village, la ville et la symbolique du centre. Le village roumain</i>	107
F) <i>Deux exemples : Stardust de Neil Gaiman et The Village de M. Night Shyamalan</i>	120
G) <i>Notion de progrès et direction socio-historique. Mythe de l'éternel retour. Le désespoir du temps</i>	123
H) <i>L'horreur et le sacré. La catharsis par la peur. Fantastique et libre arbitre</i>	130
I) <i>Le numineux et la crainte mystique</i>	135
J) <i>Visions apocalyptiques de la peur. La quête du paradis</i>	138
K) <i>L'oubli divin. Création du monde et faute initiale : une autre source de conflit</i>	144
L) <i>Sur la notion d'équilibre entre le Bien et le Mal dans la création du monde. Figure du Trickster</i>	148
M) <i>Violence sacrificielle et cannibalisme rituel. Thanatos : un tabou en Occident</i>	154
4. MIRCEA ELIADE (1907-1986)	163
A) <i>La dichotomie fragmentation/tout, dedans/dehors, monstre/surhomme</i>	163
B) <i>Le spectacle théâtral comme forme de révélation de la Surnature</i>	168
C) <i>L'anamnèse et l'art dramatique comme effets et déclencheurs de fantastique dans les nouvelles de Mircea Eliade</i>	173
D) <i>Quelques espaces urbains ou urbanisés. La bibliothèque</i>	191
E) <i>Possession et vampirisme et dans Andronic et le serpent et Mademoiselle Cristina</i>	201
5. JEAN RAY (1887-1964)	205
A) <i>Fantastique à multiples facettes. Janus Bifrons. Du merveilleux au fantastique urbain</i>	205
B) <i>Récit d'atmosphère. A la recherche d'un espace entre la vérité et la fiction. Inversion et mélange du système de croyances</i>	208
Le diable et l'espace urbain	211
Mécanisme de la peur et <i>captatio benevolentiae</i>	224
C) <i>Janus Multifrons. Réécriture des mythes. Les avatars de la ville, ses variations et présence du sacré</i>	227
Le cimetière	228
Catégories sociales : la prostituée urbaine, l'usurier, le milliardaire.....	231
Possessions fragmentaires de la ville : le <i>fog</i> , le whisky, le train, fragments d'espace.....	236
La rue et la maison	242
D) <i>La ruelle ténébreuse</i>	247
E) <i>Deux maisons maudites : Malpertuis et Storchhaus</i>	253
6. HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890-1937)	276
A) <i>L'écrivain possédé par son œuvre et dimension onirique</i>	277
La thématique du diable	279
Le fantastique de type lovecraftien	282
La cité et l'espace urbain en tant qu'effet de fantastique	285
B) <i>Aspects du sacré chez Lovecraft</i>	287
Le culte de Dionysos	293
C) <i>Des villes et des cités</i>	310
Le caractère double de la ville	310
La ville lovecraftienne	312
D) <i>Territoires du rêve</i>	320
Polaris, cité d'ici et cité d'ailleurs	320

La cité onirique –espace réel idéal	324
Les espaces fantastiques urbains oniriques chez Lovecraft. L'élément lunaire. <i>Le bateau blanc, Celephais, Polaris, La quête d'Iranon, Les chats d'Ulthar, L'arbre</i>	328
La cité mythique en tant qu'espace fantastique urbain à mi-chemin entre le rêve et la réalité, le paradis et l'enfer. La ville femelle et influences	333
La quête et le souvenir. Eléments de mythologie grecque	337
Mythes et rituels. Echech de la quête expié en suicide	340
Cité de l'enfance et des rêves vs. cité réelle	343
Le cauchemar - <i>La malédiction de Sarnath, Les autres Dieux, A la recherche de Kadath, La maison de la Sorcière</i>	345
Le thème de la malédiction	345
La thématique de la maison	350
Kadath	357
7. Conclusion	365
BIBLIOGRAPHIE.....	376

« Si une chose me frappe dans l'histoire du monde et de l'humanité, c'est ce besoin insatiable qu'ont toutes les sociétés de rechercher le merveilleux, de se hisser jusqu'à toucher la voûte sous laquelle nous sommes enfermés, afin de débusquer un autre monde. Ce désir persistant, terrifiant même, parce qu'il peut conduire aux pires dérèglements – individuels (l'ascèse, l'illumination, la drogue), ou collectifs (les utopies politiques radicales, les sectes et les mouvements fanatiques de masse) -, répond à une immense frustration qui est celle de la condition humaine. Que le ciel s'entre-ouvre, que j'aperçoive un dieu ou une déesse, que je chasse les bottes de sept lieues ou j'accomplisse des exploits herculéens, tout plutôt que cette vie harassante et monotone, que cette existence répétitive et sans surprise ! »¹

¹ Jean Claude Carrière - *Un homme à fables*, interview in *Télérama* no. 2971, 23 décembre, 2006

1. Introduction

A) Approches méthodologiques

Selon Henri Pageaux il apparaît que le comparatiste ne compare rien. Ou plutôt le terme de « comparaison » ne se limite pas à une mise en parallèle naïve et simple de deux ou plusieurs textes littéraires. Ainsi à la question « malicieuse » posée « *mais vous, les comparatistes, que comparez-vous ?* »², on se doit de répondre que la « *confrontation n'est qu'une préparation à d'autres interrogations, d'autres recherches: mettre en relation des textes, des séries de textes, des littératures, des cultures et suivre leur dialogues.* »³

Il nous semble que sur cette réponse repose toute la problématique de cette discipline qu'on appelle la littérature comparée. Elle fournit d'un côté les dimensions de la complexité et de la difficulté de l'approche comparatiste, et d'un autre côté elle révèle à quel point le terme même de dimension n'a plus de sens puisque les possibilités d'analyse sont illimitées. La mise en relation représente un danger et un leurre constant, car elle suppose d'entrée de jeu une maîtrise générale de tous les éléments souvent disparates de ce type d'analyse. Ainsi, pour une approche mettons psychanalytique d'un texte, le comparatiste voit ses ouvertures herméneutiques démultipliées mais en même temps il a l'obligation de bien connaître pour pouvoir l'appliquer cette nouvelle technique d'analyse.

Toutes ces greffes qui viennent compléter un travail littéraire d'interprétation nous laissent supposer que l'œuvre d'analyse comparée tient plus de la *praxis* que nulle autre discipline littéraire dans le sens où, par l'introduction d'un nouveau point de vue, non seulement la perspective s'élargit ou change complètement, mais elle se

² Daniel-Henri Pageaux - *La littérature générale et comparée*, Armand Colin Editeur, Paris, 1994, p.5

³ Idem

trouve enrichie, métamorphosée presque de la même manière dont l'alchimiste conçoit son œuvre de transformation et maturation des métaux.⁴ Mais intervenir de manière active dans l'anatomie d'un texte, rajouter des composants toujours plus étrangers au corpus initial, peut s'avérer extrêmement délicat car nul n'est à l'abri d'une *malpraxis*. Au-delà du texte, de sa mise en analyse et des rapports qui en résultent, le comparatisme littéraire est aussi le fruit d'une implication personnelle, psychoculturelle du comparatiste lui-même. Or, avant d'être un analyste ou un interprète, le comparatiste est un lecteur à son tour. « *La littérature est un phénomène de tension. Un texte littéraire a le pouvoir de susciter une expérience esthétique parce que le lecteur y découvre des points de convergence ou de divergence vis-à-vis du langage et de la culture qui lui sont familiers et, en général, par rapport à sa connaissance des catégories littéraires comme moyen d'expression d'un état d'âme, d'une mentalité ou d'une vision du monde.* »⁵

A la question légitime qui semble être le corollaire de cette affirmation « peut-on tout comparer ? » la réponse immédiate serait oui, dans la mesure où en comparant on ouvre la voie de la mise en relation, en d'autres termes on relativise, on sort un élément textuel de son « habitat » d'origine pour le transplanter dans un autre environnement culturel. Dans la mesure où toute culture peut dialoguer avec une autre, où toutes les époques ont des rapports et des relations cause-effet interdépendants, tout dialogue peut devenir polylogue et non seulement on peut comparer des éléments inhérents à la littérature, mais l'ensemble des sciences humaines peut donner son concours au travail d'interprétation. Ainsi, la littérature comparée peut être regardée sans exagération aucune comme le paradigme des sciences humaines en ce sens qu'elle est pluridisciplinaire et permet plus que tout autre travail de critique une approche universelle du discours littéraire.

Qui dit mélange de genres doit aussi se méfier de la confusion des genres. Selon certains le texte littéraire n'aurait pas, on ne se lasse jamais de nous le répéter, une importance suffisante en tant que support pour bâtir une véritable science derrière. Mais si la psychanalyse est, sans conteste, une science des plus sérieuses en sachant qu'elle analyse les processus de la psyché humaine – or il n'y a rien de plus

⁴ Voir Mircea Eliade - *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, 1977

⁵ Martin J. G. de Jong - *Le présent du passé. Essais de littérature comparée*, Presses Universitaires de Namur, 1994, p. 8

fuyant - on peut sans difficulté considérer le texte littéraire comme la trace matérielle, le *scripta manent* à un moment donné et dans un contexte temporel et mental précis de cette psyché tant discutée.

Cela revient à dire que le texte littéraire est un support palpable, un véritable vestige avec son intérêt historique et psychoculturel. Le texte contient l’empreinte originale d’un contexte spécifique à une époque. Il n’est pas seulement une donnée aléatoire dans la mesure où une œuvre d’art n’a pas seulement valeur esthétique mais elle est aussi élément historique, réminiscence culturelle d’une civilisation éteinte ou non.

Et si la littérature doit défendre constamment sa légitimation, la même attitude consistant à valoriser à tout prix de manière différente l’importance du texte littéraire mène à une catégorisation au sein de la littérature même. Certains genres sont considérés comme étant inférieurs à d’autres du fait de leur moindre complexité ou de leur prédilection pour des sujets tenus pour mineurs par la littérature institutionnalisée. La vision du moderne essentiellement historique se répercute ainsi du simple au multiple et de l’isolé au global. Tout comme il y a des cultures qui sont communément acceptées comme plus évoluées que d’autres, il y a également des genres littéraires considérés comme supérieurs à d’autres.

Si nous avons rappelé que la littérature ne bénéficie pas en tant que discipline d’une précision scientifique, nous avons aussi insisté sur le fait qu’elle peut constituer un support des plus sérieux lors de l’analyse d’une *forma mentis* à un moment donné. « *A juste titre Philippe Daros faisait remarquer que la littérature <<a fait de l’anthropologie avant que la race professionnelle de cette ‘science de l’autre’ dans les pas des colonisateurs ne vienne ‘comparer’ arts de faire ou rituels ‘sauvages’>>. (J. Bessière et D.-H. Pageaux éd. 1999 : 155)⁶ Il évoquait Marco Polo, le Décaméron, Cervantès... mais on pourrait remonter à Hérodote, même si Lévy Strauss a ironisé sur les ‘hérodotages’. »⁷*

Il en va ainsi de la littérature fantastique qui est le sujet de notre thèse. Un phénomène socioculturel peut contredire les tendances de catégorisation des écoles littéraires. La littérature fantastique qui fait partie de la paralittérature s’impose de

⁶ Jean Bessière et D.- H. Pageaux - *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion, 1999

⁷ Daniel-Henri Pageaux - *Littérature générale & comparée et anthropologie*, in *Littérature et anthropologie* direction d’Alain Montandon, Collection poétiques comparatistes SFLGC, 2006, p. 26

nos jours comme une préoccupation réitérée dont la présence touche aussi fortement des modes artistiques autres tels la peinture ou le cinéma. Pourtant elle a toujours été considérée comme un genre mineur servant d'expédient littéraire à une certaine catégorie de lecteurs peu ou pas initiés.

Littérature comparée, histoire des religions et fantastique urbain

Notre thèse se propose une approche de la littérature fantastique sous sa forme la plus moderne, et sous les auspices d'une hypothèse, celle du fantastique urbain, dans une perspective qui rapproche le fantastique littéraire et le sacré. Nous avons vu dans le sacré la seule explication probable du fantastique non seulement en tant que simple genre littéraire mais aussi en tant que forme de sublimation adoptée par l'homme moderne dans un espace essentiellement désacralisé qui est celui de la ville du XXe siècle. Notre démarche s'appuie sur des éléments empruntés à l'histoire des religions, comparaison inspirée par Mircea Eliade, auteur appartenant à notre corpus qui est à la fois écrivain et historien des religions. Le rapprochement entre la littérature et l'histoire des religions nous a permis une analyse des textes par rapport à la thématique du fantastique urbain d'un côté et d'un autre côté par rapport au sacré qui est, selon nous, au centre du besoin de la création fantastique mais aussi à la base du concept même de fantastique.

Selon Mircea Eliade, « *il est regrettable que les historiens des religions n'aient pas tiré meilleur profit de l'expérience de leur collègues historiens de la littérature ou critiques littéraires. Les progrès réalisés dans ces disciplines leur auraient permis d'éviter des malentendus fâcheux. C'est un fait reconnu aujourd'hui qu'il existe une continuité et une solidarité entre l'œuvre de l'historien et du sociologue de la littérature, du critique et de l'esthéticien.* »⁸

⁸ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, p. 23-24

L'histoire des religions est à côté de l'ethnologie et de l'anthropologie la science qui va s'appuyer entre autres sur les vestiges historiques et artistiques afin de suivre et d'identifier l'évolution des croyances et des pratiques relatives à la divinité, puisque la recherche de la transcendance est le dénominateur commun de toute œuvre artistique. « *Les expériences artistiques contemporaines sont susceptibles d'aider les historiens des religions dans leurs propres recherches et, inversement, toute exégèse historico-religieuse véritable est appelée à stimuler les artistes, les écrivains, les critiques ; non parce qu'on trouve <<la même chose>> de part et d'autre, mais parce qu'on rencontre des situations qui peuvent s'éclairer mutuellement.* »⁹

Mircea Eliade part dans ses théories d'une prémisse hardie, à savoir que l'aspect religieux est inhérent à la nature humaine et il n'hésite pas à créer une terminologie qui qualifie une partie de notre espèce de *homo religiosus*. Il est intéressant de remarquer que la création d'une terminologie situe d'emblée le débat du support religieux dans la sphère du scientifique. Dans notre cas l'œuvre d'art et en l'occurrence l'œuvre littéraire a plus que jamais un rôle à jouer dans le schéma socio-historique. Cet *homo religiosus* s'oppose à l'homme areligieux, celui qui a réfuté la transcendance et en qui on peut facilement reconnaître l'homme moderne. Ainsi la littérature fantastique représente un signal d'alarme par rapport à la crise du moderne mais aussi un appel au secours, puisque dans un monde déserté par la transcendance, trouver un sens à sa vie s'avère impossible.

Si Mircea Eliade étudie les peuples sans écriture c'est aussi parce que le sacré est censé faire partie intégrante de la conscience de *homo religiosus* et, suivant les théories de Jung il arrive à la conclusion que toutes les manifestations religieuses de l'humanité ne sont que des variations de quelques archétypes du sacré.

Si nous avons voulu préciser ces quelques traits généraux à l'intérieur d'un sujet délimité c'est pour définir de manière très claire le statut du texte littéraire mais aussi pour légitimer l'analyse comparatiste en ce qui concerne deux disciplines en apparence dissemblables, l'histoire des religions et le genre littéraire du fantastique. « *Un genre littéraire comme le fantastique peut-il entretenir des relations obligées avec la sphère des religions - c'est-à-dire des dimensions imaginaires où se situe le*

⁹ Ibidem, pp. 127-128

domaine de la Surnature ? A priori, la question ne se pose même pas, puisque J. L. Borges, fantastiqueur émérite, a pu prétendre que la théologie était une branche de la littérature fantastique, la plus érudite et la mieux illustrée. »¹⁰

Roger Bozzetto pense qu'il existe un lien étroit entre la littérature fantastique et la religion. Il prend pour appui de son affirmation la théorie d'Emmanuel Kant¹¹ qui distingue deux types d'imagination, selon Bozzetto *l'imagination délirante* et *l'imagination subversive*. *L'imagination délirante* se trouverait à la base de la création des mythes, contes de fées et croyances diverses alors que *l'imagination subversive* (« *par rapport à la représentation de la réalité* »¹²) pourrait donner naissance aux effets de fantastique. En expliquant la théorie sur les mythes d'André Jolles, Pierre Brunel lie le mythe à la notion du mystère, ce qui le rapproche encore plus de la littérature fantastique. « *Or, c'est précisément du mystère que va naître le mythe. La disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogeante. Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche, donc, un autre type d'explication sans le secours ni de la raison, ni de l'expérience scientifique. Je crée une cause.* »¹³

« Le mythe est, d'abord, un ensemble narratif, composé d'éléments invariants et consacré par une tradition. A l'origine, ce récit, investi d'un pouvoir de fondation des valeurs d'un groupe ou d'une société, se caractérisait par une irruption du sacré ou du surnaturel ; il servait à marquer les bornes de l'humain et de la transcendance. »¹⁴

Mais le fond des mythes lui-même est la matière première dont s'est souvent servi la littérature et pas pour un seul genre. Ces mythes ont été écrits, transcrits, transformés, adaptés à des réalités correspondant aux différentes époques. La littérature s'en trouve imprégnée d'un bout à l'autre. « *Cette ancienne <<imagination délirante>> liée à la production de mythes sous-tendant les religions, a fourni un nombre impressionnant de thèmes : la vie après la mort, la*

¹⁰ Roger Bozzetto et Arnaud Huftier - *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.78

¹¹ Voir Emmanuel Kant - *Critique de la raison pure*, PUF, 2001

¹² Idem

¹³ Pierre Brunel - *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, 1992, p. 18

¹⁴ Didier Souiller et Vladimir Trubetzkoy – *Littérature compare*, PUF, 1997, p. 8

punition divine, le purgatoire, les divers enfers, les fantômes, les diables, les incubes, les succubes ou les femmes renard. »¹⁵

Pourtant, plusieurs débats méthodologiques nous mettent en garde quant aux différences entre le conte et le mythe. « *Si le mythe est toujours premier, originel et fondateur, la légende et le conte se situent d'ordinaire comme des créations secondes, <<formes simples>> que l'esthétique littéraire a appris à distinguer (Jolles 1972) De plus, un conte s'attache plutôt un contexte profane, alors que le mythe relève originellement de la sphère religieuse. »¹⁶*

B) Le fantastique dans l'espace occidental et oriental comme phénomène de déplacement

L'étude comparative des trois écrivains de notre corpus a permis une analyse de ce que nous avons appelé fantastique urbain à travers trois cultures différentes. Pour pouvoir dégager une vision globale de ce type de fantastique nous pensions au début de notre recherche nous appuyer sur des textes écrits en trois langues qui allaient aboutir, nécessairement, à trois formes de représentation d'un même genre littéraire avec des similitudes (pour pouvoir en déduire une définition) et des divergences (censées donner sa dimension évolutive et sa richesse avec ses multiples occurrences).

Néanmoins, ce que nous avons considéré comme trois tendances différentes selon les cultures et les langues correspondantes paraît se structurer selon un schéma plus simple et en même temps plus ramifié de la perception du fantastique en général et du fantastique urbain en particulier. La première remarque lors de cette approche linguistique et culturelle est que l'on se retrouve piégé dans une limitation de départ. Les textes des trois écrivains considérés indépendamment, donnent un ensemble

¹⁵ Roger Bozzetto - Arnaud Huftier, op.cit., p. 81

¹⁶ Philippe Walter - *Conte, légende et mythe*, in Danielle Chauvin, André Siganos, et Philippe Walter, *Questions de mythocritique*, éditions Imago, 2005, pp. 60-61

assez disparate et amplement soumis à la spéculation puisque l'on peut, sans difficulté, trouver des points communs aléatoires mais sans que ceux-ci suffisent à discerner une véritable tendance justifiant la création d'un cadre ou d'un modèle référent. Il devient donc évident que cette approche est en quelque sorte incomplète sans pour autant être inexacte. Nous avons décidé au début de cette thèse de révéler la spécificité d'un type de fantastique à travers les espaces qu'il traverse. Cette notion visait surtout une isotopie tripartite des espaces correspondant aux trois auteurs et à leurs trois cultures mais de manière sous-jacente ou pour ainsi dire dans la prémisse que chaque auteur, chaque type de fantastique, se range sous un espace qui le définit et qui l'influence. Cela revient à dire que chaque auteur se trouve investi avec un espace qui lui est propre et qui le différencie des deux autres. Malgré tout, cette vision en apparence légitime fait défaut de globalité. Car la force de la différence ne ressort pas uniquement des particularités afférentes à la culture roumaine, anglo-saxonne et francophone, mais plus encore, des changements que connaît le fantastique dans son déplacement entre deux grands espaces qui sont l'Occident et l'Orient.

La structure de l'analyse se voit, donc, sensiblement changée en fin de compte et nous sommes tenus à regrouper dans un premier temps Jean Ray et H. P. Lovecraft sous le courant du fantastique occidental. Ainsi la vision triptyque du fantastique urbain devient une approche à double volet dont le premier comportant une sous-ramification (le cas de Jean Ray et de H. P. Lovecraft respectivement) et le deuxième consacré à Mircea Eliade et au fantastique de type oriental. A la base de notre recherche, le fantastique urbain nous apparaît comme étant un phénomène de déplacement du fantastique d'un milieu d'abord naturel à l'orée de la civilisation moderne (par civilisation nous entendons l'évolution moderne connue par les pays occidentaux surtout après la révolution industrielle), à un milieu rural et finalement à un milieu strictement urbain défini et structuré selon une architecture spécifique. Cette notion de déplacement d'un espace à l'autre n'est pas propre au XXe siècle, elle commence à prendre forme bien avant et se concrétise réellement de manière massive avec les écrits de Lovecraft. Les caractéristiques spatio-temporelles aboutissant au fantastique urbain sont donc sujettes à une migration qu'on pourrait identifier comme un déplacement de la nature sauvage à l'artéfact, de l'extrahumain au profondément humain. Dans la nouvelle perspective spatiale qui oppose l'Occident à l'Orient nous remarquons, de plus, que ce déplacement est réalisé sur

plusieurs plans différents : du dehors au dedans (la ville étant un espace clos, privilégié, transformé et artificiel - espace de la civilisation - nous avons analysé les caractéristiques architecturales de l'espace urbain), de l'est à l'ouest (culture orientale et culture occidentale - espace géographique - d'où l'intérêt d'un auteur roumain), et du traditionnel au contemporain (sacré vers le profane - espace religieux, mentalités traditionnelles et modernes). Le déplacement n'est pas seulement univoque, il arrive que de véritables va-et-vient se réalisent. Chez nos trois auteurs on retrouve chacune de ces trois évolutions avec, bien entendu, une prépondérance variable.

L'intérêt d'une analyse approfondie de ces trois facettes de la migration du genre est que le phénomène de fantastique urbain peut être interprété différemment du fantastique traditionnel, ce qui lui accorde unicité et identité à part.

Une deuxième remarque qui s'impose à la lecture des textes est que, outre sa qualité spatiale, ce déplacement comporte aussi des caractéristiques plus profondes : pour les textes de provenance occidentale la réalité se voit envahie par un élément qui lui est extérieur et inaccessible et qui représente une menace puisque le fantastique apparaît comme une transgression, voire une négation des règles d'un monde préétabli. Dans un univers rendu « cosmique » par l'homme civilisé occidental une force inconnue et redoutable instaure un désordre intolérable qui, d'un point de vue dialectique, n'a d'autre solution que la folie, la mort ou au mieux, trouve un débouché punitif sans rémission à la suite duquel le chaos est expulsé avec pertes et fracas de la réalité *hic et nunc*. Le rapport entre ces deux événements ne peut être conçu autrement que par le biais d'une contradiction sans équivoque. De même que la matière et l'antimatière s'annihilent et s'annulent réciproquement, le fantastique et la normalité occidentale ne trouvent pas de réconciliation possible...du moins en apparence. D'où la nécessité chez Jean Ray et Lovecraft par exemple de construire leur monde fantastique aux antipodes du monde réel.

En d'autres termes le fantastique ainsi construit n'est que la facette négative d'une réalité donnée, tenue pour être l'apanage du Bien et de l'Ordre Cosmique.

Dans son article intitulé *Le Fantastique de Mircea Eliade*, N. Steinhardt¹⁷ remarquait que le fantastiqueur occidental ressent le besoin de créer un univers opposé à celui de la création et qu'il devient par cela un démiurge négatif qui pour concurrencer Dieu et son monde créé, se contente de bouleverser un ordre des choses pour lui substituer un désordre, certes, mais composé des mêmes éléments amalgamés. L'image donnée par Steinhardt ressemble à un « puzzle » que le fantastiqueur crée et récrée mais surtout réorganise *ad infinitum* avec le recours de la magie, du Diable et d'autres astuces sans que la structure profonde du système se trouve réellement ébranlée. Il considère que le Surréalisme serait l'expression suprême du fantastique occidental dans le sens où il est fondé sur le plaisir de recourir à tous les moyens afin de placer différemment les objets de l'univers environnant. La particularité du fantastique occidental serait donc une opposition brute de deux mondes conflictuels qui trouve son apogée dans le déplacement vers sa version urbaine, la ville étant le *nec plus ultra* spatial de la civilisation occidentale.

Pour Mircea Eliade, le représentant de la culture orientale, le fantastique n'est en aucun cas opposé au monde dit de la normalité. Ce type de fantastique vient se greffer avec une simplicité étonnante sur une réalité qui, elle, manque de quelque chose. De quoi peut manquer cette si solide réalité pour qu'elle puisse se retrouver en besoin d'un élément extérieur pour se révéler ? Et bien elle manque tout simplement de réalité... Selon Mircea Eliade le monde de la normalité dans lequel on évolue depuis des millénaires n'est que l'illusion d'une réalité plus profonde qui ne s'est pas encore fait connaître. L'effet de fantastique, pour donner un nom générique aux multiples manifestations du sacré dans ses romans et nouvelles, a pour but une action salvatrice de la vérité pour sortir l'humanité de ce que Platon appelait la grotte des apparences et des illusions.¹⁸ Le conflit occidental espace réel/ espace fantastique, réalité/Surnature devient chez Eliade une opposition puis une complémentarité entre *mâyâ* (l'illusion, l'apparence) et la transcendance, l'hiérophanie, la manifestation d'une force non pas destructrice mais vitale pour le réel. Chez Eliade aussi il y a un déplacement de cet effet de fantastique mais pas seulement vers l'urbain qui n'est qu'une prolongation d'un espace désacralisé sans

¹⁷ Voir N. Steinhardt - *Fantasticul lui Mircea Eliade*, in *Dosarul Eliade IX (1972-1977)*. *Infamie morală*, Curtea Veche, București, 2004, pp. 132-140

¹⁸ Voir Platon - *La République/Livre VII*, Nathan, 1991

représenter nécessairement son apogée. Ce déplacement est plus profond et il recouvre un espace beaucoup plus ouvert : il s'agit du déplacement des sources du sacré de l'ancienne Inde vers l'Orient européen et de l'état de grâce connu par les initiés vers un état plus modeste qui est celui de la civilisation européenne.

Si chez Jean Ray et Lovecraft le fantastique est une forme de désordre primitif et vengeur qui vient rattraper un monde évolué et cosmique avec tout son poids d'incompréhension et de négativité dévastatrices, chez Eliade l'effet de fantastique est souvent représenté par une force supérieure et normalement inaccessible. Cette force se déplace non pas pour détruire mais pour sauver ce qui reste d'un monde qui, se croyant en plein progrès, s'enfonce de plus en plus dans ses structures carrées et répétitives, un monde en partie gouverné par l'oubli et le mensonge, et parfois même complètement aveugle et sans avenir. Il s'agit, effectivement d'un monde régi par des mentalités traditionnelles mais en rien inférieures aux nôtres et surtout pas primitives dans le sens strict du mot.

Les thèmes du mystère révélé, de la divinité manifeste ou irrécognoscible, du dépassement de soi sont autant de récurrences dans la prose fantastique de Mircea Eliade. De ce point de vue la Surnature chez Eliade a vraiment sa valeur majuscule, elle est la contrepartie de la Nature et son correspondant, car loin de tromper les apparences du monde en détresse qui est le nôtre en rajoutant des inconnues supplémentaires à une équation déjà compliquée, elle intervient sous une forme difficile à connaître mais accessible à la re-connaissance pour adoucir les angles de la réalité. La présence de la Surnature tient alors de la sotériologie, théologie du Salut, son rôle n'est pas de créer une brèche pour laisser s'échapper une horreur innommable dans le réel comme chez Lovecraft, ni d'insérer un univers transversal comme un guet-apens spatio-temporel prêt à phagocyter les éventuels curieux et aventureux (le cas de Jean Ray). La mission de la Surnature chez Eliade, car mission il y a, est d'ouvrir une porte vers l'extérieur, vers la connaissance ultime et la compréhension de notre nature intime au sein de la Création.

2. Littérature fantastique

A) Genre controversé et difficultés de définition

Souvent reléguée au rang de littérature mineure ou située en marge d'une « littérature dominante », la littérature fantastique se retrouve de nos jours dans la situation paradoxale de la « sœur cadette » qui a plus de succès, voire qui est plus analysée que sa sœur aînée, la littérature « sérieuse ». Pourtant, cette même critique instaurant un « désamour » d'un certain type de littérature, boude par ailleurs des disciplines considérées comme « royales » comme l'histoire de la littérature elle-même qui, « *sous sa forme héritée de la tradition survit péniblement en marge de l'activité intellectuelle du temps.* »¹⁹

Cela est la preuve que chaque type de littérature et finalement chaque discipline vit avec son temps et est appréciée par son époque. Pour la littérature fantastique la mise à l'épreuve a été particulièrement longue, dû, entre autres, aux paradoxes engendrés par cette littérature. Même si la critique littéraire dans les personnes de Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Pierre Castex et Louis Vax (pour nommer uniquement les plus connus) a donné cours à des théories qui ont permis une acceptation du genre fantastique parmi les genres à part entière, la fin du XXe siècle perçoit toujours ce type de littérature comme hybride, inclassable et impossible à définir ou à caractériser sans que cela n'aboutisse à une limitation du genre dans le sens où toutes les créations qui pourraient être qualifiées de « fantastiques » ne répondent pas toujours aux critères instaurés par les théoriciens

¹⁹ H. R. Jauss - *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 23

littéraires. Etudier la littérature fantastique aujourd'hui revient à remettre en cause le statut même de ce genre, sans pour autant ignorer les difficultés de départ qui ont rendu le processus d'intégration parmi les genres « légitimes » aussi long et fastidieux. Selon Jean Bessière²⁰, le fantastique part d'un paradoxe représentationnel : *« La littérature a vu se développer depuis le XIXe siècle, de manière massive, la littérature fantastique, la science-fiction, la littérature policière au point que ces types de littérature qui sont usuellement traités par référence à la littérature canonique, peuvent cependant être tenus pour définir la norme contemporaine de la littérature. Ces trois types de littérature ont pour trait commun de reposer sur un paradoxe représentationnel explicite. Littérature fantastique : représenter ce qui ne peut pas être - ainsi il ne peut pas être attesté de l'existence d'un fantôme, d'un double, du diable, du retour du temps [...] En d'autres termes, la littérature fantastique représente ce qui ne peut pas être. Il ne faut plus alors dire représentation mais présentation - la représentation supposerait l'antécédence du témoignage relatif à ce qui ne peut être. »*²¹

Genre littéraire et sujet sociétal . Fantastique moderne et espace contemporain

Le choix de parler du fantastique en général et d'envisager l'émergence d'un « *fantastique urbain* » en particulier s'est imposé à nous à partir d'une réalité fondamentale qui semble gouverner notre société contemporaine. Car, avant d'être un sujet littéraire, le fantastique est devenu, de nos jours, un sujet sociétal. Le point de départ de notre thèse est le paradoxe constitué d'un côté par la « salubrisation » et l'uniformisation de la vie sociale, deux formes de démythification du monde environnant qui surviennent en tant que résultat d'une obsession que l'homme moderne semble avoir - celle de se rassurer au jour le jour - et de l'autre côté, du besoin développé par le même homme moderne qui est celui de peupler quand

²⁰ Voir Jean Bessière - *Quel statut pour la littérature ?*, Paris PUF, 2001

²¹ Jean Bessière - *De l'utilité de la littérature fantastique* in *Poétique du fantastique*, sous la direction de Xavier Richet, Cahiers de la nouvelle Europe, l'Harmattan, 2004, p.11

même ce nouveau monde de la raison, basé sur la science et sur la rigueur, des monstres révélateurs des peurs les plus enfouies et les plus anciennes. Ces peurs sont d'autant plus inexplicables qu'elles se rapportent, dans le cas de la littérature fantastique à quelque chose qui n'existe pas. Le fantastique moderne, celui qui s'est nourri de l'esprit urbain du nouveau siècle, emprunte au fantastique classique la notion de « *Surnature* » qui est un de ses éléments de structure. Pourtant la Surnature n'est pas considérée de la même façon : « *Sa première manifestation explicite se trouve dans les multiples figures ou éléments <<mythiques>> associés au fantastique : vampires, revenants, fantômes, démons, mutants etc. Sa seconde manifestation est implicite car le fantastique peut être constitué de surnaturel sans recourir à des figures ou éléments explicitement surnaturels. Comme le dit Gérard Lenne <<le fantastique n'avait rien à attendre d'une peur métaphysique, aussi est-il le lieu d'une peur quotidienne viscérale, dont la première n'est que le simulacre théorique. >>*²² *A ce niveau le fantastique réside non pas dans l'explicite mais dans l'attente de l'apparition de l'insolite, c'est-à-dire, <<ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré, et d'où l'on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier, tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.*²³*>> Le surnaturel apparaît dans le fantastique comme une rupture dans l'ordre des choses, une menace qui déstabilise l'équilibre quotidien. Il s'agit de l'intrusion de l'Impossible - dont les figures surnaturelles (vampires, revenants etc.) ne sont qu'une forme - dans un monde fermé et protégé qui ne permet pas l'existence d'un autre monde. En somme, le fantastique sous son aspect de surnaturel, c'est l'apparition de l'Insolite, de l'Impossible, d'un Autre monde dans le monde réel. »*²⁴

Ce besoin de retour aux peurs mythiques en plein essor du nouveau monde qui est celui du XXe siècle paraît d'autant plus absurde que, à une première vue, tout semble aller pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. On pourrait croire que le sujet moderne, las de vivre dans un « cocon » de sécurité et de bien-être éprouve subitement une impulsion presque psychotique de « se faire peur », comme

²² Gérard Lenne - *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies : 1895-1970*, Paris, H. Veyrier, 1985, p. 123

²³ Roger Caillois - *Images, images. Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1966, pp. 19-20

²⁴ Martine Roberge - *L'art de faire peur*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2004, p. 65

si l'état de calme dans lequel il paraît évoluer serait trop limitatif pour lui. A un regard plus attentif, cet état de paix n'est qu'apparent car, en réalité, rien ne va bien dans le monde actuel. Au XXe et de plus en plus au XXIe siècle nous sommes tous les jours confrontés à des raisons de peur qui sont bien plus réelles que les frayeurs suscitées par les lectures de romans fantastiques. En commençant par la peur de la bombe et par extension la peur d'une guerre atomique qui commence avec la seconde guerre mondiale pour nous hanter jusque dans les toutes dernières années, l'homme moderne doit gérer au quotidien un lot de craintes qui lui est parfois insurmontable. On peut aussi parler des atrocités récentes qui ont coûté le prix fort en vies humaines et qu'on peut appeler « le syndrome du 11 septembre ». Des menaces plus globales semblent peser sur l'homme moderne qui est à l'origine d'une nouvelle forme de culpabilité cette fois-ci écologique. Sommes-nous en tant qu'habitants du monde moderne de par notre expansion industrielle responsables d'une possible destruction massive de la planète comme semblent le suggérer des études scientifiques récentes?²⁵ Cela n'est pourtant que le summum des peurs que la réalité a développées de plus en plus ces derniers temps, une concrétisation du paradoxe qui implique que, avec un grand progrès, de grands dangers peuvent aussi survenir.

Dans *L'anatomie de la peur*, Stephen King touche du doigt une des problématiques les plus intéressantes de ce rapport paradoxal qui se crée entre l'homme moderne et le fantastique. Selon lui « *le genre dont nous parlons (le genre fantastique), qu'il s'exprime dans les livres, au cinéma ou à la télé, n'a qu'un seul but : nous montrer des horreurs inventées. Et parmi les questions qu'on me pose le plus souvent [...], il y a celle-ci : pourquoi donc inventez-vous de telles horreurs alors que la réalité en est déjà pleine ? La réponse est apparemment la suivante : nous inventons des horreurs pour nous aider à supporter les vraies horreurs.* »²⁶

²⁵ Voir *Climate Change 2007: Synthesis Report (Rapport 2007 du GIEC) 2007, GIEC, p. 8*

²⁶ Stephen King - *L'anatomie de l'horreur*, éditions du Rocher, 1995, p. 20

B) Thérapie par le fantastique. Fonction du « double ». L'effet de fantastique urbain, ses espaces et sa portée

En d'autres termes, la *catharsis* par la pitié et l'horreur de la tragédie grecque est plus que jamais d'actualité. Et pour pouvoir promouvoir au mieux en apparence (qui est paradoxalement la réalité) les vertus apolliniennes, on offre aux penchants dionysiaques²⁷ le terrain de la fiction. « *Le rêve d'horreur est en lui-même un défoulement et une thérapie... et peut-être bien que le rêve d'horreur reconverti en mass-média est parfois en mesure de devenir un divan à l'échelle mondiale.* »²⁸

Si pour Stephen King le rapport entre le monde quotidien et le fantastique est moyenné par la peur sous ses deux formes « horreur » et « terreur », il avance aussi une autre idée que nous prenons par ailleurs comme accroche de notre thèse : *le monde dans lequel nous vivons fonctionne selon le principe du double dans la même mesure où le monde du récit fantastique est peuplé de créatures, les monstres, qui en sont l'expression symbolique.*

Le monstre le plus commun du fantastique classique est le loup-garou, le fantôme ou le vampire qui est inactif le jour mais qui puise ses pouvoirs dans les espaces nocturnes. L'essence du loup-garou est que sa nature double homme- loup fait de lui la concrétisation la plus nette des deux facettes de la nature humaine, celle de la bête, de l'instinct, du « ça » en directe opposition avec l'autre versant de sa personnalité qui est celui du « moi » civilisé, inoffensif, apollinien et obéissant au sens moral.

La réalité moderne obéit elle aussi à cette double fonction : elle est à la surface (la partie apparente, celle que l'on voit) structurée selon des principes moraux bien définis, que ce soit par le biais du système de la sécurité sociale, les manifestations pacifistes à travers le monde, des œuvres de charité ou des progrès

²⁷ Voir Friedrich Nietzsche - *La naissance de la tragédie*, Gallimard, 1989

²⁸ Stephen King, idem

scientifiques dans la lutte contre le cancer ou le SIDA. On ne se lasse pas de nous le rappeler, tout avance, le clonage est un des moyens d'un avenir proche de prolonger la vie et d'assurer des naissances dépourvues des « tares » héréditaires, on assiste aussi à une relativisation des interventions dans le destin humain jusqu'alors tenues pour tabou tels le suicide et l'euthanasie, on convertit le divertissement en ce qu'on pourrait appeler l'*utile dulci* contemporain (des shows télévisés à visée philanthropique) ; la révolution sexuelle et l'émancipation de la femme ont, à leur tour, permis des approches plus libérées à la vie intime du sujet et ont assuré en même temps la possibilité d'appivoiser un très vieux tabou qui est celui de la libido²⁹.

Dans cette nouvelle société tout paraît construit selon des principes du divertissement et des loisirs qui nous élèvent, malgré tout, à l'état des citoyens les plus chanceux de l'histoire. Parallèlement, on assiste de plus en plus à la prolifération des *légendes urbaines*³⁰, ces petites histoires noires à caractère moralisateur qui n'ont rien de réel mais qui semblent être l'apanage de la ville universelle. Malgré donc les clairs des bienséances de la vie moderne nous sommes confrontés à cette deuxième nature, celle du double, des réalités nocturnes qu'on n'ose pas prononcer à haute voix, celle où la « marque de la bête » refait surface.

Le fantastique moderne avec une possible facette, l'effet de fantastique urbain serait, donc, l'expression et le résultat de cette confrontation entre la normalité saillante de la vie quotidienne telle qu'elle se présente à nous et les réalités négatives, effrayantes qui surgissent paradoxalement dans la réalité moderne. Il est, en d'autres termes, la zone tampon entre les deux versants, les deux natures complémentaires mais aussi contradictoires qui créent la conscience du sujet contemporain, les deux facettes du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui et maintenant.

Alain Finkielkraut³¹ insiste sur le rapport entre deux types de culture : « *La* » culture (domaine de l'activité spirituelle et créative de l'homme) et « *Ma* »

²⁹ Voir Gilles Lipovetsky - *Le crépuscule du devoir*, Folio, 2000

³⁰ Voir Véronique Champion - Vincent, Jean-Bruno Renard- *Légendes urbaines*, Paris, Payot, 1992

³¹ Voir Alain Finkielkraut - *La défaite de la pensée*, Gallimard, 1989

culture (esprit du peuple auquel j'appartiens se trouvant aussi bien au niveau de ma pensée la plus haute que dans les gestes les plus simples l'existence de tous les jours). Et si le concept de Nation fait irruption dans l'histoire au XVIIIe siècle, la naissance officielle du fantastique date de la fin du même siècle. Cette notion de culture prend au XXe siècle des proportions inouïes : chez l'homme rien n'est naturel, tout est culturel. L'espace urbain dans lequel le fantastique moderne se déplace pourrait être intégré dans ce qui est culturel, artificiel (dans le sens étymologique du terme= créé par l'homme). Il en résulte que ce qu'on appelle le fantastique urbain est lié à la donnée culturelle plus que n'importe quel autre type de fantastique. La ville représente le développement ultime de l'artificiel car la nature a été chassée de cet espace pour laisser la place aux créations sérielles et synthétiques représentées par les habitations urbaines, les lieux de travail, les espaces des loisirs, les pénitenciers.

Des endroits tels les parcs (*L'aire de jeux*³² de Ray Bradbury), l'hôpital, l'appartement, l'école, la maison urbaine (*Malpertuis* de Jean Ray, *Mademoiselle Christina* de Mircea Eliade, *La maison de la sorcière* de H.P. Lovecraft, *La maison occupée* de Julio Cortázar), le métro (*Neverwhere* de Neil Gaiman, *La fin des temps* de Haruki Murakami), l'ascenseur, le gratte-ciel, la chambre (*La fin des temps*), le tramway (*Le bordéi de bohémiennes* de Mircea Eliade), le train (*Un soir un train*³³ de Johan Daisne), l'autoroute (*L'autoroute du sud*³⁴ de Julio Cortázar), la limousine, la bibliothèque (la bibliothèque de Babel, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*³⁵ de Jorge Luis Borges) l'école (*L'école la nuit*³⁶ de Julio Cortázar), sont investis avec les attributs de la peur et de l'étrange alors qu'à la base se sont de repères « stables », sans histoire et conçus plutôt dans la logique d'une cohérence de la civilisation que pour contenir des effets fantastiques. De plus le phénomène de « culture de masse », directement opposée à la « culture majeure » ou « Culture majuscule », intègre une partie des œuvres qui ne sont pas acceptées dans « la littérature sérieuse » mais qui sont considérées comme minoritaires ou destinées au public large. Il s'agit de la paralittérature dont le roman policier, le roman d'épouvante et le roman de science-fiction font partie.

³² Voir Ray Bradbury – *The Playground*, Rosetta Books, 2001

³³ Voir Johan Daisne - *Un soir un train*, éditions Complexe, 2003

³⁴ Voir Julio Cortázar – *L'autoroute du sud*, Mercure de France, 1998

³⁵ Voir Jorge Luis Borges - *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, in *Fictions*, Gallimard, 1957 et 1967

³⁶ Voir Julio Cortázar – *L'école, la nuit*, in *Heures indues*, Gallimard, 1986

En même temps la ville qu'on avait identifiée comme forme extrême de l'opposition culture-nature, devient une vraie « jungle » culturelle avec ses espaces doubles, nocturnes, dangereux. On parle de plus en plus des « slums », banlieues, quartiers mal famés peuplés par des êtres venus d'ailleurs, de l'Asie, de l'Orient, de l'Afrique qui non seulement nous sont étrangers et incompréhensibles, mais qui deviennent les raisons modernes de peurs anciennes étayées sur le refus de la différence et de l'Autre en général. C'est la même peur qui engendre chez Lovecraft, par exemple, des monstres rampants, visqueux, issus des croisements abominables entre des Dieux nocturnes et des éléments dégénérés de l'humanité. Autant dire que le mélange culturel et racial se constitue à l'aube du XXe siècle comme une tare indélébile qui ne cessera de hanter la conscience du blanc occidental et notamment du puritain américain de souche anglo-saxonne. Si la ville fascine par son caractère grouillant de diversité et de multiculturalisme, elle devient aussi la cible parfaite du mystère et du danger qu'on retrouvait auparavant dans les forêts et les espaces sauvages par excellence. En dépit de sa « sur-culturalisation », de par son caractère double, la ville acquiert des attributs cauchemardesques originellement attribués aux espaces de l'ailleurs et de l'inconnu. Les espaces mitoyens, les chambres d'hôtel, les résidences secondaires se constituent en parfaits repaires pour le double, le « ça » qui a besoin d'un endroit caché pour se développer et se répandre. « *Sous le masque de la civilité la sauvagerie est présente, l'animalité à fleur de peau. Cette inquiétante duplicité fait irruption dans les lieux les plus aseptisés de la modernité technique.* »³⁷

Ce que nous appelons effet de fantastique urbain se veut une approche différente de ce genre controversé qui est le fantastique moderne, ce qui implique une problématique au moins tout aussi épineuse. On ne se propose pas pour autant d'étudier un genre en tant que tel mais plutôt des manifestations et des occurrences d'un type de fantastique dans les œuvres de représentants de trois cultures différentes, et notamment la culture anglo-saxonne, belge et roumaine. Et, de plus, ces occurrences seront analysées par le biais de la catégorie de l'espace et de ses composantes fondamentales, étant donné le lien étroit qui existe entre le fantastique

³⁷ Roger Bozzetto - *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science Fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1992, p.90

et cette dimension comme on va le prouver par la suite. Ainsi, par rapport à la multitude de formes et significations que peut prendre l'espace fantastique, on a préféré le pluriel « espaces du fantastique urbain » qui est censé rendre compte non seulement des limites spatiales à l'intérieur desquelles est circonscrit ce type de fantastique, mais aussi des espaces microcosmiques qui sont représentés par les minuscules cellules artificielles qui remplissent cet espace.

Nous pensons notamment aux symboles de la vie urbaine typique au XXe siècle qui représentent, à la base, autant de refuges ou d'enveloppes où la conscience moderne aime se ressourcer : « *Le fantastique moderne est citadin. La ville y est saisie dans le quotidien banalisé de ses décors - qui sont ceux de notre époque - des magasins, des cafés, ou des banals appartements. Aucun lieu ne lui est interdit mais aucun n'est particulièrement marqué. L'appartement est une coquille personnelle dans un fantastique de la solitude. Les contacts sociaux sont médiatisés par des services, des institutions, banques, asiles, magasins, self-service.* »³⁸

C) Choix du terrain textuel d'analyse et motivations du choix du corpus

Le grand absent, le représentant de la culture française, fait défaut à notre corpus plutôt par rapport à la période étudiée mais on ne saurait faire une étude comparative sur le fantastique urbain sans s'appuyer sur des données de la culture française car la plupart des théories critiques du genre sont d'origine française.

La période que nous avons choisie pour notre analyse est celle comprise entre la fin du XIXe siècle et la première partie du XXe, entre 1890 et 1960. Nous estimons l'année 1960 comme étant un tournant pour la littérature car c'est l'année de naissance du postmodernisme, courant avec d'importantes implications ultérieures pour ce qui est de l'évolution du fantastique urbain vers l'époque contemporaine. Nous allons aussi faire appel à des exemples contemporains afin

³⁸ Ibidem, p. 215

d'appuyer certaines démonstrations. Les trois principaux auteurs du corpus qu'on se propose d'analyser par le biais des espaces apparentés au fantastique urbain - Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), Jean Ray (1887-1964) et Mircea Eliade (1907-1986) - sont souvent inscrits dans ce qu'on appelle le « *fantastique moderne* » dont on a tout aussi souvent relevé la difficulté de l'associer à un corpus défini³⁹. Ils seraient ainsi situés auprès de Franz Kafka qui avait été présenté par Todorov (1970) comme le cas unique de fantastique moderne et notamment celui de l'usage de la métaphore. Non seulement cette description du fantastique moderne nous paraît restrictive, mais nous estimons que les écrivains tels Jean Ray ou Dino Buzzati par exemple ont écrit, certes, du fantastique traditionnel, classique, mais aussi du fantastique moderne.

Ce que nous appelons « *le fantastique urbain* », quant à lui, bien que dans sa phase de début, présente déjà beaucoup de données au moins pour ce qui est de l'importance de l'espace urbain et de ses avatars dans la mise en place des techniques narratives. Les espaces retrouvés aux débuts du fantastique moderne sont suffisamment citadins pour anticiper la vague d'écrivains de fantastique urbain fin XXe siècle tels les Américains Clive Barker et *Les livres du sang*⁴⁰, Neil Gaiman et *Neverwhere*⁴¹, ou le Canadien Charles de Lint le créateur de la *mythic and urban fiction*.

Pour ce qui est du corpus de textes qu'on se propose d'analyser dans cette thèse, la difficulté de départ a été de trouver des auteurs et des œuvres comparables qui puissent faire le sujet d'une étude cohérente ; nous insistons sur cette difficulté de départ car la littérature fantastique foisonne d'œuvres qui pourraient figurer parmi les textes étudiés et qui seront parfois utilisées comme appui dans notre analyse, mais qui ne sauraient faire l'objet d'un corpus étant donné leur grand nombre et leur étonnante diversité. Ainsi trouve-t-on des textes très intéressants dans le cadre de l'évolution du fantastique urbain notamment dans la culture sud-américaine avec des noms tels Borges, Cortázar, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casarès, dans la culture japonaise avec Haruki Murakami, dans la culture française au XIXe siècle chez Jean

³⁹ Roger Bozzetto - *Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne*, in revue *Europe* no. 611 *Les fantastiques*, Borges, Cortázar, Lovecraft, 1980

⁴⁰ Voir Clive Barker - *Les livres du sang I*, Albin Michel, 1984

⁴¹ Neil Gaiman - *Neverwhere*, J'ai Lu, 1998

Lorrain et Marcel Schwob, dans la culture anglo-saxonne avec Richard Matheson, Clive Barker, Neil Gaiman, Anne Rice, Stephen King, Ray Bradbury, Henry James, Stevenson, Bram Stoker pour ne citer que les noms les plus sonores, mais une telle approche d'œuvres si hétéroclites autant par leur créneau culturel que par l'époque où elles sont écrites, risquerait de nuire à la profondeur de notre débat en ceci qu'une vue trop exhaustive peut nuire à la cohérence de l'ensemble de la thèse.

Nous nous sommes limités, donc, à étudier en profondeur trois auteurs du début du siècle uniquement et à nous appuyer sur des exemples multiples afin de rendre la force et l'importance du phénomène qui est le fantastique urbain. Le corpus de textes est ainsi plus limité qu'on ne pourrait le soupçonner car les trois auteurs que nous avons choisi de présenter n'écrivent pas uniquement des œuvres classifiables dans le domaine du fantastique urbain. Il s'agit principalement de trois œuvres de Jean Ray *Malpertuis*, *La ruelle ténébreuse* d'un côté et *La cité de l'indicible peur* (première édition en 1943 chez l'édition Les auteurs associés Bruxelles) de l'autre côté qui incarnent, selon nous, deux formes distinctes que peut prendre le récit fantastique en milieu urbain. Si dans *Malpertuis* (première édition en 1943 chez l'édition Les auteurs associés Bruxelles) et dans *La ruelle ténébreuse* (in *Le Grand Nocturne*, 1943, les auteurs associés, publié en France aux éditions Labor, en 1984 et réédité en 1998), on peut parler de la thèse de Roger Caillois et de G.-P. Castex, *La cité de l'indicible peur* est construite plutôt sur la thèse de Tzvetan Todorov (où le fantastique serait l'hésitation entre deux explications surnaturelle ou réelle). A ces trois œuvres principales s'ajouteront d'autres : *Maison à vendre*, *Storchhaus ou la maison des cigognes*, *Le cimetière de Marlyweck*, *Les contes du whisky*. La liste n'est pas exhaustive. Pour ce qui est de H.P. Lovecraft nous avons choisi *La maison de la sorcière* (1931), *La cité sans nom* (1931), *L'abomination de Dunwich* (1928), *A la recherche de Kadath* (1934), *Les rats dans les murs* (1929), *Air froid*, *Le cauchemar d'Innsmouth* (1928), *Le modèle de Pickman*, *La maison maudite*, *La peur qui rôde*, *Le molosse*, *L'indicible*, *Le cas de Charles Dexter Ward*, *Je suis d'ailleurs* (1928), *La musique d'Erich Zann*. Une analyse approfondie sera consacrée au cycle du monde des rêves (très édifiant par les cités rêvées).

Une première remarque par rapport à ce corpus serait que ces trois auteurs ont en commun le fait d'être découverts ou redécouverts en France relativement tard. Ils écrivent tous vers le début du XXe siècle et pourtant les éditions françaises

datent, pour la plupart, de la deuxième moitié voire de la fin du siècle. Nous serons, donc, presque tentés de les intégrer parmi les auteurs contemporains alors que seul Mircea Eliade meurt en 1986, mais ses œuvres littéraires ont été écrites bien avant. Le rapprochement indirect que nous avons réalisé entre les trois est issu, en premier lieu, de cette même époque à laquelle ils ont écrit, et second lieu de la personnalité marquante de chacun pour son siècle et des différents domaines dans lesquels ils se sont créés une renommée.

On remarque aussi que le plus prolifique des trois est à l'évidence H.P. Lovecraft dont les récits sont, en même temps, les plus anciens. C'est chez ce même auteur qu'on retrouve le plus d'occurrences de l'espace urbain dans le cadre du fantastique et, à l'inverse, le plus d'occurrences fantastiques dans un espace urbain. Entre Lovecraft et Eliade il y a aussi un certain rapport qui s'établit entre leur penchant pour le mythe. *« Nous entendrons par discours mythique appliqué à l'ensemble du genre fantastique deux choses. D'une part, que tous les textes réputés fantastiques constituent les versions du même cas de figure, et que le mythe est constitué de l'ensemble de ces versions (proposition de Lévi-Strauss). D'autre part nous utilisons « mythe » au sens où l'emploie A. Jolles : c'est la forme des questions que pose l'homme à l'univers pour justifier leurs rapports, c'est en même temps la forme que prend la réponse de l'univers à ces questions. »*⁴²

Le mythe chez Mircea Eliade

Pour Mircea Eliade le mythe fait partie intégrante de la vie quotidienne. Dans la préface à *Mademoiselle Christina*, roman traduit en français en 1989, il écrit : *« Mademoiselle Christina n'est pas caractéristique de mon œuvre fantastique. [...] Par la suite, tout en continuant, consciemment ou inconsciemment, à puiser dans le folklore, j'ai fait appel à d'autres techniques narratives. Déjà dans Le Serpent, écrit et publié en 1936, la narration se développe sur plusieurs plans, afin de dévoiler*

⁴²A. Jolles - *Formes simples*, Seuil, 1970, cité par Roger Bozzetto, *Imaginaires et idéologies*, in Cahiers du CERLI, Caen, 1984, p. 21

progressivement le fantastique sous la banalité quotidienne. Tous mes écrits fantastiques en prose reflètent depuis lors mes efforts pour améliorer et préciser cette même méthode narrative : des personnages plus ou moins médiocres, livrés à leurs préoccupations quotidiennes, découvrant à un certain moment qu'ils sont entraînés dans un monde à la fois étrange et familier où il leur arrive de aventures insolites et incompréhensibles[...]On pourrait dire que cette technique reflète en quelque sorte la dialectique du sacré : c'est le propre de ce que j'ai appelé hiérophanie, que le sacré y soit à la fois manifesté et dissimulé dans le profane. Pour ne citer qu'un exemple, un arbre sacré qui, pour les fidèles de la religion considérée, incarne le sacré, reste pour tous les autres simplement un arbre d'une certaine espèce. La même dialectique : profane-sacré-profane explique ce que j'ai appelé <<le caractère non-reconnaissable du miracle>>, à savoir qu'un miracle n'est évident que pour ceux qui sont préparés par leur propre expérience et leur propre culture religieuses à le reconnaître comme tel. Pour tous les autres le <<miracle>> n'est pas évident, il est donc inexistant ; en effet, il reste dissimulé dans les objets et dans les événements quotidiens. »⁴³

Chez Eliade le cadre dans lequel évoluent les personnages a toujours un caractère mythologique. Le fantastique dans *Le bordéi des bohémiennes* par exemple est annoncé par un déséquilibre survenu entre le *Chaos* (désordre) et le *Cosmos* (ordre dans l'acception pythagorique du terme). Dans la mythologie roumaine le Chaos et le Cosmocrate possèdent des pouvoirs sensiblement égaux ce qui fait que l'équilibre de l'Univers est maintenu. Cela pourrait se traduire par l'équilibre entre le réel et l'irréel qui, jusqu'à un certain point, est bouleversé par la présence intrusive du Chaos. Dans *Mythos et Logos. Etudes et essais d'anthropologie culturelle*, Andrei Oișteanu écrit que « seule l'aide impartie de l'homme, aussi insignifiante et symbolique soit-elle, est en mesure de pencher la balance de la victoire en faveur du Cosmocrate, en rétablissant ainsi l'ordre et l'équilibre cosmique, qui avaient été temporairement compromis. »⁴⁴

En d'autres termes, normalement, l'intervention de l'homme auprès de la divinité finit par réinstaurer le cosmos initial et à vaincre les pouvoirs chaotiques qui

⁴³ Mircea Eliade, in préface à *Mademoiselle Christina*, éditions de l'Herne, 1989, pp. 5-7

⁴⁴ Andrei Oișteanu - *Mythos et logos*, Nemira, București, 1998, p.93

s'opposent au projet de la création. Seulement chez Eliade l'homme est aveuglé, il est incapable de reconnaître le mystère du miracle, il vit dans un monde marqué par des signes muets qui lui restent inaccessibles. Le mutisme de cet univers pourtant investi de symboles et de mythes, ou plutôt sa non-interaction avec le facteur humain, sont à l'origine non seulement de l'intrusion de la Surnature dans la vie réelle, mais surtout du dénouement tragique de la collision de ces deux mondes. Dans *Le bordéï des bohémiennes*, le personnage principal, Gavrilesco, ne sait pas interpréter les mythes qu'il croise sur son chemin, il n'est pas un héros civilisateur, herméneutique, qui pourrait s'en prendre au déséquilibre universel. Il n'a pas non plus le côté ludique et rituel qui aurait pu lui permettre de trouver une solution aux énigmes posées par les bohémiennes dans leur bordéï. Sa condition est irrémédiablement située sous les auspices de la Moïra et donc fatalement vouée à l'échec et à la mort. Le personnage citadin, moderne, entouré par sa ville qui se veut protectrice est complètement démuné et laissé à la merci de la Surnature qui pour Eliade devient souvent une avant-scène de la Mort.

Si Mircea Eliade est mondialement connu aujourd'hui ce n'est pas tellement pour sa prose et d'autant moins pour sa prose fantastique. Il s'est surtout imposé à la culture occidentale pour ses recherches dans le domaine de l'histoire des religions et pour ses œuvres sur l'importance du mythe et l'intervention du sacré dans la vie quotidienne. Ses œuvres les plus connues insistent sur l'irréductibilité du phénomène religieux et l'impossibilité de reconnaître le sacré qui est pourtant fortement ancré dans la vie de tout un chacun. Publié en France pour la première fois en 1949 (alors qu'il avait été rédigé en roumain en 1945) son *Traité d'histoire des religions* devient d'autant plus incontournable pour le domaine qu'Eliade explique la triple qualité d'un historien des religions : doit être aussi bien historien que phénoménologue et en troisième lieu avoir une démarche herméneutique de déchiffrement du message inscrit dans les manifestations religieuses afin de rendre plus facile son assimilation par l'homme profane. Ces idées se retrouvent néanmoins dans ses récits littéraires qui malgré leur place moins importante dans la bibliographie d'Eliade nous paraissent essentiels pour les débuts du fantastique urbain. Un des buts de notre thèse est aussi de rendre hommage à ces œuvres uniques de la littérature fantastique qui sont les romans et nouvelles de Mircea Eliade et qui sont, de nos jours, tombées dans un oubli immérité, qui ne font que rarement le sujet de

critiques sur le genre fantastique et ne sont, presque jamais, citées comme exemples pour l'importance de l'évolution de ce genre.

Nouvelle mythologie de H. P. Lovecraft

H.P. Lovecraft crée lui-même une nouvelle mythologie notamment par le *Mythe de Cthulhu* avec un panthéon qui va traverser une grande partie de ses œuvres, et celles de ses épigones. Le point de départ du mythe fondateur de l'œuvre lovecraftienne est que nous ne sommes pas les seuls à peupler cet univers, nous avons été précédés par des créatures qui nous étaient supérieures et qui ont déserté la terre mais pas pour toujours : ces géants de la création sommeillent quelque part sous la terre ou dans des cités nécropoles enfouies dans le désert et ils se réveilleront un jour pour nous demander de rendre compte de notre règne éphémère. « *Aux intersections de ses voies de communication, l'homme a bâti des métropoles gigantesques et laides, où chacun, isolé dans un appartement anonyme au milieu d'un immeuble exactement semblable aux autres, croit absolument être le centre du monde et la mesure de toutes les choses. Mais sous les terriers creusés par ces insectes fouisseurs, de très anciennes et très puissantes créatures sortent lentement de leur sommeil. Elles étaient déjà là au Carbonifère, elles étaient déjà là au Trias et au Permien, elles ont connu le vagissement du premier mammifère, elles connaîtront les hurlements d'agonie du dernier.* »⁴⁵

Ainsi on identifie parmi les divinités principales : Hastur, le dieu destructeur, innommable, qui marche sur le vent ; Nyarlathotep, l'incarnation du chaos rampant ; en troisième position se trouve Azathoth, le dieu sans forme et sans consistance, dépourvu aussi d'intelligence, et finalement Yog-Sothoth, « tout en un et un en tout ». Le fantastique de Lovecraft est éminemment décadent, qu'il s'agisse des espaces urbains réels ou oniriques dans lesquels il choisit de placer ses personnages,

⁴⁵ Michel Houellebecq - *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, éditions du Rocher, 1991, coll. Des Infréquentables, p. 32

des bâtisses qui intègrent ces espaces ou des personnages qui peuvent être soit des sujets sur lesquels s'acharnent la monstruosité et la décadence (*La couleur tombée du ciel*, *La maison de la sorcière*, *La peur qui rôde*, *le cas de Charles Dexter Ward*, *Le molosse*), soit des monstres eux-mêmes (*Je suis d'ailleurs*, *Le modèle de Pickman*, *L'abomination de Dunwich*, *Horreur à Red Hook*). De par sa personnalité controversée et aussi à cause de son état de santé ébranlé par des dépressions survenues très tôt, Lovecraft a mené une vie assez retirée, il est particulièrement réticent à la rencontre de l'Autre. Il n'a jamais voyagé en Europe (bien que ce fût son rêve le plus cher) et chez lui, à Providence, USA, il vit plutôt la nuit en s'identifiant presque aux personnages qu'il invente dans ses ouvrages. Il n'a jamais été reconnu de son vivant en tant que grand écrivain et cela semble paradoxal quand on pense au nombre d'épigones qui ont écrit dans « la veine de Lovecraft » après sa mort. Il passe le plus clair de son temps à écrire et il n'arrive jamais à s'intégrer dans la société américaine malgré ses études assez poussées, ni à trouver un emploi digne de son niveau. Dans ses lettres il déplore le marché de l'emploi américain qui favorise « les métèques », les étrangers, ces « créatures » qui ont fini par lui inspirer les monstres qui hantent les pages de ses écrits. Il est foncièrement raciste, il le déclare d'ailleurs lui-même, et trouve que la « race noble » qui est la sienne se trouve menacée par l'intrusion aux Etats Unis des immigrés du monde entier, asiatiques, Juifs, hispaniques, autant de « races impures » qui menacent la stabilité universelle. Son œuvre macère entièrement dans un pessimisme noir qui dépeint un monde rongé par la dégénérescence, où des architectures totales sous la forme des cités bâties aux âges mythiques coexistent avec la ville des hommes portant le stigmate de la corruption et de la déchéance héréditaire. La place du secret dans son œuvre fait entrer des cultes renvoyant à la sexualité qui est en étroite rapport avec la folie. Nous savons que Lovecraft voyait dans la sexualité une source du mal, il la considérait comme une forme de primitivisme indigne d'un être noble. Il faut aussi mentionner le fait que Lovecraft a été très tôt confronté à la folie car il n'avait que 8 ans lorsque son père, interné cinq ans auparavant dans un hôpital psychiatrique meurt de parésie sans doute due à une syphilis. D'ailleurs la place du père dans ses récits a une certaine transparence, mais malgré cette absence l'œuvre lovecraftienne tourne autour du motif du père.

Jean Ray et le fantastique belge

Tout comme H.P. Lovecraft, Jean Ray a été découvert en France relativement tard. Le fantastique de Jean Ray est issu de la même culture belge de langue française qui donna la légende de *Ulenspiegel*⁴⁶ et les voyages imaginaires d'Henri Michaux aussi que *Un soir, un train* de Johan Daisne, autant dire d'une culture fortement marquée par l'élément fantastique. Sous son vrai nom Raymond Jean de Kremer, il naît à Grand en 1887 et il publie des articles dans plusieurs revues sous deux pseudonymes (Jean Ray et John Flanders). Son premier recueil de contes, *Contes du whisky*, apparaît en 1925 sous le pseudonyme littéraire de Jean Ray, celui avec lequel il finit par s'inscrire dans l'histoire de la littérature. L'énorme succès qu'il connaît à la fin de sa vie survient avec la publication en 1961 aux Editions Marabout des *25 histoires noires et fantastiques*. Son genre de prédilection est la nouvelle mais il écrit aussi des petits romans parmi lesquels nous en étudierons deux plus attentivement, notamment *Malpertuis* et *La cité de l'indicible peur*. Ces deux romans ont aussi été portés à l'écran par Jean-Pierre Mocky en 1964 (*La grande frousse*) et par Harry Kümel en 1972 (*Malpertuis*).

Tout semble séparer Jean Ray de Lovecraft. Ils n'ont jamais eu connaissance l'un de l'autre mais ils ont été tous les deux des voyageurs imaginaires (tout comme Lovecraft, Jean Ray a passé sa vie en tant que fonctionnaire ce qui lui a peut-être justement permis de créer des mondes nocturnes avec la plume d'un connaisseur). Tout comme Lovecraft, l'œuvre de Jean Ray est sillonnée par la fascination pour l'Angleterre (que Lovecraft ne verra jamais), mais aussi pour des techniques d'horreur qui mélangent villes réelles et villes imaginaires, cimetières et espaces sordides, univers parallèles qui trouvent d'inattendus points de jonction (Jean Ray et *La ruelle ténébreuse* ; H.P. Lovecraft et *La maison de la sorcière* ou *Le cas de Charles Dexter Ward*).

⁴⁶ Voir Charles de Coster - *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, éditions de la Différence, 2003

A travers les textes de ces trois écrivains, qui sont chacun issu d'une culture différente, l'enjeu de notre thèse sera de prouver l'importance du point de départ de ce qui deviendra pendant la deuxième moitié du XXe siècle un possible sous-genre du fantastique moderne, le fantastique urbain. Notre approche consiste à le délimiter par rapport aux autres types de fantastiques (gothique, classique, moderne) et, au travers de textes, d'en dégager les particularités et les traits qui le distinguent et en font un genre à part entière. Pour ce faire nous allons nous appuyer principalement sur trois cultures différentes, la culture belge, américaine (anglo-saxonne) et roumaine, et à partir des différentes théories sur le fantastique nous analyserons un nouveau type de fantastique qui emprunte certaines caractéristiques au fantastique gothique et au fantastique traditionnel mais qui propose aussi un autre rapport à la Surnature dont les implications convergent vers l'espace urbain. Ainsi, l'analyse de cet espace et de ses avatars sera une des pierres de voûte de notre thèse dont la finalité est d'explorer le phénomène de fantastique urbain. En même temps, notre thèse sera aussi de prouver que le corpus choisi contient effectivement les germes du fantastique urbain et plus que cela, que les trois auteurs qui n'ont aucun lien apparent ni par leur biographie ni par leur évolution personnelle ont pu donner presque au même moment mais à des importants écarts géographiques, des œuvres avec de multiples éléments communs qui se rejoignent ou s'opposent mais qui, dans l'ensemble, ont contribué à la création d'un genre dont ils n'avaient aucune connaissance au moment où ils l'ont créé et dont les théoriciens de l'histoire littéraire vont parler quelque cinquante ans plus tard.

D) L'effet de fantastique urbain : thèmes et repères d'analyse. Aspects du sacré et l'influence sur le fantastique. Points de comparaison chez les trois écrivains.

En ce qui concerne le plan de la thèse nous avons estimé qu'un chapitre théorique qui explique les origines et étymologies du concept de fantastique dans les domaines littéraires ou autres serait de rigueur. En effet, on insistait au début de

l'introduction sur la difficulté de départ que ce genre a suscité chez les théoriciens aussi bien du point de vue d'une définition globale que dans le cadre d'une approche qui regroupe les traits communs des « textes fantastiques ». La méthode qu'on se propose de suivre pour ce chapitre (qui se veut aussi introductif) est la suivante : dès qu'on donne une définition, une théorie, qu'on analyse une particularité ou une occurrence du fantastique, on va intégrer aussi par le biais de l'étude comparée, les correspondances ou les différences retrouvées justement du côté du fantastique urbain. Ainsi le premier chapitre fera une incursion rapide dans les principales théories critiques qui ont marqué l'histoire du fantastique puisque, afin de dégager une définition pour un nouveau genre, il convient de suivre son évolution et de faire le rappel des étapes qui ont mené à son apparition.

Notre analyse de la littérature fantastique proposera d'approcher l'hypothèse du fantastique urbain à partir des auteurs analysés mais aussi par le biais des œuvres contemporaines.

Ce que nous avons appelé « fantastique urbain » serait un effet de fantastique apparenté à un espace civilisé ou à une construction (la présence symptomatique de la ville). Le sujet est influencé par l'espace dans lequel il évolue. La catégorie de l'espace urbain sera, par ailleurs, la référence centrale de notre étude. Cette évolution orbite autour de différents piliers :

- 1) Les effets de fantastique urbain : emploi de toutes les autres formes de fantastique (gothique, traditionnel, science-fiction) et emprunt de visages différents
- 2) Cohérence entre l'aspect mythique du récit et le fantastique : une esthétique de l'homogénéité ;
- 3) L'épouvante et la peur, l'indicible et l'innommable dans le contexte du fantastique urbain peuvent en être l'ingrédient de base mais pas de manière absolue (chez Mircea Eliade l'épouvante n'est pas une donnée du récit, elle ne conditionne pas l'effet fantastique) ;
- 4) Importance du fantastique moderne « littéraire » dans l'évolution du fantastique urbain (Borges, Cortázar, Adolfo Bioy Casares), différents types de fantastique ;

- 5) Une possible orientation dans le cadre du fantastique urbain rendue officielle par des auteurs contemporains : Richard Matheson, Clive Barker, Neil Gaiman ; œuvres cinématographiques : *The Village*, par M. Night Shyamalan, *L'Exorcisme d'Emily Rose* par Scott Derrickson ;

La deuxième grande partie de notre thèse sera consacrée aux aspects du sacré qui, selon nous, ont un rapport direct avec l'idée même de littérature fantastique, même si l'espace urbain, dernier rempart de la modernité et espace de choix dans le fantastique contemporain, se trouve complètement désacralisé. Afin de prouver que la Surnature est une manifestation directement liée aux anciens mythes, aux anciennes croyances et finalement au statut religieux inhérent aux sociétés traditionnelles, nous allons nous appuyer sur des œuvres anthropologiques mais nous ferons principalement appel à une discipline extra-littéraire, notamment l'histoire des religions et aux théories sur le sacré développées par Mircea Eliade. Cette approche nous permettra de réunir ainsi l'œuvre littéraire de Mircea Eliade aussi bien que son apport dans le domaine de l'histoire des religions. Les principaux points discutés seront :

- 1) Eléments méthodologiques : littérature comparée et histoire des religions comme outil d'analyse, thèses et approches du sacré ;
- 2) Les notions de mort et violence sacrificielle au sein du rituel étudiées sous leur profil de tabou ;
- 3) Parallèles directs entre la notion de sacré telle qu'elle est étudiée par Mircea Eliade et le fantastique urbain ;
- 4) La « dispute » entre le sacré et le profane (niveau spatio-temporel) avec des éléments spatiaux typiques (le village, la maison) ainsi que les divergences de l'acception temporelle dans les deux cas (évolution, progrès, thématiques de l'histoire et du paradis perdu) ;
- 5) L'horreur comme liant entre le sacré et la littérature fantastique ;
- 6) Thématique de « l'oubli divin » et du « Trickster » comme possibles explications de la rupture entre les niveaux sacré/profane et fantastique/réalité ;
- 7) Le secret et le mystère vus comme modalités essentielles du profane et du sacré ;

8) Les exemples seront choisis parmi les écrivains du corpus mais l'analyse sera étayée aussi par des exemples cinématographiques ou sur des auteurs méconnus.

Les derniers chapitres de notre thèse seront dédiés à une étude comparative approfondie des trois auteurs analysés, chacun avec sa spécificité stylistique, dans le milieu culturel où ils puisent leur inspiration et aux points qui les rapprochent dans le contexte du fantastique urbain (notamment la dimension mythique) :

-Trois cultures différentes aux sources du fantastique urbain - la dimension mythique, une esthétique du fantastique urbain ;

-Mircea Eliade et l'espace-temps urbain, mythologie et fantastique, le fatum (*Le bordéi des bohémiennes*), la Moïra, rituels funéraires, mondes parallèles, le chamanisme,

-Thèmes communs : le fantôme, le rêve comme prétexte pour le voyage dans le temps, la peur.

-Jean Ray et les univers intercalaires (*La ruelle ténébreuse*), la mythologie grecque et moderne basée sur l'épouvante (*Malpertuis*) ; l'univers mathématique de la quatrième dimension, le mythe et l'épouvante, la présence du diable, aspects fragmentaires de la ville (la rue la maison, le cimetière), aspects fragmentaires de la ville (le fog, le whisky, catégories sociales), confrontation du sacré et du profane en milieu urbain ;

-H.P. Lovecraft et l'espace urbain onirique - la présence du monstre, villes réelles et villes imaginaires, villes modernes et cités ancestrales (*L'abomination de Dunwich, Le cauchemar d'Innsmouth, Horreur à Red Hook, La cité sans Nom*), le mythe de Cthulhu (la préhistoire du mythe), présence et évolution du sacré dans l'espace urbain lovecraftien, techniques narratives : *style gras* (Jean Fabre) chez Lovecraft⁴⁷, « *fantastique par excès* »⁴⁸ (Denis Mellier), l'indicible, l'innommable, « *l'impossible-et-pourtant-là* », la description hyperbolique, récurrences narratives ; espaces urbains : ville, maison ;

⁴⁷ Voir Denis Mellier - *Textes fantôme, fantastique et auro-référence*, Kimé, 2001, pp. 42-43

⁴⁸ Voir Denis Mellier - *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », Champion, 1999

3. Espaces du fantastique et fantastique urbain

A) Le XXe siècle et l' influence du postmodernisme sur le fantas tique urbain

Le XXe siècle est un siècle du désenchantement fortement marqué par les textes postmodernes à partir des années 1960. C'est, peut-être, le mouvement le plus important (avec le modernisme) du siècle. Et si le modernisme était la négation des écoles traditionnelles dans l'art, le post-modernisme en tant que négation du modernisme n'est rien sinon la négation de la négation même, donc, en quelque sorte, un retour à la tradition. Il n'y a pourtant pas de retour à la tradition à proprement parler mais plutôt une nostalgie pour une époque ressentie comme ordonnée et régie par un sens qui, bien que contesté par les courants suivants, reste un point de référence pour la nouvelle ère. En cela le postmodernisme est une réconciliation avec l'idée que rien n'a été vraiment dépassé dans l'histoire. Par rapport à l'apparition du postmodernisme, Jean-François Lyotard parlait de *la suspicion devant les méta-narrations*⁴⁹, ces principes et traditions universels qui, jadis, maîtrisaient et délimitaient toute forme d'activité discursive. Après la mise à mort de ces grands récits qui ont perdu leur crédibilité, la littérature se retrouve dans une impasse qui va marquer, progressivement, la dissolution de toutes ses composantes et notamment de l'idée de personnage, d'auteur, d'intrigue, de récit et de lecteur. On est en pleine *ère du vide* (Gilles Lipovetsky)⁵⁰ qui s'explique par la disparition de l'accès à des principes universels qui peuvent fonctionner comme des critères de valeur, il n'y a plus de référent, plus de centre stable. Le vide qui nous gouverne est pourtant dépourvu de dramatisme et d'apocalypse, c'est un vide fondé

⁴⁹ Voir Jean-François Lyotard - *La condition postmoderne*, les Editions de Minuit, 1979

⁵⁰ Voir Gilles Lipovetsky - *Le crépuscule du devoir*, Folio, 2000

sur la désillusion et l'éternel retour du neuf. Ainsi l'alternative à l'ordre ancien n'est pas un autre ordre mais un désordre, une absence de tout ordre. Le triomphe de la subversion dépend de la mesure où sa séduction nous a convaincus que tout ce qu'il y a au centre ou est important est en réalité une idole et doit être détruite. C'est ce que Jürgen Habermas appelle *la crise de la légitimation*⁵¹ qui affecte la vie sociale contemporaine et pas uniquement. C'est l'ère de la commotion, du désordre, l'ère où l'Homme est renversé. Bien entendu, cette délégitimation typiquement postmoderne avait déjà été annoncée par Nietzsche et le nihilisme mais elle est poussée encore plus loin. Si pour Nietzsche *Dieu est mort*⁵², il est mort en tant qu'idée mais il est remplacé par l'idée de l'Homme. Pour le postmoderne Dieu est mort, l'Homme est mort et personne ne s'en soucie. Ce rapport à l'immédiat, à « l'ici maintenant », au quotidien et à la suprématie du présent est avec le règne du temps, la décomposition de la tradition et la déconstruction du monde une des caractéristiques essentielles du postmodernisme sur lequel l'effet de fantastique urbain a pu se construire. Car à l'époque du postmodernisme non seulement *anything goes*, tout est possible, mais plus que cela, tout paraît probable et le paradoxe « il n'y a pas d'alternative - il y a toujours une alternative » devient lieu commun.

La ville factice. Le fantastique comme déplacement et évolution vers le culturel, le moi, l'immédiat

Le fantastique urbain est tributaire de ces nouvelles visions déroutantes de la réalité immédiate. Si l'effet de fantastique en milieu urbain joue sur « l'irréalité de la réalité », sur la notion de « ville factice », s'il se réclame de cette incongruité afin de critiquer la réalité, c'est aussi parce que le sujet contemporain ne sait plus comment se situer par rapport aux oscillations réitérées de celle-ci. Avec ses notions

⁵¹ Voir Jürgen Habermas - *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*, Paris, Payot, 1978

⁵² Friedrich Nietzsche- *Ainsi parlait Zarathoustra*, Livre de poche, 1992

de « *disparition de la réalité* » et de « *simulacre* »⁵³, Jean Baudrillard initie dans la même voie l'approche sociologique de la crise du sens connue par l'homme postmoderne. Carte géographique qui remplace un territoire, primauté d'une copie sur l'original, illusion se substituant à la réalité, autant de repères brouillés qui permettent, finalement, d'entrevoir la complexité de la société contemporaine avec toutes ses angoisses et ses contradictions qu'elle avait apparemment exorcisées.

Le film *Dark City* réalisé par Alex Proyas en 1998 est fait, peut-être plus que *Metropolis* de Fritz Lang (1927), à l'image de l'espace urbain simulacre étayé sur un vide de sens autorisant la permutation répétée non seulement des repères spatiaux, mais surtout des destins des habitants de la ville irréaliste. Avec des renvois au monde de la psychanalyse (et notamment à la paranoïa), le film de Proyas fait passer un message bien inquiétant : dans la ville contemporaine le temps n'est pas le seul à être cyclique, l'espace et même les choix de vie individuels le sont aussi. Situé sous le signe de la spirale (symbole archaïque de l'éternel retour), l'espace urbain finit par incarner la représentation d'un trouble mental, il prend la forme littérale du cauchemar, l'organiser ou le détruire revient au même. Pourtant il n'y a pas que l'espace qui se voit modifié et allégé dans son essence. Il n'y a pas que la réalité sensible qui souffre des mutations multiples. Au niveau social la panique de l'immatériel, le règne de l'impalpable s'installe aussi. Dans cet espace-temps où lieux et moments se superposent, on parle aussi d'une *société transparente*⁵⁴ pour laquelle l'illusion de visibilité d'une ville hypertrophiée n'est en réalité qu'un aveuglement, une conséquence à peine assumée d'une grave souffrance identitaire.⁵⁵

L'évolution du fantastique s'opère de l'espace sauvage à l'espace civilisé, du naturel au culturel, de l'ailleurs, l'autre, le jadis à l'ici, le moi, le maintenant. (F. Dubost). Si la normalité se retrouve transgressée par l'événement fantastique, la banalité est investie avec les caractéristiques de l'*uncanny*, l'*unheimliche* (Freud 1919). Ainsi, le postmodernisme partage avec le fantastique moderne le concept de transgression devenu en quelque sorte l'idée maîtresse, celle qui traversera tel un fil rouge toutes les manifestations et les transformations de ceux-ci. En même temps, le fantastique urbain s'opère lui-même dans un retour à la ville beaucoup plus

⁵³ Voir Jean Baudrillard - *Simulacres et simulation*, éditions Galilée, 1981

⁵⁴ Voir Gianni Vattimo - *La société transparente*, éd. Desclée de Brouwer, 1990

⁵⁵ Voir Frédéric Kaplan - *Futur 2.0. Comprendre les 20 prochaines années*, éd. Fyp, Limoges, 2007, pp. 12-16

prononcé que le fantastique moderne, ce qui représenterait un retour au cadre typique du roman réaliste, donc un retour à l'école traditionnelle. Le paradoxe serait que dès sa naissance le fantastique avait divorcé de cet espace urbain (vu comme un espace du centre et en même temps du multiple) pour intégrer un univers autre qui était celui de l'écart, de l'ailleurs et de la solitude.

Progressivement, au XIXe siècle il a regagné l'espace civilisé pour complètement pénétrer dans le cadre intime de la ville en général et de la métropole en particulier vers la fin du XXe siècle. Avec Neil Gaiman et Anne Rice notamment, la ville contemporaine se retrouve envahie par des créatures nocturnes typiques du fantastique classique et du merveilleux, telles les vampires ou les anges et les diables. Ainsi, le mélange de différentes typologies traditionnelles avec l'espace urbain qui représente les nouvelles mentalités du profane constitue un élément fondamental du fantastique au XXe siècle. Dans *De bons présages* Neil Gaiman met en scène le monde moderne sous sa forme la plus complexe, la métropole, qui devient, l'espace d'un livre, un nouvel Armageddon où les forces du Bien et du Mal se disputent la suprématie après la fin du monde. Seulement, c'est cette fin du monde tel qu'on le connaît qui dérange, et deux représentants des forces opposées, respectivement un ange et un démon, unissent leurs forces pour empêcher la nouvelle Apocalypse.⁵⁶

Chez Anne Rice, dans *Les chroniques des vampires*⁵⁷ par exemple, les vampires, présences récurrentes du fantastique classique, sont des êtres parfaitement intégrés dans l'espace urbain, ils vivent avec et parmi nous, ils ne se différencient en rien du commun des mortels si ce n'est par leur nature meurtrière qui elle-même est une fatalité telle une maladie quelconque.

Dans *Je suis une légende*, Richard Matheson imagine un fléau qui attaque les humains pour les transformer en vampires. Au fur et à mesure que le chaos s'installe sur les villes, le phénomène comparable au « rhinocérisme » d'Eugène Ionesco touche tout le monde sauf un survivant qui, devenu l'unique humain « normal », se retrouve en tant que minorité dans l'anormalité. Ainsi, dans la ville contemporaine, la frontière entre la normalité qu'est censée représenter la majorité et l'étrange qui survient chez l'Autre est particulièrement floue puisque n'importe quel individu de la majorité peut se retrouver à son insu investi avec les attributs de

⁵⁶ Voir Neil Gaiman/Terry Pratchett - *De bons présages*, éd. J'ai Lu, 2001

⁵⁷ Voir Anne Rice - *Les chroniques des vampires. Tome I : Entretien avec un vampire*, Pocket, 2001

l'Autre. L'espace de la multiplicité et de la communication trahit sa fonction qui est celle de rassurer, de protéger son habitant. Il devient, par un brusque renversement du décor, le piège le plus ingénieux de la Surnature elle-même. Les échanges entre l'image du vampire traditionnel (avec la peur de l'ail et du crucifix) et l'image du nouveau vampire, création de la science (ou plutôt d'une science qui a échoué dans sa mission d'améliorer la vie des humains) sont multiples et surprenantes.

Mais si le traditionnel semble si bien adapté aux nouveaux espaces, l'homme moderne, lui, en tant que personnage, est de plus en plus égaré dans son propre environnement. La nouvelle *Escamotage* de Richard Matheson met en scène un personnage principal qui voit « disparaître » au fur et à mesure tous les éléments de sa vie quotidienne qui le reliaient à la vie sociale et à la vie tout court jusqu'à se voir disparaître lui-même aux yeux des autres tout aussi mystérieusement.⁵⁸

Le fantastique dans l'espace urbain se sert des outils littéraires du réalisme pour construire un espace qu'il décompose et modifie par la suite pour le métamorphoser en une « zone » étrange où tout peut arriver. De plus, la manifestation de la Surnature n'y est qu'allusive, car en contradiction apparente avec le monde dans lequel elle se manifeste. Pourtant, dès que son apparition est explicite, elle finit par englober cet univers jusqu'alors familier pour se l'approprier et pour redéfinir sa nature. *« Le quotidien se dissout dans une sorte de néant glacé. La Surnature n'y était qu'allusive au point de n'être pas nommée car dans le fantastique moderne l'aliénation, qui ne peut emprunter la figure de la surnature - impuissante à donner un sens - n'a aucun moyen d'être figurée. Elle n'est là que sous la forme impensable d'une absence terrible qui cependant travaille la représentation et la fait apparaître à la fois monstrueuse, glaciale, et coupée de toute signification. L'univers fantastique moderne est déconnecté du sens. Il rend manifeste le cadre des relations interhumaines bureaucratiques, réifiées, impliquant une négation de tout au-delà au profit d'une prétendue rationalité, d'une transparence extrêmement trompeuse. Le sens semble avoir déserté le monde.*

⁵⁸ Voir Richard Matheson - *Escamotage*, in *La grande anthologie du fantastique* par Jacques Goimard et Roland Stragliati, Omnibus, 1996

*Aucune conjuration ne peut atténuer l'angoisse. Le décor y est souvent urbain, conséquence de l'industrialisation. »*⁵⁹

Espace fragmentaire, délité ou protéiforme, la ville a un visage caché ou double. C'est une des caractéristiques du fantastique selon les critiques du genre (le double fait partie des rubriques thématiques du fantastique chez Roger Caillois). Dans la mesure où il représente l'ultime refuge profane du moderne, les monstres imaginaires qui le surpeuplent sont d'autant plus déconcertants.

Si le postmodernisme crée un déplacement de la culture dominante à la culture de masse, du centre aux marges, le fantastique urbain, lui, opère un mouvement de la nature à la culture et de l'espace autre à l'espace du présent et à la réalité qui nous est propre.

Avant d'entrer plus amplement dans la thématique du fantastique urbain et dans l'évolution et les avatars de ce genre, avant de discuter aussi la problématique de l'espace qui est, selon nous, une de ses composantes définitives, il convient de s'attarder sur la question « qu'est-ce que la littérature fantastique ».

⁵⁹ Roger Bozzetto - *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science Fiction : deux littératures de l'imaginaire*, 1992, Publication de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, p.217

B) Fantastique : définitions. Etymologies

A la question « qu'est-ce que la littérature fantastique » la réponse immédiate est une autre question : « qu'est-ce que le fantastique » tout court ? Le mot « fantastique » emprunté au latin *phantasticus* et remontant au verbe grec *phantasein* = *donner l'illusion, faire voir en apparence*⁶⁰ est expliqué en français comme irréel, imaginaire. Au Moyen Age ses dérivés *fantasial*, *fantasieus*=insensé, trompeur, *fantasique* désignaient la qualité d'être possédé, insensé. Jusqu'au XIXe siècle *fantaisie* signifie en français l'imagination. En allemand le mot *fantasie* est emprunté au vocabulaire de la peinture et de la musique et il s'impose avec l'œuvre d'E.T.A Hoffmann traduite pour la première fois en français par Loève-Weimars. Selon l'académicien Antoine Furetière (1619-1688) l'adjectif fantastique signifie « *imaginaire, qui n'a que l'apparence ; invraisemblable, bizarre, extravagant, qui est en dehors de la réalité* »⁶¹.

En 1831 la définition qu'on trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie* est « *chimérique ; il signifie aussi qui n'a que l'apparence, sans réalité* »⁶². La *fantasy* anglaise désigne tous les types de production imaginaire. Avec l'époque romantique l'adjectif *fantastique* se rapporte aux œuvres impliquant des événements qui échappent à l'ordre rationnel. Enfin, *Le Petit Robert* édition 2000 donne une définition assez simple « *qui est créée par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité* »⁶³.

Si l'étymologie du mot est facile à retracer et si à travers le temps et les cultures européennes les définitions ne varient pas de manière flagrante, pour ce qui est du concept, de l'acception et de l'interprétation du terme, nous sommes immédiatement confrontés à une multitude de facettes qui font du fantastique une des données les plus controversées et les plus discutées de l'histoire littéraire. Car

⁶⁰Jean-Luc Steinmetz - *La littérature fantastique*, PUF, Paris, 1990, p. 4

⁶¹Joël Malrieu - *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992, p.11

⁶²Idem

⁶³*Le Petit Robert*, Edition 2000

avant d'être introduit dans le champ de la théorie littéraire en tant que composante, caractéristique et finalement appellation générique comportant des sous-catégories, le fantastique est une donnée qu'on retrouve dans la vie courante, une manière de se rapporter à un certain environnement et de le caractériser, il fait partie des peurs ancestrales de l'humanité et ce n'est pas par hasard si les premières manifestations de la Surnature dans notre culture sont d'origine biblique. Pourtant, l'explique Emile Durkheim « *l'idée de surnaturel telle que nous l'entendons date d'hier : elle suppose, en effet, l'idée contraire dont elle est la négation et qui n'a rien de primitif. Pour qu'on pût dire de certains faits qu'ils sont surnaturels, il fallait avoir déjà le sentiment qu'il existe un ordre naturel des choses, c'est-à-dire que les phénomènes de l'univers sont liés entre eux suivant des rapports nécessaires, appelés lois.* »⁶⁴

Dans cette acception tout ce qui est inconnu, inexplicable, différent, sur-, sub- ou non- humain, tout ce qui est caché, mystérieux, tout ce qui contredit ou s'écarte de l'expérience telle qu'elle est conditionnée par les lois physiques connues, peut être encadré dans le fantastique. Le mot fantastique surgit dans le vocabulaire de tous les jours comme le remarquait Jean-Baptiste Baronian pour désigner des situations multiples et souvent sans rapport avec une signification centrale. L'exclamation « *c'est fantastique!* » peut se rapporter aussi bien à un accident pour indiquer son côté terrible, à une soirée par rapport à son caractère luxueux, à une histoire pour son aspect invraisemblable, à une attitude ou à une idée dans le sens d'inouï, à une représentation à l'égard de sa qualité, à une performance extraordinaire, à une blague intelligente, à une découverte. Dans le langage jeune on dit de quelqu'un qu'il est *fantastique* s'il est branché par rapport à la mode ou à un style de vie marqué et l'expression « *c'est fantastique* » est souvent remplaçable par des équivalents argotiques du type « *c'est mortel* », « *c'est giga* ». En revanche « *fantastique* » peut aussi avoir des significations négatives et péjoratives. Toutes ses variations du même qualificatif partent pourtant d'un seul et unique principe : elles désignent quelque chose qui est hors du commun, qui se distingue d'une manière ou d'une autre de ce qui nous est familier ou connu.

En même temps le besoin de croire dans le surnaturel peut aussi se rapporter à une de ces qualités qui forment la nature intime de l'homme qui n'est pas

⁶⁴ Emile Durkheim - *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1960, p. 36

uniquement un *homo sapiens* ou un *homo faber* mais aussi, selon Mircea Eliade, un *homo religiosus*. Cette capacité de croire dans ce qui est incorporel et invisible naît aussi de l'*imaginatio vera* (l'imagination créatrice) de Paracelse⁶⁵. Ainsi, la faculté de « croire » est basée sur l'« imagination vraie », la seule capable de fournir des « images de la transcendance ». Or, cette capacité a été minée et inhibée par la complaisance de la modernité illuministe face à l'esprit antireligieux. Il ne peut y avoir de croyance si cette faculté de transcendance n'est pas protégée. Le monde moderne en tant qu'esprit d'avant-garde s'était uniquement sur le visible et le palpable et veut dépasser définitivement le passé car il apparaît comme révolu et inférieur. Le postmodernisme essaie une réconciliation avec l'idée que tout peut encore se produire dans l'histoire et que le passé n'enlève rien au possible. Le modernisme aboutit à un désabusement généralisé par la nature tellement profane qu'acquiert le quotidien et que Hegel déplorait déjà : « *la lecture du journal du matin est une sorte de prière matinale réaliste* »⁶⁶. Sous cette lumière le fantastique moderne pourrait être l'expression même de ce besoin de croire en dépit de l'évolution de la science et malgré le recul constant de l'inconnu.

⁶⁵ Voir Robert Aulotte - *Précis de littérature française du XVIe siècle: la Renaissance*, PUF, 1991, p. 371

⁶⁶ Voir Wilhelm Friedrich Hegel - *Aphorismes de l'époque d'Iéna*, n° 31, Werke 2, *Jenaer Schriften, 1801-1807*, Suhrkamp, Frankfurt, 1986

C) L'inquiétante étrangeté

Dans son œuvre *Essais de psychanalyse appliquée*, Sigmund Freud introduit une nouvelle coordonnée dans le domaine de l'esthétique littéraire tout en précisant que le rôle du psychanalyste n'est pas de faire des recherches dans « *la doctrine du beau* » et que son intérêt pour « *ces mouvements émotifs qui - inhibés quant au but, assourdis, affaiblis, dépendant de la constellation des faits qui les accompagnent - forment pour la plupart la trame de l'esthétique* »⁶⁷ est limité. La notion de « *das unheimliche* », est traduite en français par « *l'inquiétante étrangeté* »⁶⁸ par Marie Bonaparte qui met, quant à elle, une note en bas de page pour expliquer que le terme allemand est intraduisible en français et que la traduction donnée n'en est qu'approximative.

Pour Freud ce concept est directement apparenté à l'effroi, la peur et l'angoisse. On retrouve ici trois caractéristiques de ce qui sort du commun, du « *pas connu* », « *pas familier* », de l'étrange, autant de traits associés à la notion de fantastique. Mais l'analyse de Freud ne s'arrête pas là. Que les choses qui ne nous sont pas familières puissent être effrayantes n'est pas anormal en soi. Mais que des choses qui nous étaient familières puissent devenir effrayantes à un moment donné est un processus à part que Freud étudie de très près : « *l'inquiétante étrangeté sera cette sorte d'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières* »⁶⁹.

Pour exemplifier un cas *d'inquiétante étrangeté* Freud prend appui sur *Les Contes fantastiques* de E.T.A. Hoffmann, et notamment le conte *Der Sandmann, L'homme au sable*⁷⁰. *L'inquiétante étrangeté* est ici créée par le doute qu'un personnage puisse être vivant ou automate. Ainsi, un objet normalement sans vie apparaît tout à coup animé, ce qui représente une violente transgression par rapport à

⁶⁷ Sigmund Freud - *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, p. 163

⁶⁸ Voir Sigmund Freud - *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, 1988

⁶⁹ Sigmund Freud - *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 165

⁷⁰ Voir E.T.A. Hoffmann - *L'homme au sable*, in *Contes Fantastiques, Tome 2*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980

sa nature initiale. Freud insiste néanmoins sur le fait que *l'inquiétante étrangeté* est dans ce conte précis de Hoffmann inhérente à un autre élément qui est *l'homme au sable*, l'épouvantable personnage mythique qui est censé arracher les yeux aux enfants. L'épouvante dans cette histoire est attachée plutôt à la peur d'être privé d'un organe, l'œil, qui signifie chez Freud un renvoi à une peur beaucoup plus profonde qui est celle œdipienne, de la castration.

D'autres formes de « *l'unheimliche* » sont aussi le secret qui est tenu caché et qui devrait le rester mais qui pour une raison ou pour une autre est révélé, dévoilé, le thème du double chez Hoffmann dans *Les élixirs du diable* : « *le caractère d'inquiétante étrangeté inhérent au double ne peut provenir que de ce fait : le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés où il devait sans doute alors avoir un sens plus bienveillant. Le double s'est transformé en image d'épouvante, à la façon dont les Dieux après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons.* »⁷¹

Car le thème du double représentait au début une manière de préserver le moi en le multipliant, ce qui traduit aussi une attitude égoïste primaire directement liée à l'état de l'enfant. Sa signification a pu évoluer par la suite et une fois l'âge de l'enfance passé, le double se retrouve étrangement inquiétant car il devient un signe avant-coureur de la mort. Mais le moment le plus important connu par l'impression *d'inquiétante étrangeté* est celui où « *les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique (pour imaginaire) s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite.* »⁷²

En même temps les forces mystérieuses qu'on soupçonne lors de la manifestation de l'épilepsie ou de la folie tiennent de *l'inquiétante étrangeté* parce que le profane les ressent profondément enfouies en lui-même, intrinsèques à sa propre personnalité.

Bien que cette analyse ait des fins thérapeutiques, elle relève quelques caractéristiques ou thématiques récurrentes avec la littérature fantastique. C'est le

⁷¹ Sigmund Freud, op. cit., p. 188

⁷² Ibidem, p. 198

moment au XIXe siècle où la psychanalyse et l'hypnose avec Charcot (1825-1893) et Freud font leur entrée triomphale parmi les méthodes rattachées au fantastique.

Le fantastique urbain intègre très facilement *l'inquiétante étrangeté* puisqu'il représente le familier par excellence, la normalité et le réel sous leurs formes les plus prosaïques qui, à un moment donné, se retrouvent basculées dans l'étrange. L'impact de ce type de fantastique est d'autant plus intense qu'il se manifeste dans un espace sécurisant, filtré, aseptisé qui est celui de la ville moderne.

D) Fantastique vs. Merveilleux et Science-Fiction

La question « qu'est-ce que le fantastique » qu'on se posait plus haut nous oblige aussi à une incursion dans un domaine extérieur au terme étudié, plus précisément dans ce qui n'est pas fantastique, dans le merveilleux, la féerie ou la science-fiction par exemple. La différence fondamentale entre le fantastique et le merveilleux est que la croyance du XVIe ou du XVIIe siècle était normalement peuplée par des diables, des fées, des sorcières. La Surnature fait partie intégrante du monde, on y croit, on en a peur. Joël Malrieu explique que « *le merveilleux correspond à un certain état de croyances et de connaissances à une époque donnée pour un public donné. Le fantastique suppose une vision de l'homme dans son devenir, et donc, un public lui-même susceptible d'imaginer, ne serait-ce que fantasmatiquement, son propre dépassement. Le merveilleux légendaire suppose une représentation de l'homme dans sa permanence et sa pérennité. Le héros légendaire ne s'oppose pas au monde, il essaie de s'y intégrer. Le fantastique repose sur l'élitisme.* »⁷³

La terminologie de fantastique est, selon lui, propre au territoire français, c'est ce qui expliquerait le fait que pour la plupart des cas les études synthétiques du genre sont d'origine française. Louis Vax, Roger Caillois et P.-G. Castex, parmi

⁷³ Joël Malrieu, op. cit., p. 28

d'autres, identifient le fantastique comme étant situé entre le merveilleux et la féerie d'une part, et la science-fiction de l'autre. Il n'y a pas pour autant de frontière définitive entre ces domaines qui, bien que différents, se côtoient et se mélangent, des caractéristiques de l'un pouvant se retrouver chez les autres. Ainsi non seulement le fantastique moderne flirte avec la science-fiction mais de plus, le fantastique XIXe siècle prend appui sur la science pour « expliquer » certaines de ses particularités souvent pour un souci d'authenticité. Ainsi, Mary Shelley explique que le monstre dans *Frankenstein* est scientifiquement plausible. Il n'est pas non plus rare que des éléments de *mirabilia* (choses étonnantes, admirables - caractéristiques aux épopées et qui impliquent que le monde des mortels est gouverné par de divinités) se retrouvent dans des œuvres modernes tels *Malpertuis* de Jean Ray, *American Gods* et *Anansi Boys* de Neil Gaiman ou encore *De bons présages* de Neil Gaiman et Terry Pratchett. Mais, le plus souvent, le fantastique contemporain correspond à une vision désabusée du monde qui est l'apanage d'un *deus otius*, un dieu paresseux et fatigué qui aurait délaissé sa création pour l'abandonner aux aléas du hasard.

La notion de Surnature que le fantastique hérite de son ancêtre le merveilleux représente une donnée nécessaire à la conscience humaine à travers les siècles : elle répond à un besoin intime de peupler les ténèbres, de donner corps non seulement aux peurs ancestrales dans le but de les apprivoiser et de se les approprier, mais aussi de donner libre cours à son imagination selon le concours des principes les plus puissants qui gouvernent notre existence ; et le premier principe qui gouverne la vie est la mort. La peur de la mort traduit indirectement toutes les autres peurs : la peur du noir, la peur de l'inconnu, la peur de l'Autre - celui de l'extérieur ou celui niché en nous-mêmes - la peur du diable, du monstre, de l'homme au sable ou du croquemitaine, du vampire ou de la sorcière, de la vieillesse ou de la mort personnifiées. En d'autres termes, le fantastique serait en quelque sorte l'expression de ce petit plus de fragilité qui nous est propre, une façon poétique de donner un sens au néant, une tentative de matérialiser l'impalpable même si cela doit passer par les côtés les plus sombres et les plus inconnus du monde environnant et de notre propre conscience.

E) Théories littéraires. Rappel

Afin de pouvoir analyser l'évolution de la littérature fantastique moderne vers ce que nous avons appelé le « fantastique urbain », un rappel des principales théories sur le fantastique nous paraît de mise. Selon Marcel Schneider : « *Le fantastique est une continue, une irréprouvable protestation contre ce qui est, contre le monde créé et la vie qu'on y mène. Il ne nous décharge pas de notre mystère, mais il en émousse les aiguillons en exorcisant nos démons turbulents. Grâce à lui nous pouvons libérer nos désirs les plus avides, nos rêves les plus tenaces et donner corps à notre espérance.* »⁷⁴

Le passage de la définition du fantastique à la définition du récit fantastique opère en même temps un passage d'un concept à un genre soumis à la difficulté initiale qu'on signalait plus haut qui est de réunir sous une même égide des textes présentant la même spécificité. Pour Patrick Marcel « *est fantastique un récit mettant en jeu de événements surnaturels. Par surnaturels nous entendons des événements qui contredisent les lois physiques couramment admises dans notre univers. Le surnaturel représente un ajout, une fabrication superposée à la structure de ce monde réel.* »⁷⁵

⁷⁴ Marcel Schneider - *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 409, in Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du Livre, 2000, Tournai, Belgique, p. 25

⁷⁵ Patrick Marcel - *Atlas des brumes et des ombres*, Gallimard, Folio SF, Paris, 2002, p. 11

Pierre Georges Castex

Avec Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (1830-1890)

Pierre Georges Castex fournit un ouvrage critique essentiel pour toute approche du fantastique. Il ne s'agit pas uniquement de donner une description exhaustive de l'événement fantastique en France mais aussi d'analyser en profondeur le phénomène que représente le fantastique et de donner aussi une définition qui reste toujours d'actualité. Pour commencer, le fantastique, « *lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes du cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs* »⁷⁶, se caractériserait par « *une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.* »⁷⁷

L'approche utilisée par Castex dans son ouvrage critique est née au XIX^e siècle et se caractérise par son aspect historique et philologique. Selon cette approche tout genre est suivi de la manière dont on suit la croissance d'un être vivant, en d'autres termes à travers une évolution dont le sens se constitue en résultat d'un processus historique. L'ouvrage est organisé en diptyque avec deux cycles distincts, la période entre 1830-1850 et 1850-1890. L'apparition du genre située aux alentours du XVIII^e siècle paraît répondre à une progression des sciences occultes telles la phrénologie, le mesmérisme et le magnétisme animal. Sociologiquement parlant, le fantastique traduit une atmosphère d'angoisse fondamentale créée par un contexte politique mouvementé. Si la première publication de cette théorie implique aussi le côté antisocial du fantastique vu comme un refus d'accepter le monde tel qu'il est « *une intervention récente du même auteur a complété ces remarques déjà anciennes. Elle propose une définition plus dynamique cette fois : <<Le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne >>.* »⁷⁸

⁷⁶ Pierre-Georges Castex - *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951, réédition Paris, José Corti, 1992, p. 455

⁷⁷ Idem

⁷⁸ Pierre Georges Castex, idem, in Jean-Luc Steinmetz - *La littérature fantastique*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1990, pp. 11-12

Cette notion d'irruption⁷⁹ de transgression, de scandale avec la réalité se retrouve aussi dans le cas du fantastique urbain. La Surnature intervient de manière violente dans le réel pour générer le désordre et le chaos et pour secouer les fondements de ce qu'on croyait inébranlable, en dehors de tout soupçon : NOTRE réalité. En revanche le sous-entendu terrible dans le cas du fantastique urbain est que le dérèglement était DEJA LA, que la Surnature ne fait que le démasquer et que sa présence est en quelque sorte une explosion de ce qui était étouffé par un cocon trompeur de normalité.

Dans notre analyse nous serons amenés à revenir très souvent sur les notions de rupture et de transgression. Finalement, la définition de Castex servira de point de référence pour chacun des trois auteurs présents dans le corpus et nous estimons que toutes les « entorses » faites à la littérature traditionnelle par la littérature fantastique ont pour origine la transgression et la rupture ou leur contraire lorsqu'elles ne sont que des événements de l'apparence. Nous allons ainsi expliquer en quoi le fantastique en milieu urbain qui pourrait représenter une forme ultime de rupture avec la réalité et un moyen radical de transgression ne fait que créer une impression de faille entre deux types de réalités. Le conflit ne serait pas une incompatibilité entre deux formes contraires que ce soit des espaces ou des réalités, mais un conflit entre la sphère du profane (représentée par l'espace urbain) et la sphère du sacré (représentée par l'effet de fantastique).

Roger Caillois et Louis Vax

Les définitions thématiques ou sémantiques sont données par Roger Caillois dans l'article *Le Fantastique* in *Encyclopedia Universalis*, et par Louis Vax dans ses ouvrages, *Séduction de l'étrange*⁸⁰ et *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*⁸¹. Chez Roger Caillois le fantastique est défini par rapport au

⁷⁹ Voir Jean Fabre - *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, 1992, p. 83

⁸⁰ Voir Louis Vax - *La séduction de l'étrange*, PUF, 1965

⁸¹ Voir Louis Vax - *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, 1979

merveilleux dans le sens où, si pour le merveilleux la présence de la Surnature n'a rien d'anormal, car elle fait partie intégrante du monde environnant, pour le fantastique l'intervention surnaturelle est en conflit avec la logique universelle. Une œuvre fantastique contient presque toujours quelques thématiques récurrentes : la présence du diable et de la magie noire (le pacte avec le diable), la personnification de la Mort, la présence des vampires, des sorcières, des êtres des ténèbres, les fantômes, l'âme en peine, le revenant, le rêve et les espaces de la rêverie souvent cauchemardesque, les variations de l'espace et du temps (transgressions des espaces interdits), la présence de la femme fatale et de l'amour, la présence du monstre sous toutes ses formes, soit suite à des mutations soit par l'animation d'un objet (poupée, mannequin - la chose invisible qui tue) à l'origine sans vie. Presque tous les champs que Roger Caillois met en avant ont une connotation négative. Le fantastique est basé sur la peur et l'effroi dans ses deux acceptions de *mysterium fascinans* (le mystère qui attire, qui fascine) et *mysterium tremendum* (le mystère qui effraie, qui révolte - les deux aspects du sacré - Rudolf Otto).

Dans *L'anthologie du fantastique*, Roger Caillois explique que « *le fantastique naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable.* »⁸²

Pourtant le fantastique tient du domaine de la fiction uniquement, il n'est pas un véritable enjeu de la peur. Ce côté ludique qu'acquiert la peur chez Caillois ne se retrouve plus dans le cas du fantastique urbain où l'impensable, le surnaturel est tellement proche du lecteur et de la réalité contemporaine, il emprunte si ouvertement des repères qui lui sont familiers, qu'il devient plus qu'un simple rituel ou épouvantail fictionnel. Dans le fantastique urbain il s'agit de croire en dépit de la raison ou justement parce que la raison est transgressée. Dans l'espace du fantastique urbain le lecteur est inévitablement basculé dans le *credo quia absurdum*.

Avec *La séduction de l'étrange*, Louis Vax reprend les six motifs récurrents du fantastique déjà présentés par Roger Caillois mais il ajoute quelques motifs supplémentaires : l'animal fantôme, le lycanthrope, la prémonition. Il identifie

⁸² Roger Caillois - *L'anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966, introduction, *De la féerie à la science-fiction*, pp. 8-9

un motif central qui est celui du revenant (*Gespensstergeschichte*) à l'origine des « *ghost stories* », basé sur l'étrange, *l'uncanny*, *l'unheimliche*. Le surnaturel et le naturel se retrouvent en discontinuité mais aussi en prolongation l'un de l'autre, et le sentiment de l'étrange est justement constitué à partir de cette alternance entre les deux et de la retombée successive du lecteur entre la subjectivité et l'objectivité. Le fantastique est ainsi le dénominateur commun du sujet et du monde. « *Le fantastique jaillit des conflits du réel et du possible, et de l'effet vain que tente la conscience du possible pour assimiler le réel - en l'expliquant - ou de l'éliminer le montrant illusoire. L'impression du fantastique provient de ce que, désespérément nous cherchons le statut d'un monde qui se résigne très sereinement à ne pas en avoir.* »⁸³

Tzvetan Todorov

La thèse de Tzvetan Todorov apparaît en France dans un contexte particulier qui est celui de la découverte des formalistes russes et notamment de Karl Jakobson, de Boris Eichenbaum et Vladimir Propp avec son ouvrage *Les transformations des contes merveilleux*⁸⁴. Pour Todorov le fantastique n'est qu'un moment, une hésitation qui devient à la fois matrice et finalité d'un récit imaginaire, il se définit surtout par rapport à une réaction psychique du lecteur, par la manière dont il est reçu. L'option de Todorov est celle d'une méthode structurale fondée sur l'organisation « *au niveau d'une structure abstraite et décalée, produit d'une élaboration.* »⁸⁵

Le fantastique doit regrouper deux conditions nécessaires : une entente textuelle tacite selon laquelle le lecteur doit croire que le monde des personnages est un monde de personnes vivantes où il doit hésiter entre une explication naturelle ou surnaturelle des événements présentés par le texte ; cette hésitation peut être

⁸³ Louis Vax - *La séduction de l'étrange*, PUF, coll. Quadrige, Paris, 1965, p.169

⁸⁴ Voir Vladimir Propp - *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, Points, 2001

⁸⁵ Tzvetan Todorov - *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 25

également celle d'un personnage principal ce qui constituerait une identification du lecteur à ce personnage. Dès que l'instant de l'hésitation s'est écoulé, le lecteur n'a que le choix de tomber dans le merveilleux ou dans l'étrange. En dernier lieu l'interprétation « allégorique » ou « poétique » devrait être exclue dès le départ.

Cette thèse prise aujourd'hui comme référence dans l'analyse du fantastique est pourtant fort discutable car elle ne saurait s'appliquer à tous les textes fantastiques. Pourtant des œuvres que nous intégrons dans le fantastique urbain peuvent d'abord ne pas obéir à ce type de définition ou bien lui correspondre parfaitement. Le personnage Gavrilesco dans *Le bordéï des bohémiennes* de Mircea Eliade se retrouve dans un trou temporel représentant vingt ans d'années terrestres dans un espace de l'ombre et de la transition, le bordéï, un jour de canicule alors qu'il déambulait dans les rues désertes de Bucarest. A la sortie de ce trou temporel l'hésitation du lecteur est générée par deux interprétations : il peut soit opter pour l'interprétation du fantastique, de la dilatation temporelle, soit pour l'interprétation de la mort de Gavrilesco à cause d'une attaque provoquée par la chaleur trop intense. Tout ce qui se passe après serait le mince interstice de quelques instants qui séparent la vie de la mort et qui, pour la conscience de Gavrilesco devient des années entières. L'espace est suffisamment peuplé de symboles de la mort pour que les deux interprétations soient plausibles. Métaphoriquement, ces quelques instants entre la vie et la mort peuvent représenter la thèse de Todorov, et le fantastique qui est l'effet d'une hésitation d'un moment seulement peut devenir une éternité selon que le lecteur choisit ou pas de s'attarder dans le doute et de prolonger à l'infini son indécision. On pourrait parler ici de ce que Borges appelait « *la contradiction du fini et de l'infini, de la limite et de l'ouverture ; on s'y emploie à quadriller, à régler, à classer méticuleusement la vertigineuse étendue de l'univers.* »⁸⁶

En même temps dans le roman *Malpertuis* de Jean Ray l'indécision n'est plus envisageable. La présence de la Surnature y est prégnante et au-delà de toute hésitation possible. Il n'y a que l'explication du phénomène qui reste dans l'ombre mais la consistance de l'étrange au sein du familier est indubitable.

⁸⁶ Pierre Jourde - *Géographies imaginaires de quelques inventeurs des mondes au XXe siècle*. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, José Corti, Paris, 1991, p.152

Charles Nodier

Outre les critiques littéraires, les auteurs aussi se sont ingénies à donner des définitions et à créer leur propre théorie du fantastique. Dans *Du fantastique en littérature*⁸⁷ (1830), Charles Nodier, auteur de *Smarra*⁸⁸ et les *Infernalina*⁸⁹, offre une approche du fantastique à travers les siècles comme étant un produit de l'imagination engendré par un monde gouverné de superstitions. La pensée de départ de sa thèse est que « *l'avenir est un passé qui recommence* »⁹⁰ et que « *l'histoire future n'est pas moins lucide aux yeux du philosophe, à quelques dates et à quelques noms près que les histoires anciennes les plus avérées* »⁹¹ ce qui n'est pas sans rappeler les théories de Nietzsche sur le mythe de l'éternel retour. La source, le foyer de l'imagination, serait le sommeil et le fantastique ainsi créé est apparenté aux espaces oniriques, à la rêverie et au doute. On reconnaît, bien entendu, les germes qui donneront la thèse de Tzvetan Todorov plus tard.

La notion de superstition est très importante pour notre thèse car nous insisterons souvent sur les différences et les rapports existants entre les mentalités anciennes, gouvernées par les croyances et évoluant selon une logique sacrée du monde, et la mentalité du moderne qui est, quant à elle exempte de superstitions mais aussi de sens.

Nodier était familier avec le domaine anglo-saxon où il puise quelques effets pour ses propres nouvelles (l'exemple de *Inès de la Sierra*⁹² inspiré par l'œuvre d'Ann Radcliffe) mais il trouve chez Hoffmann et dans l'esprit allemand un rapport direct et naturel avec le fantastique et plus que cela, une sorte de complicité qui laisse entendre qu'en Allemagne, le fantastique se trouve chez soi.

⁸⁷ Voir Charles Nodier - *Du fantastique en littérature*, in *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850

⁸⁸ Voir Charles Nodier - *Smarra, ou les démons de la nuit, songes romantiques*, Paris, Ponthieu, 1821

⁸⁹ Voir Charles Nodier - *Infernalina*, A Rebours, 2005

⁹⁰ Charles Nodier - *Monsieur Cazotte*, in *Contes*, Editions P.-G. Castex, Classique Garnier, 1961, p. 592

⁹¹ Idem

⁹² Voir Charles Nodier - *Inès de la Sierra*, Librairie de Dumont, 1937

Selon la critique le premier conte fantastique de la littérature française, est *Le diable amoureux*⁹³ de Jacques Cazotte (1719-1792). On retrouve aussi des éléments de fantastique chez Agrippa d'Aubigné, Saint-Simon, Charles Sorel, Voltaire entre autres. Le XVIIIe siècle est riche en événements surtout pour la littérature anglaise mais pas uniquement. L'événement littéraire en Angleterre appelé le gothique commence par le *Château d'Otrante*⁹⁴ d'Horace Walpole.

⁹³ Voir Jacques Cazotte - *Le diable amoureux*, Honoré Champion, 2003

⁹⁴ Voir Horace Walpole- *Le château d'Otrante*, Corti, 1989

4. L'espace urbain et le fantastique

A) La catégorie de l'espace et les discours des siècles

Si nous avons choisi d'analyser le fantastique urbain par le biais de l'espace c'est surtout parce que nous considérons celui-ci comme un constituant inévitable pour l'acheminement vers une compréhension du genre fantastique en général et de l'effet de fantastique urbain en particulier. La présentation des aspects du fantastique urbain sera centrée sur la catégorie de l'espace. Dans notre étude du fantastique urbain à travers les textes, une analyse des formes que prend cet effet de fantastique chez les trois auteurs étudiés en tant que représentants de leurs cultures respectives, permettra une meilleure structuration de l'approche qu'on se propose.

Si « le grand siècle » en France est un des plus atypiques car il commence exceptionnellement par une époque de décadence, le baroque, pour finir avec une époque de retour à la raison et aux règles de la tragédie classique d'Aristote, le cas du fantastique en tant que genre constitue une autre exception.

Pour ce qui est de l'espace français le XVIII^e siècle est celui des utopies. Alexandre Cioranescu affirme que « *l'utopie propose à l'imagination des structures nouvelles qui supposent un changement radical de nos mœurs et de nos institutions.* »⁹⁵

Des auteurs tels Restif de La Bretonne, Casanova, Louis Sébastien Mercier (*L'an 2240, rêve s'il en fut jamais*, 1771)⁹⁶, De Simon de Tyssot de Patot (*Voyages*

⁹⁵ Alexandre Cioranescu - *L'avenir du passé*, Paris, Gallimard, 1972, p.68

⁹⁶ Voir Louis Sébastien Mercier - *L'an 2240, rêve s'il en fut jamais*, Burozoïque, septembre 2009

de Jacques Massé⁹⁷, 1710) écrivent ce qu'on appelle couramment des utopies. Les utopies de *ou-topos*, l'endroit de nulle part ou *eu-topos* (utopie positive) par rapport à *dys-topos* (dystopie= utopie négative), représentent le monde du « pas encore là » ou du « non encore présent » tel qu'il apparaît dans *La république*⁹⁸ de Platon. C'est l'époque d'origine des « mondes imaginaires » que Pierre Jourde définissait comme « un ensemble spatial complexe identifié par des toponymes pour la plupart inventés, à condition que cet ensemble forme une structure autonome nettement détachée de l'espace connu et exploré au moment où écrit l'auteur. »⁹⁹

Au XIXe siècle la pensée occidentale développe un discours pour le moins réaliste et rationnel. A une époque où d'un côté les ouvrages de Darwin, de Charcot, de Freud traduisent une domestication scientifique de la société, où les progrès en botanique, zoologie, biologie et géologie dérobent jusqu'à la moindre trace de mystère de l'univers environnant, vouloir d'un autre côté préserver la part d'ombre inhérente aux choses se constitue comme un paradoxe mais uniquement en apparence. Car le bouleversement économique et politique concomitant dû aux révolutions bourgeoises en Europe a entraîné par là même un bouleversement dans la conscience littéraire de l'époque qui a fait que, pour commencer, des écrivains tels Balzac, Nerval, Mérimée, Dumas, Eugène Sue, Paul Féval, Gautier ont écrit des romans et des contes fantastiques. La révolution française représente l'avènement d'un nouvel ordre mais cela s'est fait au prix fort et par l'intermédiaire de la violence. Il était donc prévisible que le traumatisme d'un tel passage basé sur la raison ne pouvait rendre compte de cette violence de départ et que le renoncement ou l'éviction des vieux monstres de l'ancien régime donne naissance à d'autres monstres, ceux qui vont dorénavant peupler la littérature fantastique à partir du XIXe siècle. « *Que trouvons-nous en effet dans le cas du genre fantastique ? Il naît en pleine époque de grâce de la philosophie des Lumières, mais il ne s'y inscrit pas. Au contraire : il récupère et réutilise toute une thématique, toute une tératologie issue du merveilleux noir né de l'ère de la répression du vitalisme et de la sorcellerie — disons de l'animisme — qui a lieu à l'époque de la Renaissance et de la Contre-réforme. Mais, pour la première fois dans l'histoire de la pensée occidentale, un*

⁹⁷ Simon de Tyssot de Patot - *Voyages de Jacques Massé*, éditeur Amsterdam, 2005

⁹⁸ Voir Platon - *La République/Livre VII*, Nathan, 1991

⁹⁹ Pierre Jourde, op. cit., p.16

genre fictionnel se constitue en relation critique avec les deux discours existant (le philosophique/scientifique et le religieux) sans trouver un relais discursif demeurant dans l'ordre du figural. Car ce qu'il met en jeu ce n'est pas un sens différent, une variante interprétative, c'est la question même des limites occultées de la raison dans son propre établissement en norme. Ce sont les apories du langage, c'est la place assurée de la Raison, du sujet dans le monde et de ses rapports à la réalité comme à l'intelligibilité. Il n'y est question, au fond, que de la destitution de tout point de vue assuré et fondé — sans pour autant qu'on puisse se retrancher dans le mol oreiller du doute ou dans le subjectivisme. »¹⁰⁰

Le XXe siècle, quant à lui, développe des mentalités complètement différentes dû en grande partie à un aboutissement économique et industriel qui voyait le jour au XIXe siècle, mais aussi grâce à des découvertes scientifiques qui allaient changer le monde. On constate chez l'homme moderne une désacralisation progressive de l'espace habité ainsi qu'une évolution massive vers l'espace urbain. « *En 1970 la majeure partie de l'humanité vivait dans ce que les historiens ont appelé des <<empires agraires>>. »¹⁰¹*

Ce sont des sociétés essentiellement agricoles, d'où leur caractéristique rurale. Les sociétés modernes ont connu des déplacements spatiaux mais aussi une orientation différente du mode de vie puisque la révolution industrielle a permis un renouveau des repères économiques. Avec une diversification des options on observe en parallèle une diversification de la demande par rapport à ce que l'industrie pouvait offrir. L'heure n'était plus à la production dans l'unique but de satisfaire les besoins d'une couche sociale limitée. Une production en masse obéit à des besoins autres qui naissent en même temps que le développement économique. D'un point de vue des mentalités, pour la première fois l'intérêt d'une société, est concentré sur des objets, sur le plan réel exclusivement, sur le bien-être matériel. L'espace sacré est en l'occurrence incompatible avec cette perspective concentrée sur le présent et l'objet et commence à disparaître. « *On peut imaginer que la demande liée à <<l'invention du petit-déjeuner>>, ou encore à celle du mobilier et*

¹⁰⁰ Roger Bozzetto - *Imaginaires et idéologies*, in Cahiers du CERLI, Caen, 1984, pp.19-20

¹⁰¹ C. A. Baily - *La naissance du monde moderne (1780-1914)*, les Editions de l'Atelier/ Editions Ouvrières, Paris, 2007, p. 55

de la vie privée, ait créé des consommateurs durant les premiers temps de la révolution industrielle, ainsi que ce fut le cas en Angleterre [...] <<L'identification de la notion de luxe avec certains objets>> prit des formes variables suivant les continents. »¹⁰²

Cette focalisation sur le plaisir comme finalité en soi est d'ailleurs identifiée aux états européens catholiques et Max Weber dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*¹⁰³ montre que pour les états protestants il n'y a pas de renoncement à proprement parler aux principes religieux avec l'avènement capitaliste. On constate, une fois de plus, l'importance des éléments religieux au sein des sociétés avant la désacralisation totale de l'homme moderne et les implications économiques et politiques que cela a pu connaître en dépit de la tendance vers une société laïque.

Le rapport que la littérature fantastique entretient avec la réalité sociale est ainsi lourdement modifié lorsque les nouvelles mentalités renoncent à leurs prérogatives sacrées au profit de la science. Or, le dicton rabelaisien veut que « science sans conscience n'est que ruine de l'âme »¹⁰⁴, le fantastique urbain s'ingénie à provoquer et inlassablement combattre ce territoire « délivré » par la science représenté par les villes modernes. Le fantastique urbain prend, ainsi, une forte teinte moralisatrice car le moderne a renoncé non seulement à ses croyances mais aussi à ses traditions et dans son nouvel espace factice il a perdu jusqu'à ses racines, son identité. D'un certain point de vue le fantastique urbain dénonce l'amère crise identitaire du moderne.

L'ascenseur dans *La fin des temps*¹⁰⁵ de Haruki Murakami est, certes, un moyen moderne de se déplacer verticalement dans un gratte-ciel nippon. Pourtant, il ne fait que servir de moyen d'accès à un monde parallèle, ancré non seulement dans la réalité bruyante d'une mégapole mais de surcroît en hauteur, là où seule la technologie moderne pouvait donner l'accès. De même, le métro est ce moyen de transport urbain qui rend le déplacement en ville infiniment plus commode que toute autre invention technique précédente. Pourtant, il est aussi l'abri tentaculaire des

¹⁰² Ibidem, pp. 92-93

¹⁰³ Max Weber - *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964

¹⁰⁴ Voir François Rabelais - *Gargantua Pantagruel*, Arlea, 2001

¹⁰⁵ Voir Haruki Murakami - *La fin des temps*, Seuil, 2001

ténébrides, concentrés de peurs et d'inquiétude tapis au ventre même de la ville. Les textes de fantastique urbain semblent corroborer l'idée centrale que les efforts de la science pour éloigner l'élément sacré de l'espace urbanisé aboutissent à un fiasco généralisé et ridicule, ceci étant une façon de critiquer une société qui prône une supériorité incontestable par rapport aux sociétés qui l'ont précédée. C'est une réaction brutale au positivisme d'Auguste Comte fondé sur l'idée que « *la science favorise le progrès et concourt au bonheur de l'humanité.* »¹⁰⁶

Comment peut-on expliquer cette préoccupation pour le fantastique à des époques où le contexte scientifique, politique et économique encourage plutôt vers une orientation « réaliste » (Darwin - 1859, *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*¹⁰⁷), où le rêve même est une donnée de la conscience analysable et dissécable (Jean Martin Charcot, Sigmund Freud, Jacques Lacan), où l'on observe un penchant généralisé pour les territoires stables et diurnes d'un espace de plus en plus cartographié et dépourvu de tout mystère et de tout désordre ? La réponse est peut-être justement dans ce phénomène qui est le positionnement du sujet par rapport à l'espace qu'il occupe. Une fois que l'espace fini du quotidien est ratissé par l'évolution de la connaissance, il oppresse le sujet pour le piéger dans une récurrence qui lasse et qui obsède. Plus l'espace réel s'avère facile à dompter, plus le sujet a besoin de se ressourcer dans des univers différents qui n'ont rien en commun avec celui qui lui est donné. Ainsi, le fantastique devient une forme d'évasion des plus modernes car il se présente comme une négation volontaire du monde connu. Dans la perspective fantastique l'univers devient tout à coup ouvert, l'imagination peut à nouveau y faire irruption et ce n'est pas par hasard si le fantastique finit par s'attaquer justement à la ville et à cet espace urbanisé qui se voulait hors de la portée de toute forme de désordre et d'insécurité. Pourtant, il ne suffit pas de placer des événements surnaturels à une époque lointaine, de l'intégrer à un espace du « si », ou bien de les situer dans un monde du conditionnel en rupture permanente avec notre monde. Ces espaces de la peur ne sont pas aussi effrayants en fin de compte parce que dissociés de ce que le sujet est de droit et des limites entre lesquelles il évolue. Et puisque la science a voulu rendre obsolète cette « concierge des facultés » qu'est l'imagination, le fantastique urbain est là pour nous rappeler la présence du

¹⁰⁶ C. A. Baily, op. cit., p. 75

¹⁰⁷ Voir Charles Darwin - *De l'origine des espèces*, Flammarion, 1999

mystère et de l'étrange dans chaque fibre de cet espace se voulant parfait mais qui ne saurait l'être puisqu'il effleure en permanence un brin de frisson.

Si le fantastique médiéval était structuré selon trois principes, « *l'Ailleurs (espaces de la peur, lieux exotiques, îles, forêts, châteaux, espaces de la mort), l'Autre (le bestiaire <<fantastique>> de êtres doubles comme les centaures, le loup-garou, les monstres, les géants, les magiciens tels Merlin l'enchanteur), l'Autrefois (univers archaïque préchrétien)* »¹⁰⁸, le fantastique moderne et urbain ont récréé ce sentiment de la peur, du malaise dû à la présence de la Surnature mais dans un cadre différent, celui de l'Ici, du Moi et du Maintenant. Ce nouveau cadre est surprenant parce que normalement il devrait être une polarité positive, sécurisante, hermétique, sans faille, où le fantastique ne devrait pas avoir accès. L'effet que crée le fantastique urbain est celui d'une peur encore plus profonde et plus incompréhensible car elle survient de manière voilée au demeurant et ensuite de plus en plus violemment dans un espace qui ne lui est pas approprié. Le sentiment laissé par le fantastique traditionnel est qu'il y a des mondes à l'écart du nôtre où la réalité ne respecte pas les règles communément instaurées, que quelquefois ou quelque part il peut y avoir un écart à la normalité mais sans que pour autant cela affecte la vie de tous les jours. Et même si le fantastique gothique privilégiait des architectures humaines, la Surnature se manifestait après l'abandon de ces lieux. En quelque sorte la sécurité de l'espace investi avec les données de l'humain et du quotidien arrivait à chasser « les démons » du fantastique.

Le début du XXe siècle est marqué par les utopies libertaires anglo-saxonnes qui se veulent des alternatives à la réalité sociale de l'époque mais aussi des signaux d'alarme quant à la possible évolution négative du monde, ou, tout simplement des conceptions effrayantes par rapport à notre avenir. A la limite de la littérature d'anticipation *1984*¹⁰⁹ de George Orwell écrit en 1948 donne l'entière dimension de ce qu'ont représenté les sociétés communistes de l'Europe de l'Est bien avant que cela ne se produise réellement. Dans cette perspective le monde « utopique » dans son sens positif de « meilleur des mondes » est paradoxalement le

¹⁰⁸ F. Dubost - *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, in Jean Fabre, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, 1992, p.301

¹⁰⁹ Voir George Orwell - *1984*, Gallimard, 1972

nôtre, alors que celui du futur, représente une descente effrénée aux enfers (*Le meilleur des mondes*¹¹⁰ d'Aldous Huxley). Toutes ces utopies traduisent le malaise d'une société en souffrance qui n'a pas su trouver l'équilibre malgré une évolution scientifique notable et extrêmement rapide. Le désenchantement est là de manière obsessionnelle, suivi par la peur de plus en plus présente que rien ne va bien dans ce monde réel qui est le nôtre.

Le cas du fantastique urbain apporte une nouvelle coordonnée : il n'y a pas en vérité d'espace sécurisé, la Surnature avec ses variations les plus effrayantes est inhérente à l'humain, elle devient un constituant du quotidien d'autant plus effrayant que méconnaissable, dissimulé sous l'apparence de la parfaite normalité. Il n'y a pas de conscience tranquille, la cohérence universelle n'est nulle part à l'abri, elle se retrouve constamment menacée et le fantastique, qui au tout début apparaît comme une faille, un scandale, une intrusion, est maintenant diffusé comme un germe malsain dans le réseau du quotidien.

Cette faille qui était le début de toute présence de la Surnature dans un espace réel, acquiert avec le fantastique urbain une nouvelle charge sémantique : ainsi le fantastique pourrait être plus qu'une simple intrusion illogique dans un monde ordonné et cosmique, il est peut-être un signal d'alarme venant justement du tréfonds de cet espace réel. En d'autres termes, la Surnature n'envahit pas un espace qui ne lui appartient pas dans le but de l'anéantir. La Surnature a peut-être toujours été là, avant justement ce monde pseudo-équilibré. Elle pourrait être la manifestation d'un malaise occulté dans le réel qui refait surface suite à une saturation ou à un danger auquel le monde réel est symboliquement confronté. Nous avons appelé ce danger la perte de sens de l'espace urbain suite à l'évincement du sacré et de l'incapacité du profane à remplir le vide qui s'ensuit en dépit de l'illusion d'indépendance créée par les découvertes scientifiques.

Ainsi ce même quotidien devient plus instable que l'ailleurs impersonnel puisqu'il représente la proximité du danger et l'impossibilité de le démasquer avant qu'il ne décide de faire surface. « *Le fantastique est une manifestation de ce côté nocturne de l'univers qui, faisant brusquement irruption dans le monde familier du*

¹¹⁰ Voir Aldous Huxley - *Le meilleur des mondes*, Plon, 2005

sujet – monde somme toute structuré - ébranle ses bases référentielles et le plonge dans les affres de la dérégulation. Dans ce sens le fantastique met en évidence ce soubassement instable sur lequel repose l'existence et qui, à tout moment menace d'engloutir le sujet. Tout semble indiquer qu'il y a un impensé radical que l'homme ne maîtrise ni ne peut maîtriser parce que, comme dit Foucault, cet impensé est << [...] originaire de l'homme, c'est ce qui d'entrée de jeu l'articule sur autre chose que lui-même, c'est ce qui introduit dans son expérience des contenus et des formes plus anciens que lui>>¹¹¹ .»¹¹²

B) De l'espace gothique à l'espace urbain

Nous avons introduit la donnée de l'espace gothique dans notre thèse pour deux raisons principales : premièrement il est communément accepté que le roman gothique contienne les germes de toute forme de fantastique qui a pu se développer après ce phénomène littéraire. Cela dit, les caractéristiques d'épouvante, peur, frisson, double, les thématiques nocturnes et le thème de la monstruosité que relevaient autant les théories de Castex que celles de Caillois et de Louis Vax, se retrouvent en forme embryonnaire dans le fantastique gothique. Le roman gothique est aussi apparenté à l'émergence du *discours noir*¹¹³, du mal et de la mort en tant que sujet esthétique et de leur rapport avec « *la découverte historique du lien mortel qui unit l'homme à la nature.* »¹¹⁴

De l'autre côté, le rapprochement avec le fantastique urbain se fait plutôt par le biais de l'architecture gothique qui offre son nom à ce type de littérature mais qui est aussi la première structure artificielle (donc construite par l'homme). Associée à un espace particulier cette structure crée l'effet de fantastique. Le

¹¹¹ Michel Foucault - *Des mots et des choses*, Gallimard, 1966, p. 52

¹¹² Amadeo Lopez - *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*, in Cahiers du CRICCAL, no.17, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1977, p. 33

¹¹³ Voir Annie Le Brun - *Les châteaux de la subversion*, Jean-Jacques Pauvert, 1982, p. 118

¹¹⁴ Ibidem, p. 120

fantastique urbain utilise certains de ces éléments qui étaient déjà présents au XVIII^e siècle mais surtout il fait, en grande partie, le même usage que le fantastique gothique de l'espace et de la bâtisse qui l'occupe. Les titres des romans ou des nouvelles modernes à caractère urbain ont la même résonance que les titres gothiques, ils tournent tous autour d'une architecture qui finit par prêter son nom au véritable personnage principal du récit : le château, la maison, le souterrain (exemples *Le château d'Otrante* de Walpole, *Mystères du château d'Udolphe*¹¹⁵ d'Ann Radcliffe d'un côté et *Malpertuis*, *La ruelle ténébreuse*, *La cité de l'indicible peur* de Jean Ray, *Le bordéï des bohémiennes*, *Chez Denis en sa cour* de Mircea Eliade ou bien *A la recherche de Arkham*, *Le cauchemar d'Innsmouth*, *La cité sans nom* de H.P. Lovecraft ou encore *Neverwhere* de Neil Gaiman). La maison, la cour, le bordéï, le métro, le tramway, l'autoroute sont autant de répliques de l'architecture gothique dans le monde contemporain. Par cela nous n'entendons pas que toute architecture dans le fantastique urbain est nécessairement gothique, mais seulement que l'importance que l'architecture gothique connaissait dans le fantastique traditionnel est comparable à celle des architectures urbaines contemporaine.

Dans son livre *Le roman gothique anglais (1764-1824)* Maurice Henri Lévy argumente que la période gothique en Angleterre pourrait être expliquée par une crise de croissance et un passage du réalisme à l'imaginaire ou plus précisément de la *novel* à la *romance*. En même temps ce nouveau genre opère une mutation du paysage urbain qui était propre à la littérature institutionnalisée, à un cadre plus austère qui est celui des abbayes et des châteaux baronniaux d'autrefois. On observe déjà que le roman fantastique gothique est construit sur une aliénation fondatrice, un écart et un éloignement thématiques. Le rêve gothique crée l'effet gothique, effet contradictoire tantôt creusé de gouffres insondables, tantôt hérissé en hauteur d'« architectures démentes », et de labyrinthes tortueux, le tout placé dans un espace nocturne sublunaire en directe opposition au roman traditionnel réaliste. La littérature gothique est étayée avant tout sur une architecture et pas n'importe laquelle : elle emprunte les attributs de l'architecture médiévale qui est particulièrement propice à engendrer des fantasmes et des chimères de par son caractère sombre et inquiétant, éternellement sous l'emprise des ténèbres, terrain de

¹¹⁵ Voir Ann Radcliffe - *Mystères du château d'Udolphe*, Corti, 1989

lutte entre les forces du Bien et du Mal, disputé autant par un dieu solennel que par un diable trompeur. « *Le rêve gothique est un rêve de l'expérience verticale auquel s'attachent des images de la pureté éthérée, comme les angoisses du vertige et le désespoir de la chute : le thème Faustien (cher à Lewis et Maturin) prend, dans ce contexte, toute sa pesanteur.* »¹¹⁶

Le fantastique gothique emprunte son nom à une architecture qui à son tour est censée représenter et même reproduire un espace naturel, espace ennobli des attributs rituels de la sacralité. « *La cathédrale est en fait une fidèle image de la forêt. Les Goths, du temps du paganisme, avaient coutume d'adorer la divinité sous le couvert des arbres. Quand la nouvelle religion leur imposa de construire des temples, leurs architectures reproduisirent naturellement l'ancien cadre de leur culte.* »¹¹⁷

La qualité maîtresse de l'espace lié au fantastique urbain est sa fonctionnalité, son utilité, le fait qu'il a été conçu pour servir le « je », l'« ici », le « maintenant ». Le rapprochement avec le gothique pourrait se faire dans le sens où à la base de ce type de fantastique il y a une architecture, mais ce rapport ne saurait être que formel. Si le fantastique gothique trouve son nom dans le style de l'architecture où il est implanté (château, abbaye, cathédrale, souterrains), l'architecture moderne qui abrite l'effet de fantastique urbain est par définition inclassable, puisqu'elle n'appartient à aucun style et à aucune époque. Cette acception, bien que contemporaine, est intemporelle et ne se rattache pas à une école artistique unique. De plus, pour ce qui est du fantastique gothique, l'architecture en question et l'espace choisis sont la source même de l'étrange et non l'inverse. L'espace à caractéristiques gothiques reproduit par sa simple présence un imaginaire propice à la Surnature. La sensation d'*uncanny*, d'*inquiétante étrangeté*, de terreur et d'horreur est déjà là, elle est nécessairement créée, inspirée par l'architecture gothique. Ainsi, l'espace devient un décor presque théâtral, une donnée fondamentale qui favorise avant tout la manifestation du fantastique. « *Le Château d'Otrante est avant tout la transcription sur le mode littéraire, d'un thème architectural[...]Il est un conte gothique dans ce sens qu'il est une architecture mise*

¹¹⁶ Maurice Henry-Lévy - *Le roman gothique anglais (1764-1824)*, Gallimard, Folio, p.8

¹¹⁷ Ibidem, p. 28

en fable, la dramatisation d'une villa gothique dont Walpole mieux que tous savait les insuffisances, en même temps que l'animation, l'espace d'un dérisoire instant, d'une demeure médiévale de rêve. Aussi la quête multiforme de cette histoire est le symbole - volonté de puissance chez Manfred, soif d'amour chez les jeunes filles, thème de l'errance chevaleresque amorcé chez Théodore - ne pouvait mieux s'incarner que dans le style perpendiculaire. La noblesse des personnages, leur grandeur même dans le mal, la sublimité du destin qui les écrase ou les mène, d'emblée situe l'ensemble à un niveau rarement égalé par la suite. L'histoire du roman gothique sera celle d'un progressif retour à la mentalité bourgeoise, pour ne pas dire populaire, comme aussi à une certaine forme de sensibilité féminine. »¹¹⁸

Il est intéressant de remarquer que c'est la naissance du gothique qui opère en premier un déplacement du site urbain caractéristique à la littérature de la seconde moitié du XVIII^e siècle à l'espace sauvage investi donc automatiquement avec les attributs de la peur, de la marge sociale et de l'ailleurs. Tout dans le rêve gothique était lié à un écart voulu à la normalité et à la communauté sociale. Si la cité était le symbole de la stabilité du quotidien, si la ville est par définition un espace de la Raison, il paraissait dorénavant logique que la Surnature ne pût se rattacher qu'à un espace et une architecture autres, voire à un espace qui contredise directement celui de la normalité.

Ce conditionnement direct architecture-étrangeté finit par engendrer un effet paradoxal car il s'intègre dans un horizon d'attente déjà imposé : ainsi ne voit-on plus rien d'étrange à l'apparition d'un fantôme à proximité des ruines d'un château abandonné. Certes, l'apparition en soi est étrange, mais son occurrence ne l'est plus puisqu'on s'y attendait. L'horizon d'attente est plus que satisfait, il est presque devancé et cela devient dorénavant une vraie « recette littéraire » selon laquelle, a posteriori, château en ruines = fantôme. Si on analyse de plus près ce phénomène, on s'aperçoit que le paradoxe est bien plus poussé que l'on ne soupçonnait et que même l'idée de suspens, de frayeur (qui sont censés incarner une caractéristique définitoire du fantastique) se retrouve minée. Si en tant que lecteur je connais d'avance la structure cause (château en ruines) - effet (fantôme) et je présume que dans la description d'un espace se trouve déjà inscrit l'effet de

¹¹⁸ Ibidem, p. 142

fantastique, je ne peux être surpris à la rigueur que par la nature de l'apparition ou par le choix de l'élément qui va engendrer l'épouvante. En revanche, l'épouvante en tant que telle n'existe que par elle-même car elle n'a plus rien de surprenant. Dans ce sens, le choix même de l'auteur est sensiblement limité car il ne saurait désobéir au pacte de lecture, faute de quoi il tromperait l'horizon d'attente du lecteur. Cela est d'ailleurs une des causes pour laquelle le fantastique gothique est plutôt répétitif et bien qu'il ait fait vogue pendant plus d'un siècle il ne nous reste pas beaucoup de noms d'auteurs qui aient fait preuve d'originalité dans ce genre. Sur ce point on peut aisément revenir sur le terme de « recette littéraire » qui, en dépit de sa réussite indiscutable, garde encore tout son poids.

Pourtant, juste après la période du roman gothique, à l'époque victorienne le roman britannique dit à « sensations fortes » (*sensation fiction*) était conçu, tout comme l'horreur ou le gothique moderne, pour des lecteurs citadins. Les espaces dans le texte étaient déjà déplacés de l'extérieur vers le centre, de l'ailleurs à la ville, et le roman s'adressait (tout comme le roman policier plus tard) à un public urbain.¹¹⁹ « *Nul besoin de se déplacer dans le temps ou dans l'espace pour être confronté à la peur : le mal, loin d'être exogène, exotique, localisé en terre étrangère, pouvait résider chez votre voisin, dans votre maison, dans votre propre esprit, parfois à votre insu* ». ¹²⁰

Prenons maintenant l'exemple d'une demeure bourgeoise en rien différente des demeures qu'on croise tous les jours dans une ville surpeuplée, une demeure qui ne se distingue ni par son architecture, ni par de lourds événements qui se sont passés entre ses murs, ni par son emplacement, ni par ses habitants. Ce n'est pas un décor de théâtre, elle n'obéit à aucune règle de mise en scène, et apparemment, sa seule fonction est justement d'abriter une famille quelconque, avec un père de famille fonctionnaire sans histoire, sa femme et ses deux enfants. La caractéristique primaire d'une telle architecture est son invisibilité. Rien dans sa nature ne laisse croire à l'apparition de la Surnature. Bien au contraire, tout dans sa structure paraît contredire la possibilité d'une intrusion, d'une faille, d'un scandale avec la réalité. Une telle construction est étayée sur un effet sécurisant plutôt que sur l'impression d'épouvante. Fortement ancrée dans la banalité, dans le quotidien, elle est vouée à

¹¹⁹ Voir Françoise Dupeyron-Lafay - *Le fantastique anglo-saxon. Au-delà du réel*, Ellipses, 1998, p. 19

¹²⁰ *Ibidem*, p. 20

perdre sa valeur d'unicité, de différence, ce petit plus qui ferait d'elle presque le personnage d'un récit d'épouvante, comme c'est le cas de maintes œuvres fantastiques dont les titres sont les toponymes des espaces où se déroulent les événements : *Le château d'Otrante* – Horace Walpole (1717-1797) ; *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*¹²¹, *Les mystères d'Udolphe* – Ann Radcliffe (1764-1823). Bien plus que cela : le fait d'être placée au milieu d'une ville en mouvement lui enlève complètement le voile de mystère et la rend transparente, voire invisible, dépourvue de fonction sujet.

Cette qualité fonctionnelle et sécurisante que l'espace urbain est censé comporter le rend, paradoxalement, plus sensible à l'intrusion de la Surnature. Le fantastique urbain part en manière générale de la prémisse d'une inquiétude qui s'immisce dans un espace *a priori* purifié de la présence de la peur. Cette apparition incongrue joue énormément sur l'effet de surprise qui constitue souvent la rupture de niveau dans le fantastique urbain. Il est important de préciser que les inquiétudes du moderne ne sont pas réduites à néant grâce à la science qui aurait prouvé l'inexistence du mal sous sa forme personnifiée ou dans l'acception sacrée. Le moderne est sujet à un nombre inépuisable de peurs dans un espace qu'il a vainement essayé d'épurer. En revanche, son attitude par rapport à l'espace urbain profane n'est plus dans une optique de l'alerte, le moderne n'est plus « à l'affût » dans son espace. Le fantastique urbain paraît sanctionner l'habitant urbain pour cette négligence de l'espace qu'il habite. L'homme traditionnel, quant à lui, se trouvant *« toujours sous le coup d'une menace qu'il ne peut ni préciser ni situer, est naturellement aux aguets attentif au moindre signe qui lui permettra de déceler, et peut-être de prévenir la mauvaise fortune dont il a peur sans la connaître. Il a donc intérêt à être informé le plus tôt et le plus complètement possible. Son recours constant à la divination, sous tant d'autres formes, procède pour une grande part de cet impérieux besoin. »*¹²²

Dans son nouveau contexte, l'architecture moderne destinée à un usage collectif et souvent transitoire n'est qu'un objet sériel, dépoétisé, neutre, au niveau zéro sur l'échelle sémiotique. Elle n'a plus de signification apparente, elle ne renvoie à rien de particulier, sa valeur de symbole est annulée. Le profil d'une telle

¹²¹ Voir Ann Radcliffe - *The Castles of Athlin and Dunbayne*, ed. ReadHowYouWant.com, 2006

¹²² Lucien Lévy-Bruhl - *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, PUF, Paris, 1963, p. 13

architecture semble couper net tout rapport avec l'imagination, elle a presque la qualité d'attaquer frontalement toute forme de fantastique et on pourrait même croire que si un fantôme osait s'y aventurer il serait immédiatement basculé dans le réel.

De cette manière, si l'architecture gothique crée inmanquablement l'effet fantastique, l'architecture moderne paraît le subir comme un accident car il n'est pas inscrit dès le départ dans sa structure, du moins pas de manière directe. Pourtant le thème de la maison devient prépondérant dans les écrits fantastiques surtout à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. La maison peut acquérir, entre autres, statut de personnage comme chez Joseph Sheridan le Fanu (1816-1873) où on retrace déjà la coexistence des demeures campagnardes et des constructions urbaines. Les résidences citadines à Londres ou ailleurs se retrouvent aussi dans les récits de Stevenson ; Algernon Blackwood (*The Empty House*¹²³ - 1906) ; Fitz-James O'Brian (*The Lost Room*¹²⁴) ; Bram Stoker (*The Judge's House*¹²⁵) ; Ambrose Bierce (1894-1913 - *Some Haunted Houses*¹²⁶) ; Wilkie Collins (*The Haunted Hotel*¹²⁷).

A la lumière de cette analyse, l'association d'un espace urbain moderne et d'un nouveau type de fantastique paraît contradictoire. Mais cela uniquement dans la mesure où le surnaturel doit essentiellement être l'effet de quelque chose (bâtisse, cadre, décor, personnage). L'innovation que propose le fantastique moderne avec le fantastique urbain réside en partie dans la rupture qui s'opère au niveau de l'enclenchement cause-effet. En d'autres termes le fantastique urbain n'est pas un simple effet direct mais un ajout, une donnée supplémentaire qui vient s'ajouter à un cadre ou à une architecture tout en restant autonome. Bien plus peut-être que le fantastique traditionnel il propose au premier abord une rupture avec la réalité car il transgresse non seulement un espace mental de la normalité et de la raison (le bon sens nous dit qu'il n'existe pas de spectres et donc l'apparition d'un fantôme est contraire aux lois naturelles), mais il opère aussi une transgression au niveau textuel, de l'horizon d'attente du pacte de lecture (non seulement l'apparition d'un fantôme relève de l'irréel, mais elle est surtout improbable dans un cadre inapproprié). On ne

¹²³ Voir Algernon Blackwood - *The Empty House and Other Ghost stories*, Hard Press, 2006

¹²⁴ Voir Fitz-James O'Brian - *La chambre perdue et autres récits*, l'Herne éd. Nouvelle édition, 1980

¹²⁵ Voir Bram Stoker - *The Judge's House*, Travelman Publishing, 2000

¹²⁶ Voir Ambrose Bierce - *Some Haunted Houses*, in Ambrose Bierce, *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, Dover Publications, 1964

¹²⁷ Voir Wilkie Collins - *L'hôtel hanté*, édition de l'Aube, 2006

se trouve plus uniquement dans le contexte de l'irréel mais aussi de l'in vraisemblable, ce qui constitue une double transgression du bon sens. Par cela même les techniques du suspens et de l'épouvante sont remises en cause et restructurées selon un nouveau principe : dorénavant l'enjeu de l'auteur n'est plus limité à la conception d'un élément surnaturel et à son impact avec le récepteur ; il est aussi préoccupé par la création d'une atmosphère fantastique *ex nihilo* puisque le décor et l'espace choisis ne lui sont plus d'aucune aide.

La question que se pose le fantastiqueur moderne n'est pas orientée uniquement vers le souci de varier l'intensité ou l'occurrence de l'effet de fantastique. Il tâche aussi d'investir un espace qui lui est hostile par sa neutralité avec des données qui lui manquent à l'origine et qui alimentent d'un côté la Surnature et de l'autre côté sa manifestation dans le monde physique. Cela revient aussi à revoir complètement l'origine du fantastique qui n'étant plus conditionné, apparaît plutôt comme anomalie (dans le sens de monstruosité) qu'anormalité (apparition impossible), il intervient de manière radicale dans le récit et avant même de susciter l'épouvante il aboutit à un sentiment de malaise.

Dans sa version urbaine, le fantastique peut aussi se rapprocher plutôt de l'absurde que du surnaturel, il n'est pas créé automatiquement par un espace, c'est lui qui le modifie à sa guise, il ne transgresse pas un monde connu mais le fracasse de fond en comble jusqu'à le nier définitivement. Ainsi l'accent se trouve-t-il déplacé de la transgression-irruption-écart, à la négation, la mutation, la destruction.

Souvent, dans le fantastique gothique et traditionnel, la Surnature à un rôle salutaire, elle se fait le justicier d'un monde dont l'ordre a été bouleversé. Des thèmes tels l'usurpation (*Le Château d'Otrante* de Horace Walpole), le crime (*Le Moine*¹²⁸ de Matthew Gregory Lewis 1796), le désir contre nature, concubinage avec les êtres des ténèbres (Bram Stoker - *Dracula*¹²⁹), le blasphème, l'invocation du diable, l'incursion dans les espaces interdits, le *hybris*, la cupidité (*La patte de singe*¹³⁰ de W.W. Jacobs 1902), le viol (*Le moine*), l'envie, l'orgueil qui constituent autant de péchés étaient à l'origine de toute intrusion surnaturelle. L'ordre ainsi atteint était remis en place de manière tragique et à l'aide de la Surnature. Dans le

¹²⁸ Voir Matthew Gregory Lewis - *Le moine*, in Guy Schoeller, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984

¹²⁹ Voir Bram Stoker - *Dracula*, Pocket, 1992

¹³⁰ Voir W.W. Jacobs - *La patte de singe*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 1*, Gallimard, 1966

fantastique urbain c'est la Surnature qui vient détruire de manière inexplicable un ordre en apparence inébranlable du monde moderne qui est le nôtre, d'où les tabous ont été chassés et où l'anormalité est mise au pilori. Aucune justice n'est rendue à la réalité, le monde agressé par la violence d'une intrusion destructrice dans son espace aseptisé, livré à la merci de l'Autre, est tout simplement désarticulé. Le fantastique urbain n'est pas une alternative à la réalité mais la non-réalité réifiée qui tente d'annihiler cette première et de s'instaurer à sa place. Ainsi l'alternance initiale réel-irréel semble se muer en une lutte où la suprématie de l'une entraîne la mort inévitable de l'autre.

Entre ces deux types opposés de fantastique gothique et moderne-urbain on peut placer une séquence intermédiaire dans ce qui, selon nous, serait le fantastique XIXe siècle et début XXe dans les personnes de Nodier, Balzac, Eugène Sue et *Les mystères de Paris*¹³¹ avec son « *fantastique involontaire* »¹³² (Caillois), Gautier, et pour ce qui est du fantastique anglo-saxon Henry James avec *Le tour d'écrou*¹³³, Edgar Allan Poe et *La chute de la maison Usher*¹³⁴, Wilkie Collins *Pierre de lune*¹³⁵ ou *La dame en blanc*¹³⁶ (1860), Bram Stoker et *Dracula* (1897). C'est aussi l'époque du fantastique psychologique qui n'a plus recours aux monstres physiques représentants d'un monde hostile et inconnu, mais à ceux qui peuplent notre propre conscience, cause de schisme entre le moi et le surmoi - Stevenson avec *Docteur Jekyll et Mr. Hyde*¹³⁷. Bierce est une figure importante pour le passage du fantastique gothique - dont Poe se servait toujours - au fantastique moderne et anticipe par cela Henry James dont les fantômes se retrouvent dans les plus urbanisants décors qui soient.

Jacques Goimard retrace les techniques du fantastique moderne en montrant que placer une histoire dans un décor banal et familier est un moyen d'endormir la vigilance du lecteur afin de le surprendre avec une manifestation insolite et surnaturelle. Ainsi, le fantastique urbain choisit aussi son espace en fonction d'une nécessité narrative, à savoir la manipulation de l'horizon d'attente du

¹³¹ Voir Roger Bozzetto - *Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique*, *Europe*, no. 643-4, 1982, pp.101-110

¹³² Voir Roger Caillois - *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965

¹³³ Voir Henry James - *Le tour de l'écrou*, J'ai Lu, 2003

¹³⁴ Voir Edgar Allan Poe - *La chute de la maison Usher*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 1*, Gallimard, 1966

¹³⁵ Voir Wilkie Collins - *Pierre de lune*, Phébus, 1998

¹³⁶ Voir Wilkie Collins - *La dame en blanc*, Editions du Masque, 2001

¹³⁷ Voir Robert-Louis Stevenson - *Le cas étrange de docteur Jekyll et mister Hyde*, Flammarion, 1999

lecteur. « *La vocation du fantastique est d'inspirer au lecteur un appétit de suicide suffisant pour qu'il n'ait plus besoin de système explicatif ; elle ne s'est pleinement réalisée qu'au XXe siècle où prolifèrent les récits qui suggèrent pour n'avoir pas à dire, qui impressionnent pour n'avoir pas à faire croire [...] Allons plus loin : si le lecteur ne sait rien, c'est peut-être qu'il n'y a rien à savoir, s'il ne comprend pas, c'est qu'il n'y a rien à comprendre. [...] Certaines nouvelles, surtout chez les auteurs anglais récents ne fournissent plus aucune indication ; il n'y a plus de clé ni même de porte. La tour d'ivoire est hermétiquement close.* »¹³⁸

Ce qui plus est, le fantastique moderne et l'effet de fantastique urbain n'ont plus besoin d'un facteur surnaturel explicite qui se manifeste et qui puisse être catalogué comme étrange et incompréhensible. Parfois le simple malaise suffit, instaurer un doute ou un sentiment de crainte opère déjà une rupture dans la réalité, l'espace urbain ainsi touché perd irrémédiablement son caractère sécuritaire et familial. Dans certains cas « *l'art du fantastique consiste à rendre réel ce qui semblait impensable, en prenant appui sur le réel ou la banalité de l'arrière-plan, pour y introduire, insensiblement ou brutalement, un glissement capable de surprendre, de mettre à mal le lecteur ou le spectateur.* »¹³⁹

Or, dans la plupart des textes qui se servent du décor banal pour affirmer l'élément fantastique, est la plupart du temps un espace urbain ou urbanisé. Dans la nouvelle *Papa*¹⁴⁰ de Godwin Earl un bar devient le terrain de chasse d'une entité féminine singulière. L'effet de fantastique est ici découvert progressivement et il touche non seulement un espace physique qui est celui de la ville et des occupations des célibataires urbains qui consistent à rechercher des partenaires dans des bars après la travail, mais aussi un tabou occidental incontournable qui est l'inceste. « *Pour le fantastique le réel n'est qu'une surface, un aspect d'un univers plus vaste, qui, par instants entre en collision avec le nôtre, ouvre une brèche ou s'y superpose [...]* »¹⁴¹

¹³⁸ Jacques Goimard - *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003, p. 35

¹³⁹ Gilbert Millet et Denis Labbé - *Le fantastique*, éditions Belin, 2005, p. 14

¹⁴⁰ Voir Godwin Earl - *Papa*, in Alain Dorémieux, *Les Territoires de l'inquiétude Tome 2*, Denoël 1991

¹⁴¹ Gilbert Millet et Denis Labbé op.cit., p. 19

L'espace urbain n'est pas transgressable en théorie, surtout parce qu'il représente un espace-maître dans un univers où l'homme détient le contrôle de sa destinée. Il ne peut y avoir de monde autre puisque le moderne a écarté la possibilité de l'au-delà de sa mentalité. Une apparition étrange dans un milieu urbain est donc une violation des règles même de l'univers du moderne car il usurpe un espace considéré comme tout-puissant.

L'*unheimliche* freudien est plus que jamais de rigueur dans le fantastique urbain. D'ailleurs tout dans l'espace urbain joue sur l'inversion parfois presque ludique du familier et de l'étrange. Une simple boîte de nuit, espace familier s'il en est de la jeunesse moderne devient un espace orgiaque destiné aux morts dans *Nécros Center*¹⁴² de Steve Rasnic Tem. Ici le facteur surnaturel lui-même est banalisé puisque le monde entier est peuplé de morts, donc ce qui aurait pu être qualifié d'étrange ne l'est plus puisque déplacé dans la sphère de la majorité. Dans *Je suis une légende*¹⁴³, Richard Matheson réussit un magnifique envers du décor de la science. La création d'un virus plonge le monde dans le chaos et oblige un retour violent aux croyances anciennes car des vampires créés par ce virus n'ont rien des malades auxquels est habituée la science. Ils craignent la lumière, l'ail et les crucifix, ils ne meurent que s'ils sont transpercés par des pieux. Les villes et les maisons deviennent des véritables concentrés de siège, la frontière entre l'espace urbain et la jungle primitive est complètement effacée. Vivre en ville pour Robert Neville est une indéfectible épreuve, le citoyen se retrouve brusquement rétrogradé dans la chaîne alimentaire, il est proie à défaut d'être chasseur, ses efforts se concentrent sur la survie et non sur le confort. L'image de la ville abandonnée où seuls quelques survivants témoignent de l'existence de notre culture actuelle, traduit des peurs engendrées par un développement scientifique sans scrupules qui a donné deux guerres mondiales et la menace constante d'une possible guerre nucléaire. La thématique de l'invasion urbaine, de l'espace urbain rendu invivable, dangereux, déplacé donc ironiquement aux antipodes de sa fonctionnalité d'origine qui était l'habitabilité, est employée dans de nombreuses œuvres surtout cinématographiques mais pas seulement : la série des morts vivants de Romero, *Blade Runner* de Ridley Scott, *Brazil* de Terry Gilliam, *Dark City* d'Alex Proyas, *28 jours plus tard* de

¹⁴² Voir Steve Rasnic Tem - *Nécros Center*, in Alain Dorémieux, *Les Territoires de l'inquiétude Tome 2*, Denoël 1991

¹⁴³ Voir Richard Matheson – *I Am Legend*, European Schoolbooks, 2001

Danny Boyle, *Le cinquième élément* de Luc Besson, *Sin City* de Frank Miller et Robert Rodriguez, *Watchmen* de Zack Snyder.

Il en résulte que l'espace urbain a une qualité fragmentaire sur laquelle le fantastique peut facilement se greffer. Il crée des besoins relatifs à l'industrialisation, des catégories sociales en marge ou au centre de la société (l'usurier, la prostituée, l'employé de banque, le milliardaire). Les fragments de la ville tout comme les maisons ont des fonctions, ce sont des espaces qui ont perdu la signification ancestrale de centres cosmiques. La maison, l'école, le poste de police, le gratte-ciel ou l'hôpital ne sont que des repères fonctionnels dans l'espace urbain. Le fantastique s'en empare un à un afin de prouver leur fragilité et corruption ce qui revient à dénoncer une instabilité de départ d'une société éphémère qui se croit, justement, immortelle. Il y a, pourtant, un seul type de maison que le moderne reconnaît comme différente « qualitativement » des autres, ce qui renvoie directement à la perception de l'ancien sur l'espace sacré : il s'agit de la maison natale, maison « *d'intimité absolue.* »¹⁴⁴

Parfois la ville n'est qu'en apparence un espace profane. C'est plutôt un espace maudit qui aurait choisi de cacher sous une apparence urbaine le *stigmata diaboli*. Même considérée sous un angle sacré, la ville reste un territoire du malheur, un espace à éviter.

C'est afin de situer cette oscillation de l'espace urbain entre ses catégories fonctionnelles et ses caractéristiques qui semblent renouer avec le sacré que nous allons faire une incursion dans l'histoire des religions. Nous estimons que seul un changement fondamental du sacré au profane pourrait expliquer les effets de fantastique dans l'espace urbain. Notre hypothèse est appuyée par le fait que l'espace de la ville n'a pas un rôle accidentel ou limité dans le fantastique mais il est plutôt un espace dont la prépondérance a inspiré la terminologie d'effet de « fantastique urbain ».

¹⁴⁴ Voir Gaston Bachelard - *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948, p. 95

5. Histoire des religions et littérature fantastique

A) Présence du sacré : sur la notion de rupture dans le fantastique

L'idée de s'appuyer sur les théories de Mircea Eliade dans l'histoire des religions pour l'étude du genre littéraire qui fait l'objet de notre thèse, s'est imposée tout d'abord par la réputation un peu troublante du fantastique selon laquelle les textes fantastiques sont impossibles à classer. Comme nous avons pu le présenter dans le chapitre introductif, il y a toute une polémique quant aux méthodes qui permettent d'identifier un texte fantastique comme tel. Il y a, pour commencer, la distinction *fantasy*/merveilleux/fantastique/science-fiction avec des textes qui, parfois, s'ingénient à employer des caractéristiques empruntées à plusieurs genres en même temps, ce qui brouille considérablement les pistes. Neil Gaiman dans *Neverwhere* nous présente une Londres contemporaine avec un monde souterrain, sorte de *Cour des miracles* qui finit par s'imposer complètement au quotidien. Ce qui semble avoir au début les prémices du fantastique urbain bascule petit à petit dans de la *fantasy* avec un monde empreint de sa propre mythologie qui remplace tellement la réalité que le lecteur et les personnages finissent par l'accepter tel quel. Dans le cas de Lovecraft, par exemple, nombreux sont les critiques qui y voient du fantastique (Maurice Lévy, François Truchaud, Lacassin, Joshi) mais les voix qui le considèrent comme étant à la charnière des genres fantastique/science-fiction se font tout aussi sonores, voire le classent quasi-exclusivement parmi les œuvres de la science-fiction (Gérard Klein). Certes, Lovecraft est le précurseur du genre connu sous le nom de science-fiction tout comme Poe était le pionnier du fantastique moderne sans qu'ils soient encore vraiment très clairement rattachés à un genre

précis. « *Si le style classe indéniablement Lovecraft dans le fantastique, c'est justement parce que ses récits placent l'homme face à ses angoisses, à ses doutes, à ses interrogations, alors que la science-fiction se situe dans une optique plus large de civilisation ou d'humanité.* »¹⁴⁵

Hésitation entre deux définitions, oscillation méthodologique, la tradition critique du fantastique en avait fait son leitmotiv avec Tzvetan Todorov. Le problème était de trouver le noyau dur de tous ces textes prétendant être fantastiques afin d'arriver à les intégrer à une critique commune. Seulement le travail du critique littéraire est sensiblement ralenti pour ne pas dire perturbé par l'hétérogénéité de ces textes qui, bien qu'appartenant souvent à une même époque, ne répondent pas aux mêmes méthodes d'analyse. Le seul point commun relevé sur l'ensemble des textes a été que l'effet fantastique est toujours le résultat d'une intrusion violente, parfois inexplicable, souvent négative, voire maléfique mais sans exception dans un monde où règnent un ordre et une normalité au moins apparents. « *Les mots sont lâchés : <<rupture>>, <<irruption>>, <<scandale>>, <<déchirure>>. Plus qu'un simple dérangement de l'ordre des choses le fantastique s'oppose au quotidien, à l'image que l'on se fait de la réalité. Il est une claque donnée aux règles établies. Qui dit fantastique dit déséquilibre, porte-à-faux.* »¹⁴⁶

Au risque de devoir remettre en question ce qui semble être l'unique point d'appui consensuel de toutes les critiques sur le fantastique, nous allons regarder de plus près ce phénomène d'intrusion afin d'en dégager les valences. Le débat que nous nous proposons de soulever n'a nullement l'intention de réfuter ce point reconnu comme récurrent dans la littérature fantastique. Notre but est tout simplement de prouver que ce qui peut être considéré comme une intrusion, une faille, une scission entre deux mondes n'a pas une valeur nécessairement négative de violation ou de transgression. Le pessimisme formel de cette vision que nous essayons d'approfondir ou au moins d'affiner nous paraît assez proche, toute proportion gardée, du même pessimisme dénoncé par James Frazer dans la conclusion de son *Rameau d'or*. En ayant décidé d'employer l'histoire des religions comme principal outil de comparaison dans notre thèse, nous avons aussi choisi de

¹⁴⁵ Gilbert Millet et Denis Labbé, op.cit., p. 35

¹⁴⁶ Ibidem, p. 9

regarder l'apparition de la Surnature dans les textes littéraires sous un autre angle que celui de l'intrusion désordonnée, violente subie par une réalité qui se trouve en parfait équilibre. Certes, cet équilibre précaire est souvent remis en question par l'existence même de la Surnature. Mais ce qui a fait le consensus des critiques reste néanmoins le caractère négatif, invasif et souvent vengeur de cet élément surnaturel : rupture de niveaux entre la réalité et la Surnature, parasitage de la normalité des choses par des présences intrusives venues d'un ailleurs effrayant, lois de la physique abolies ou renversées, en d'autres termes, un état de choses pernicieux, chaotique qui vient dérégler notre monde. L'espace situé par excellence à l'opposé de l'effet de fantastique est l'espace urbain qui se retrouve paradoxalement le plus exploité dans les textes fantastiques modernes.

C'est notamment cet espace-là qui nous intéresse car il a tout d'un espace idéal de la réalité ordonnée et il devient pourtant la cible préférée des « attaques » extérieures de la Surnature. Car il est exact, comme les critiques ont pu le remarquer, que cette manifestation logiquement impossible de la Surnature vient de l'extérieur. Seul Freud laissait entendre que « *l'inquiétante étrangeté* » était à l'origine un élément familier qui avait évolué ou s'était métamorphosé pour devenir étrange.

En revanche essayons d'analyser cet espace d'origine, l'espace urbain qui subit une invasion apparente. C'est l'espace qui définit l'homme moderne, son enveloppe architecturale, plus encore, son habitat. La ville est pour notre civilisation aux antipodes de la barbarie, de la nature sauvage, elle se veut un espace privilégiant la vie et s'auto-accorde bien volontiers une connotation positive. Pourtant c'est en même temps un espace dont le sacré a été chassé petit à petit. La différence structurelle entre une ancienne ville et une ville moderne est frappante. « *On sait de quelles précautions s'entourait la création d'une ville. Il ne fallait en rien troubler l'ordre du monde ; mieux valait le redoubler que le transformer. Créer, c'aurait été profaner. Le plan d'une ville ne sera jamais livré au hasard et l'on mettra, par exemple, en évidence, la division quadripartite des villes romaines qui semble reposer sur une division du ciel en quatre points. Les historiens et les mythologues se sont intéressés à l'orientation de la ville et aux nombres qui reviennent d'une manière constante : on parle de trois portes, de trois quartiers, de trois temples ou de temples tricompartimentés. Jung et ses disciples ont ainsi retrouvé les signes de Mandalas qui tiennent, selon eux, une si grande part dans la psyché. Quand les*

chiffres 3 et 4 se distribuent, selon un ordre réglé, c'est que la ville a été édifiée à partir de l'union du principe paternel et du principe maternel. Signe plus étonnant, l'école de Jung révélera la transcription inconsciente des Mandalas dans la réalisation des villes que les architectes modernes audacieux et sans <<tradition>> avaient élaborées. »¹⁴⁷

L'homme moderne fait tapage de son athéisme : la ville n'a plus de protecteur divin (comme la ville traditionnelle - Athènes, Troie) elle se conçoit comme un périmètre où la science, la logique et la tolérance ont eu le dessus sur les « croyances aveugles ». C'est alors significatif que la Surnature dans les textes modernes s'acharne précisément sur ce type d'espace. Ce n'est pas un hasard si les forces de l'extérieur et la terreur du chaos s'attaquent surtout à l'espace urbain. D'où cette idée généralement acceptée de faille, intrusion, rupture négative que la critique a privilégiée.

Mais avant de qualifier la Surnature d'intrusion négative, arrêtons-nous un instant sur la problématique du mal dans la création de la ville. Nous savons que l'histoire de la première ville humaine est attestée dans la Bible comme étant celle fondée par Caïn après le fratricide. La ville fondée par Caïn s'appelle Hénoch, ce qui signifie « inauguration »¹⁴⁸ Caïn étant le symbole du matériel et Abel celui du spirituel, on peut facilement identifier dans la création de la première ville humaine aussi bien un mythe cosmogonique (la création du monde moderne), un mythe typique qui explique l'apparition de la mort dans un monde vierge et par cela même l'intrusion du mal dans ce même espace, mais aussi le geste primordial de chasser le spirituel de la vie urbaine. C'est la fameuse dialectique du sacré et du profane dont parle Mircea Eliade. Par un assassinat symbolique, le sacré et le profane se voient irrémédiablement dissociés en milieu urbain. *« Ainsi la violence n'empêche pas le progrès, la civilisation. Peut-être faut-il encore aller plus loin et se demander s'il y a une civilisation sans violence. »¹⁴⁹*

¹⁴⁷ Pierre Sansot - *Poétique de la ville*, Armand Colin, 1996, p. 55

¹⁴⁸ Voir Juliette Vion-Dury - *Le lieu dans le mythe*, PULIM, 2002, p. 27

¹⁴⁹ Thomas Römer - *Dieu obscur. Le sexe, la cruauté et la violence dans l'Ancien Testament*, Labor et Fides, Lausanne, 1996, p.104

D'un autre côté la création de la ville représente le passage d'un mode de vie nomade pour les sociétés traditionnelles à un mode de vie agraire, posé. Créer une ville représente délimiter un espace, *solidifier* un espace selon le mot de René Guénon.¹⁵⁰

Dans l'espace traditionnel d'origine, d'avant l'avènement de la civilisation moderne, le sacré était implanté dans l'univers. Nous parlons de l'espace à l'état naturel, avant que l'homme ne l'ait «touché» physiquement. Mais même sans avoir été à proprement parler approchée par l'homme, dans la mentalité de la société traditionnelle, la nature elle-même était sacrée et donc jamais uniquement naturelle et sauvage. « *Pour l'homme religieux la nature n'est jamais exclusivement <<naturelle>> ; elle est toujours chargée d'une valeur religieuse. Ceci s'explique puisque le cosmos est une création divine : sorti des mains de Dieux, le monde reste imprégné de sacralité. Il ne s'agit pas seulement d'une sacralité communiquée par les Dieux, celle, par exemple, d'un Dieu ou d'un objet consacré par une présence divine. Les Dieux ont fait plus : ils ont manifesté les différentes modalités du sacré dans la structure même du monde et des phénomènes cosmiques.* »¹⁵¹

L'équilibre existait déjà et la Surnature en faisait partie. L'idée de vivre en dehors de la sphère du sacré n'avait pas de sens. C'est justement le profane qui vient usurper cet état original pour lui substituer son propre dés-équilibre et ses propres lois. Dans cette optique, l'homme areligieux ne serait pas profane de manière fondamentale, il s'agirait plutôt d'un ancien *homo religiosus* ayant « perdu la foi ». En l'occurrence, si les textes fantastiques font état d'une attaque qu'on ressent comme une intrusion malveillante, une autre interprétation pourrait aussi considérer la possibilité du sacré venant réclamer ce qui lui appartenait de droit mais qui lui a été enlevé de force.

Dans l'effet de fantastique où la réalité est menacée par une invasion extérieure on pourrait donc imaginer Abel désirent se venger de son frère Caïn et qui vient demander que justice soit faite afin que l'équilibre initial soit réinstallé. Plus qu'une vengeance, l'effet de fantastique donne l'impression d'un besoin de récupérer un espace, de soulever une interrogation. Vu que le sacré a été chassé de force de cette espace voué à l'urbanisation, il est tout à fait compréhensible que la

¹⁵⁰ Voir René Guénon - *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Gallimard, 1970, p. 154

¹⁵¹ Mircea Eliade - *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p.101

récupération se fasse aussi dans la violence. Il est donc, normal qu'au premier niveau de l'interprétation cette violence soit ressentie comme fondamentalement nuisible et négative. On serait dans ce cas-là dans une logique semblable à celle de la crise sacrificielle qui consiste aussi à perpétuer un crime dans une loi des séries du type *vendetta*, violence engendrée par un crime originel qui ne s'arrête plus.¹⁵²

Nous avons insisté néanmoins sur la théorie de Freud qui voit dans « *l'inquiétante étrangeté* » dont il fait le fil rouge de son analyse du fantastique, un élément familier *heimliche* qui souffre une mutation pour devenir *unheimliche*, l'étrange, l'inquiétant. Si nous avons expliqué que le sacré détenait déjà un espace qui à la suite de l'urbanisation a été désacralisé, cela nous paraît normal que la Surnature apparaisse comme un élément familier (vu sa primauté dans l'espace discuté) et qui, suite à son éjection, se voit modifié, méconnaissable.

Si l'histoire des religions prend pour point de départ de son étude la problématique du sacré dans les manifestations culturelles de l'humanité avec son pendant historique en premier lieu, nous avons remarqué que la littérature fantastique essaie d'englober des œuvres où la présence d'un élément spécifique, que ce soit l'étrange, la Surnature, l'inexplicable, la peur, l'horreur, l'angoisse, crée ce qu'on a appelé « l'effet de fantastique ». On peut même préciser que c'est bien dans cette multiplicité de causes créant un effet de fantastique que réside toute la difficulté de définir le genre. Personne ne pourrait aujourd'hui affirmer qu'Edgar Allan Poe n'est pas un auteur d'œuvres fantastiques, mais la quasi-totalité de ses nouvelles est dépourvue de la présence de la Surnature. Il y a certes, de l'inexplicable mais jamais une preuve tangible de la source de ce sentiment d'étrange, de peur ou d'anxiété, chose qui a poussé Maurice Lévy à un appel à la prudence dans l'avant-propos de son ouvrage *Lovecraft* : « *Il nous paraît bien plus raisonnable de faire débiter ce genre (i.e. fantastique) aux Etats-Unis avec Poe. Encore y aurait-il lieu de nuancer et de préciser certaines affirmations trop tranchées dans ce domaine : s'il est peu contestable que La chute de la maison Usher soit un chef-d'œuvre du genre, il n'y a dans bien des contes que du macabre,*

¹⁵² Voir René Girard - *La violence et le sacré*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1972 et Roger Caillois- *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950

des <<arabesques>> et du <<grotesque>>...Le fantastique, en aucun cas, ne saurait être que cela. »¹⁵³

Mais tous ces éléments qui n'ont pas de rapport apparent et qui ne sont pas toujours identifiables et suffisants pour créer un véritable effet de fantastique arrivent à susciter chez le lecteur une impression qu'il ne saurait qualifier et qu'on a essayé sans succès d'appeler étrange, bizarre, insolite, avec cette caractéristique notable que les vecteurs de la peur loin de créer une réaction de rejet, engendrent plutôt une attirance certaine. En clair, même si les thématiques identifiées par les critiques comme apparentées à la littérature fantastique n'apparaissent pas explicitement, il y a dans ces œuvres des déclencheurs implicites de la peur et de la fascination qui rendent l'effet de fantastique possible. C'est sans doute ce qui a permis à la théorie todorovienne d'avoir tant de succès pendant une si longue période.

¹⁵³ Maurice Lévy - *Lovecraft*, Christian Bourgeois Editeur, 1985, p.10

B) Le phénomène religieux et les textes fantastiques : deux exemples de présence de la Surnature en milieu urbain

Dans *Les frontières du fantastique*, Roger Bozzetto refait rapidement l'historique de la présence de la religion dans la vision de la civilisation occidentale. L'idée d'effet thérapeutique est à ses débuts, les mythes et légendes sont plutôt en rapport avec la conjuration des peurs. Bozzetto considère que la civilisation occidentale précédant l'industrialisation initiale apparaît au néolithique et dure jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Elle est essentiellement agraire, le néolithique correspondant avec la découverte de l'agriculture. L'homme néolithique est sédentaire et les rituels et mythes de la récolte et de la fertilité des champs commencent à pénétrer dans l'espace religieux.

Confondue avec des éléments de religion, la Surnature apparaît dans des textes littéraires jusqu'après la Renaissance. L'immixtion de la théologie dans le domaine des sciences est assez importante (le cas de Galilée) et cela fait que l'ordre même du monde étant régi par le sacré, il ne se sent en rien menacé par la présence de la Surnature. « *Jusque-là l'apparition de saints, de fantômes, la présence du diable etc., cela ne violait en rien un ordre, et donc était accepté sans que surgisse un sentiment de trouble fantastique mais simplement de la peur ou de l'émerveillement, car la religion le rendait acceptable pour la raison. Voir le fantôme du père de Hamlet, ou la statue mortuaire qui se réveille dans Don Juan.* »¹⁵⁴

Le XVIII^e siècle représente un tournant dans une manière traditionnelle de voir et de comprendre le monde. On peut même affirmer que la structure de

¹⁵⁴ Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, op.cit., p.83

l'homme moderne, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, commence bien au XVIIIe siècle. D'un côté la révolution tout d'abord politique mais aussi scientifique, technologique, industrielle permet une prise en possession du monde, mais d'un autre côté « *La Surnature n'est plus le seul garant de la compréhension du monde. Le réel n'a plus besoin d'être cautionné, la religion se trouve alors questionnée sur ses bases et ses pratiques.* »¹⁵⁵

Il est donc compréhensible que l'espace urbain devienne ainsi une sorte d'Armageddon entre le nouveau et l'ancien monde, le lieu de rupture par excellence où la différence entre deux représentations de l'univers et de l'ordre de ce même univers se creuse de plus en plus. Roger Bozzetto remarque que déjà des textes comme *Le château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole, *Le moine* (1796) par Matthew Gregory Lewis ou *Melmoth*¹⁵⁶ (1820) de Maturin « *mettent en scène la lutte de l'homme et de son désir contre les décrets du dieu chrétien (ou du diable). Ils montrent l'homme nouveau en lutte contre l'ancien monde agraire et aristocratique soutenu par la religion. [...] A partir de ces troubles et de ces sentiments de peur devant l'inconnu, de trouble de la perception de nouvelles réalités sociales et symboliques, un ensemble de textes qui finiront par être perçus comme un genre littéraire : le genre fantastique.* »¹⁵⁷

On ne saurait donc nier que ce conflit d'origine entre deux dimensions différentes du même monde a contribué amplement à alimenter l'unanime pensée théorique selon laquelle entre l'homme moderne essentiellement urbain et l'effet de fantastique il y a une incompatibilité profonde et une rupture irrémédiable.

On pourrait pourtant argumenter que cette structure offensive du rapport fantastique-réalité serait aussi une résultante directe de l'influence de la pensée révolutionnaire sur un état d'esprit vieillissant. Ce nouveau souffle a dû entraîner avec soi des hostilités si fortes qu'elles auraient pu être perçues comme définitives, sans pour autant l'être de fait. Ainsi, par réaction de réjection automatique de l'ancien monde, l'homme moderne a pu se tromper en considérant que religion et

¹⁵⁵ Idem

¹⁵⁶ Voir Charles Robert Maturin - *Melmoth ou l'homme errant*, in Guy Schoeller, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984

¹⁵⁷ Roger Bozzetto-Arnaud Huftier- op.cit, pp. 83-84

sacré sont une seule et même chose et réfuter les deux d'emblée comme intrusifs et extrahumains. Nous avons pourtant l'exemple de textes plus récents (XIXe-XXe siècle) où le ressentiment du religieux est plus allégé. Nous pouvons à ce titre citer les exemples donnés par Roger Bozzetto, à savoir *Le Horla*¹⁵⁸ de Maupassant, *Le tour de l'écrou* par Henry James, *L'œil et le doigt*¹⁵⁹ de Donald Wandrey, *La métamorphose*¹⁶⁰ (1916) de Franz Kafka ou bien *Escamotage* (1953) de Matheson. A ces premiers textes nous pourrions rajouter d'autres, *La chambre au papier jaune*¹⁶¹ (1899) par Charlotte Perkins Gilman ou dans la même veine *Domesticité*¹⁶² (1989) par Michael Blumlein, *La chemise de nuit bleu pâle*¹⁶³ de Louis Golding, *Consanguinité*¹⁶⁴ (1965) par Ronald Duncan ou, enfin *Comment l'amour s'imposa au professeur Guilda*¹⁶⁵ (1900) de Robert Hitchens. La présence même de la Surnature y serait controversée sinon absente mais ce que les textes laissent sous-entendre c'est que l'esprit humain touche à des royaumes encore plus innommables que la Surnature traditionnelle et à ses hordes de monstres façonnés par un mental ancien.

***Hier sera un autre jour*¹⁶⁶ de Mircea Nedelciu**

Un exemple pourtant très saisissant a retenu notre attention. Il s'agit d'une nouvelle de Mircea Nedelciu *Și ieri va fi o zi* (*Hier sera un autre jour* - 1989). Au même titre que *Domesticité* de Ronald Duncan, l'étrange semble prendre sa place subversivement dans un contexte en apparence des plus simples et normaux.

¹⁵⁸ Voir Guy de Maupassant - *Le Horla*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 2*, Gallimard, 1966

¹⁵⁹ Voir Donald Wandrey - *L'œil et le doigt*, *Nouvelles Editions Oswald*, 1983

¹⁶⁰ Voir Franz Kafka - *La métamorphose*, Flammarion, 1999

¹⁶¹ Voir Charlotte Perkins Gilman - *La chambre au papier jaune*, in Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, Tome 1*, Omnibus, 1996

¹⁶² Voir Michael Blumlein - *Domesticité*, in *22 histoires de sexe et d'horreur*, Pocket, 1995

¹⁶³ Voir Louis Golding - *La chemise de nuit bleu pâle*, in Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, Tome 1*, Omnibus, 1996

¹⁶⁴ Voir Ronald Duncan - *Consanguinité*, in *22 histoires de sexe et d'horreur*, Pocket, 1995

¹⁶⁵ Voir Robert S. Hitchens - *Comment l'amour s'imposa au docteur Guilda*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique, Tome 1*, Gallimard, 1966

¹⁶⁶ Mircea Nedelciu - *Și ieri va fi o zi*, editura Cartea Românească, 1989

Le protagoniste dans *Hier sera un autre jour* se réveille un matin dans son appartement au milieu d'un monde d'impressions qui le tourmentent et le perturbent et dont celle d'un brouillage temporel reste la plus prégnante. Il est dans un lieu sécurisant, son appartement citadin, mais le sentiment de suspension ou décalage temporaire se fait pesant dès le premier moment, d'un côté par l'absence du réveil toujours à son chevet et d'un autre côté par la sensation très nette que la salle de bain et la cuisine se sont substitués l'une à l'autre sur le plan spatial. Brouillage temporel et mélange spatial ce sont les deux ingrédients de l'étrange dans cette nouvelle où la Surnature est complètement absente.

Le milieu parfaitement urbain se fait le théâtre de cette « aventure » de la confusion, milieu qui devient tout à coup un piège avec des étages qui ne se correspondent plus et des pièces qui se superposent ou se remplacent. Ce n'est qu'à la fin de la nouvelle que le héros se rend compte qu'il est confronté à une vision prémonitrice de l'état et de la qualité de sa vie dans un futur proche. Il s'est vu lui-même dans un appartement qui n'est pas le sien mais dont il sera le possesseur quelques années plus tard lorsqu'il sera marié à sa présente compagne et qu'il habitera son appartement à elle. Cet appartement correspond à celui qu'il possède à présent, à ceci près que la salle de bain se trouve à la place de la cuisine et vice-versa et qu'il se situe à un autre étage du même immeuble. Confusion, certes, mais avec bien des éléments d'un futur en miroir qui ne fait qu'inverser des situations sans vraiment les changer. Il est utile de mentionner que le personnage est muséologue, donc son rapport au temps est très personnel et la notion de passé est, paradoxalement, la plus présente dans sa vie offrant un point d'équilibre. L'étrangeté de cet état de choses est si subtile qu'on pourrait croire à une illusion ou à une hallucination. D'ailleurs le texte insiste sur des termes tels « *gueule de bois* », « *paraître* », « *impression* », « *sensation* ». ¹⁶⁷

Le seul moment où l'on arrive à ressentir le poids de l'« anormalité » dans cette nouvelle est lorsque le protagoniste parle de suicide car il est évident que voir l'inutilité et l'échec de sa vie huit ans à l'avance perturbe gravement un univers d'ordre relatif mais permet en plus d'avoir une perspective effrayante de l'absence totale de contrôle sur sa propre destinée doublée du sentiment d'impuissance et

¹⁶⁷ Voir Mircea Nedelciu idem

d'immobilité rendu par l'effet de miroirs passé-présent-futur. Impuissant et réduit à simple spectateur dans un espace qui est censé le protéger, cet « homme nouveau », dédié à la science, vivant au plus fort de « l'époque de la raison » découvre du jour au lendemain la fragilité de cette coquille réputée « inviolable » qui est son appartement, représentation s'il en est du pendant matériel de la véritable crise qui elle, est spirituelle. Ayant essayé et finalement réussi à combattre le sacré dans son milieu, l'homme se retrouve plus seul que jamais, une proie facile au désespoir et à la folie.

D'autres exemples plus récents témoignent de ce que Roger Bozzetto appelait « *le retour du religieux dans le fantastique d'horreur* » : « *Les rapports entre la croyance à une Surnature - fondement des religions - et l'émotion fantastique ont évolué au cours de l'Histoire. Les humains ont d'abord cru à une Surnature qui guidait chaque chose et chaque être, puis ils ont fait confiance à la raison et à la technique au point de refouler la sphère du religieux vers les confins de la conscience. C'était voir dans les religions uniquement l'aspect paternel, intellectuel, justifiant la compréhension du monde, ce qui est une figure de la Surnature presque complètement obsolète de nos jours.* »¹⁶⁸

L'exorcisme d'Emily Rose

Parmi les exemples possibles nous avons retenu, cette fois-ci, une œuvre cinématographique. Il s'agit de *L'exorcisme d'Emily Rose*, film américain réalisé par Scott Derrickson en 2005. Le sujet est aussi traité par Hans Christian Schmid dans sa production allemande *Requiem* un an plus tard. Le film met en scène l'échec d'une séance d'exorcisme sur une jeune fille d'origine modeste qui, une fois arrivée en ville pour poursuivre ses études, commence à entendre des voix et finit par se croire

¹⁶⁸Roger Bozzetto et Arnaud Huftier- op.cit, p. 89

possédée par des démons. La mort de la fille alors qu'elle était suivie par un prêtre, le Père Moore, est considérée par la justice comme la conséquence directe des actes de ce même prêtre accusé d'homicide par imprudence.

L'événement central de ce film reste le procès qui, au niveau symbolique, traduit un conflit entre deux institutions que tout oppose à l'époque moderne et pas seulement : le pouvoir séculaire versus le pouvoir religieux, représentés respectivement par la croyance et la raison, le Surnaturel et le Naturel, la Ciel et la Terre et, en fin de compte, le Sacré et le Profane. Seul point névralgique de ce combat impitoyable : une jeune fille, en apparence victime d'une possession démoniaque. L'intérêt de son cas pour notre thèse réside dans l'intrusion violente que la Surnature fait dans sa vie notamment à partir du moment où elle arrive en ville. Emily Rose représente cette partie innocente de notre société qui n'a pas encore été corrompue par l'abusives civilisation urbaine. Mais si son sacrifice est réel, il est paradoxalement choisi car du fond de son désarroi Emily a compris la raison de cette possession. Dans un monde désenchanté et désacralisé, balayé par une crise identitaire si forte qu'elle est capable de secouer les plus véreux et rationnels avocats (Erin Bruner, l'avocat de la défense), le sacré a choisi de faire sa révélation de manière radicale, à travers une possession monstrueuse afin de rappeler son existence au monde profane. Emily Rose sait que son sacrifice est nécessaire pour que notre monde moderne, urbain, figé, puisse retrouver ses repères spirituels qu'il a si facilement abandonnés et oubliés. Le choix du metteur en scène concernant les représentants de la loi impliqués dans le procès place de manière subtile un croyant dans la position de la partie plaignante et une avocate qui se définit comme « *a woman of doubt* »¹⁶⁹, du côté de la défense. Elle sera la première à bénéficier de cette histoire dans laquelle il n'est pas question de retrouver la foi à proprement parler mais de donner un sens à sa vie. Erin Bruner représente une société moderne, intelligente et ambitieuse où dans le domaine du travail les différences entre les sexes se sont effacées mais dans laquelle les scrupules sont relégués au deuxième rang surtout dans le milieu de la loi. Il est intéressant de remarquer que le domaine juridique est essentiellement associé aux influences démoniaques dans la littérature fantastique par sa manifestation la plus récurrente qui est le pacte avec le diable, pacte qui essaie de parodier le contrat juridique de l'échange.

¹⁶⁹ *femme de doute*

Cette évolution du personnage est particulièrement émouvante car Erin est un avocat pragmatique et vaniteux. Quelques-unes de ses répliques recourent directement l'idée centrale du film qui est celle du retour du sacré dans un milieu laïque. Lorsqu'elle se met à la recherche d'un anthropologue pour valider l'exorcisme devant le juge, la discussion avec son coéquipier traduit peut-être pour la première fois, non pas une astuce professionnelle pour gagner le procès mais plutôt une réflexion personnelle, inquiétante et qui est devenue l'interrogation de tout un groupe social : « <<It's about contemporary cases of possession mostly in the Third World.

<<People there are still primitive and superstitious>>

<<Maybe...maybe they see possession for what it really is. Maybe we've taught ourselves not to see it>>.”¹⁷⁰

La notion de sacrifice que nous allons étudier plus en profondeur dans un autre chapitre fait partie intégrante du rituel. Le rapport entre le rituel et le sacrifice est tellement ancien que même la religion chrétienne, une des plus jeunes et des plus tolérantes dans sa doctrine, en fait usage. Le sacrifice a souvent été regardé même sous ses formes les plus symboliques comme le principal défaut du religieux et René Girard en fait son appui fondamental dans sa critique du sacré. Pour l'homme moderne la violence et la mort comme sa conséquence directe de ce type de pensée (sacré) ne sont pas acceptables. Mais le sacrifice, nous laisse-t-on entendre dans *L'exorcisme d'Emily Rose*, est nécessaire malgré tout pour déclencher un réveil de la conscience. Le compagnon d'Emily Rose, un jeune homme qui reste auprès de sa compagne tout le long de son martyre explique lorsqu'il est interrogé par l'avocat que sa rencontre avec Emily avait toutes les données du cauchemar mais qu'il ne regrette aucun moment passé avec elle. Il dit avoir été « éveillé » dans le sens de « retour à la vie ». Ses propres mots sont « *I didn't know how dead I was until I met her.* »¹⁷¹

¹⁷⁰ -Il s'agit des cas contemporains de possession surtout dans le tiers monde.

-Les gens là-bas sont toujours primitifs et superstitieux.

-Peut-être bien...peut-être qu'ils voient la possession telle qu'elle est. Peut-être que nous sommes habitués à ne plus la voir du tout

¹⁷¹ Je ne savais pas à quel point j'étais mort jusqu'à ce que je la rencontre (n.t.)

Emily Rose elle-même comprend et cautionne ce sacrifice. Sa possession et finalement sa mort ne sont en aucun cas inutiles, un caprice d'une divinité immature et courroucée. Ce sont des moyens par lesquels le sacré se révèle au profane. Et il se révèle de la seule manière universellement comprise et acceptée : le mal. Emily l'écrit dans sa lettre avant de mourir : « *How can they not believe in God if I show them the Devil?* »¹⁷²

¹⁷² *Comment peuvent-ils ne pas croire en Dieu si je leur montre le Diable ?* (n.t.)

C) Histoire des religions et anthropologie. Thèses et approches du sacré. Le sacré chez Eliade

La question méthodologique qui pourrait se poser en premier lieu est pourquoi avoir choisi de soumettre l'interprétation du texte fantastique à la vision de l'histoire des religions. Cette dernière est une science humaine étudiant les manifestations rituelles et mythiques impliquant le sacré de l'aube de l'humanité et surtout des sociétés appelées « traditionnelles » par opposition directe à l'homme moderne. Parfois ces études sont très spéculatives car elles s'appuient sur des fouilles archéologiques sur des sites datant d'avant l'invention de l'écriture, donc il s'agit, entre autres, d'une reconstitution étayée sur le regard et la vision du moderne d'un véritable univers mythique, mental, rituel, sacré situé aux antipodes de la modernité. Le travail de l'historien des religions n'est jamais isolé, il est le fruit composite de la recherche anthropologique, historique, herméneutique, phénoménologique (donc philosophique), psychologique et sociologique d'un moment donné.

En apparence, donc, l'histoire des religions ne serait pas une discipline autonome et à part entière car trop dépendante du concours de diverses autres disciplines. Il n'est d'ailleurs pas rare que les historiens des religions n'arrivent pas à un accord entre leurs théories et des points de vue très différents sinon contradictoires coexistent, ce qui rend difficile le recours à des références. Comment choisir une théorie plus qu'une autre ? Quel type d'interprétation privilégier ? Un exemple assez significatif serait la position de James Fraser qui ayant fini son célèbre *Rameau d'Or* arrivait à la conclusion plus que pessimiste si ce n'est négative que l'histoire de l'humanité « *était une suite ininterrompue de crimes, de stupidités et d'incurables imbécillités.* »¹⁷³

¹⁷³ Mircea Eliade - *Fragmentarium*, 1937 in *Cahiers de l'Herne Mircea Eliade*, 1978, p.68

Il nous paraît évident que l'erreur de la démarche de Frazer, si erreur il y a, n'est pas d'identifier comme négative une suite historique de faits irréfutables mais de porter le regard exclusif du moderne sur une situation qui elle, ne l'est pas. Mircea Eliade déplore assez souvent ce type de position car, dit-il, l'élément historique n'en est qu'un parmi tant d'autres dans ce contexte. De plus, affirme-t-il « ces <<stupidités>> sont en fait une série d'affirmations théoriques qui composent ensemble un <<système>> et n'ont d'autre péché que de n'être pas comprises par un cerveau européen nourri de positivisme et de darwinisme. »¹⁷⁴

En effet, il apparaît que l'histoire de religions, même si elle a recours à l'histoire, la psychologie ou l'anthropologie pas exemple (dans la mesure où « toute expérience religieuse se situe dans un contexte culturel et socio-économique déterminé ; tout phénomène religieux est un phénomène historique. Ainsi, en histoire des religions la première démarche est celle de l'historien »¹⁷⁵), apporte un supplément analytique qui est celui de refuser la limitation du phénomène religieux à ses interprétations purement scientifiques dans le périmètre des disciplines connues. Le phénomène religieux contient la donnée du sacré qui échappe complètement à toute analyse puisqu'elle se définit uniquement en opposition au profane - ce que Mircea Eliade appelle la *dialectique du sacré et du profane*. Ceci rejoint la deuxième thèse d'Eliade notamment celle de *l'irréductibilité du sacré*. En d'autres termes la modalité du sacré ne peut pas être saisie et analysée de manière à ce qu'elle intègre une classification selon une des sciences connues. « La thèse est la suivante : si on peut réduire une modalité sacrée à des constatations d'ordre psychologique, sociologique et historique, son intention originelle est perdue. Cela veut simplement dire qu'une forme religieuse doit être interprétée comme telle par des outils herméneutiques appropriés. »¹⁷⁶

Si pour Emile Durkheim le sacré est étroitement lié à l'expérience sociale et pour Freud ses origines se retrouvent dans un meurtre primordial, Mircea Eliade accepte ces deux théories mais sa vision du sacré est bien plus large. Pour Eliade le

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ Julien Riès - *Un regard sur l'œuvre de Mircea Eliade*, in *Cahiers de l'Herne Mircea Eliade*, 1978, p. 82

¹⁷⁶ David Rasmussen - *Herméneutique structurale et philosophie*, in op. cit. p. 97

sacré peut être sans doute rapporté à tous ces éléments-là mais il ne saurait se limiter à la dimension sociale ou psychologique. « *De même, un phénomène religieux ne se révélera comme tel qu'à condition d'être appréhendé dans sa propre modalité, c'est-à-dire être étudié à l'échelle religieuse. Vouloir cerner ce phénomène par la physiologie, la psychologie, la sociologie, l'économique, la linguistique, l'art, etc. ...c'est le trahir ; c'est laisser échapper justement ce qu'il y a d'unique et d'irréductible en lui, nous voulons dire son caractère sacré.* »¹⁷⁷

C'est surtout pour essayer d'approcher le plus possible cet élément irréductible qui est le sacré que Mircea Eliade entend se servir de l'herméneutique. En partant du principe que le sacré ne saurait être saisi à l'aide des moyens de compréhension communs, il s'ensuit qu'il est nécessaire de lui accorder ce que David Rasmussen appelle un « *statut ontologique original* »¹⁷⁸. Et afin de trouver un statut particulier pour le sacré Mircea Eliade le situe par rapport au profane en la qualifiant de « *qualitativement différent* ».

L'histoire des religions réussit avec Mircea Eliade à légitimer son statut de discipline autonome tout en proposant l'analyse du phénomène religieux suivant une triple démarche (historique, phénoménologique et herméneutique) avec deux points centraux de la recherche - le symbole et le sacré -, recherche qui a recours au mythe. En ce sens l'historien des religions est plus que jamais comparatiste et au même titre que le comparatiste littéraire il arrive à ébranler tout un univers de sciences, méthodes et supports disparates au service d'une seule et unique analyse.

Si nous avons choisi de privilégier l'approche sur le sacré de Mircea Eliade, ce n'est pas uniquement par commodité par rapport à notre corpus. Evidemment, sa présence en tant que théoricien et écrivain nous permet de faire des connexions très riches au niveau des textes mais c'est surtout l'orientation théorique d'Eliade qui nous a intéressés. Nous pensons notamment à l'affirmation de Constantin Noica qui voyait dans le travail d'Eliade surtout le côté optimiste et son ouverture positive sur

¹⁷⁷ Mircea Eliade - *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1949, p.11

¹⁷⁸ David Rasmussen – *Herméneutique structurale et philosophie*, in *Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade*, éd. De l'Herne, 1978, p. 98

le sacré. Contrairement à Frazer qui avait conclu après avoir écrit les douze volumes du *Rameau d'or* que rien n'a de sens dans l'histoire de l'homme, Eliade semble suggérer à chaque pas de ses analyses que *tout* a un sens. Noica le compare à Hegel car dit-il « *des religions, des états, des systèmes se sont effondrés, tout comme les tribus et les croyances tribales, non seulement dans leur temps historique mais dans leur vérité. Mais devant ces effondrements en chaîne voilà qu'un homme arrive et vous dit << Tout demeure >>. Hegel est peut-être le seul à avoir agi de même, à sa façon et en son temps.* »¹⁷⁹

Selon Eliade, il n'y a pas de différence qualitative entre la culture de l'homme « *primitif* » et celle du moderne. On ne peut pas qualifier une culture comme étant meilleure qu'une autre, ni plus évoluée ou ayant atteint un degré supérieur de vérité. D'ailleurs le qualificatif « *primitif* » est limitatif et son emploi est quasi-inexistant dans le vocabulaire d'Eliade. Il parle exclusivement de « *sociétés traditionnelles* » et il distingue des différences entre les cultures en essayant d'avoir le regard le plus objectif possible sur les multiples croyances qu'il étudie.

Cette position avait été adoptée aussi par Lévi-Strauss : « *C'est dans la mesure même où l'on prétend établir une discrimination entre les cultures et les coutumes que l'on s'identifie le plus complètement avec celles qu'on essaie de nier. En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus <<sauvages>> ou <<barbares>>, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie.* »¹⁸⁰

Selon Lévy-Strauss, les tentatives d'expliquer ce qu'on voyait comme différence entre les mentalités appelées « *primitives* » et la « *pensée scientifique* » se sont appuyées sur des différences qualitatives entre les deux processus mentaux et non pas sur l'objet de l'analyse. Le raisonnement de Lévy-Strauss l'amène à une conclusion toute autre, qui consiste à situer sur un même rang la rigueur de la pensée mythique et celle de la science moderne en sachant que la différence n'est pas qualitative mais elle concerne la référence à laquelle les deux catégories intellectuelles s'appliquent.

¹⁷⁹ Constantin Noica - *Hiérophanie et sacralité*, in *Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade*, 1978, p. 105

¹⁸⁰ Claude Lévi Strauss - *Anthropologie structurale II*, Plon 1973 et 1996, p. 384

Cette perspective théorique nous permet de nous situer en tant que modernes sans parti-pris par rapport à la manifestation du sacré dans nos produits culturels et nos artefacts. Ainsi la littérature fantastique ne traduit pas une régression à des croyances primitives dont une évolution historique nous aurait définitivement débarrassés. On pourrait même se poser la question d'un déni de la persistance de l'élément sacré dans notre mentalité profanisée, d'un refoulement du sacré pour employer la terminologie freudienne, qui trouve dans la littérature fantastique le meilleur et moins risqué moyen de refaire surface.

A la différence d'un Otto, par exemple, on ne saurait dire si Eliade croit. « Rien ne dit qu'Eliade amalgame le sacré et le religieux. Bien au contraire, puisqu'il reconnaît certaines expériences areligieuses qui n'en sont pas moins sacrées. Cela rend possible des expériences fortes, marquées par un sentiment de réalité, d'efficacité, mais qui ne se réfèrent pas à une divinité. Eliade est donc moins anti-athée qu'il n'y paraît. »¹⁸¹

Nous savons qu'il est européen et culturellement chrétien de confession orthodoxe mais il ne laisse à aucun moment l'orientation de ses croyances quelles qu'elles soient interférer avec sa méthode de travail. En réalité on ne peut même pas affirmer avec certitude si Eliade est croyant tout simplement. Cette position religieusement neutre sans pour autant glisser ouvertement vers l'athéisme, facilite la manière objective dont il approche la notion de sacré, et en même temps accorde un plus de crédibilité à son attitude optimiste. Par « attitude optimiste » chez Eliade, nous entendons ce regard *indulgent* et curieux qui ne perd pour autant rien de sa profondeur, que le moderne a envers les « sociétés traditionnelles », leurs mythes, croyances et modes de vie. Loin de critiquer ou de juger, Eliade essaie de comprendre. Il est surtout motivé par le sentiment intime que tout ce qui peut paraître insensé dans les croyances de ces sociétés aux yeux du moderne a finalement un sens très précis et pas uniquement. Toute notre culture actuelle pourrait être tributaire de ces mêmes croyances...

¹⁸¹ Stanislas Deprez - *Mircea Eliade : la philosophie du sacré*, L'Harmattan, 1999, p. 86

Fasciné par les méthodes de travail de Georges Dumézil, Eliade s'efforce de dégager les caractéristiques, l'échafaudage et l'équilibre à l'intérieur même des croyances, mythes, rituels et théologies des sociétés traditionnelles. Sa technique d'analyse est tripartite : phénoménologique (l'analyse du phénomène religieux dans son propre élément, le sacré), historique (car tout phénomène se manifeste avant tout dans un contexte historique) et herméneutique (« *Le phénoménologue s'interdit le travail de comparaison réservé à l'herméneute. [...] L'herméneute doit procéder à un travail comparé en vue d'explicitier le message et d'en faire une synthèse. Il s'agit donc de déchiffrer le message contenu dans des faits religieux afin de les rendre accessibles à l'homme d'aujourd'hui* »¹⁸²).

D) Sacré et/ou profane. Niveau spatio-temporel. Implications pour l'effet de fantastique urbain

Le sacré est le point central de cette analyse. Impossible à définir isolement mais ayant connu des approches diverses, le sacré est considéré par Eliade toujours en rapport avec le profane. Le sacré est complètement différent du profane mais peut, paradoxalement, se manifester dans le profane en dépit de sa finitude et de son caractère éphémère. L'hiérophanie est la manifestation ultime, propre, du sacré dans le profane. Les deux autres axes de la recherche d'Eliade sont le symbole et le mythe. « *Le symbole prolonge ou constitue une hiérophanie. Il révèle une réalité sacrée ou cosmologique qu'aucune autre manifestation n'est à même de révéler.* »¹⁸³

En même temps l'analyse sur l'axe symbolique connaît les difficultés directement reliées à la notion de symbole, car selon Gilbert Durant « *chaque fois*

¹⁸² Julien Riès, op. cit. p. 83

¹⁸³ Mircea Eliade - *Traité de l'histoire de religions*, Paris, p. 375

que l'on aborde le symbole et les problèmes du symbolisme et de son déchiffrement, l'on se trouve en présence d'une ambiguïté fondamentale. Non seulement le symbole a un double sens, l'un concret, propre, l'autre allusif et figuré, mais encore la classification des symboles nous révélerait les <<régimes>> antagonistes sous lesquels les images viennent se ranger. Bien plus, non seulement le symbole est un double, puis se classe en deux grandes catégories, mais encore les herméneutiques sont doubles : les une réductives, <<archéologiques>>, les autres instauratives, amplificatrices et <<eschatologiques>>. »¹⁸⁴

Pour Paul Ricœur le symbole est surtout un intermédiaire, il se constitue comme passage entre la conscience et la réalité « *le symbolique, c'est l'universelle médiation de l'esprit entre nous et le réel ; le symbolique veut exprimer avant toute chose la non-immédiateté de notre appréhension de la réalité. Son usage en mathématique, en linguistique, en histoire des religions, paraît confirmer cette destination du mot à un usage aussi universel.* »¹⁸⁵

Gilbert Durand insiste sur la « *dimension mécanique* » du symbole dans le sens où l'on peut parler d'un « *appareil symbolique* »¹⁸⁶ par rapport à son fonctionnement et à sa spécificité.

Nous remarquons dans le fantastique que le même type de rapport que celui défini entre le sacré et le profane existe entre les phénomènes surnaturels ou étranges et l'environnement dans lequel ils se produisent. Le fantastique se définit comme étant foncièrement différent de l'état général dans lequel le monde se présente. Notre perception moderne est confrontée à un espace inerte, fonctionnel, « dormant » pour ainsi dire qui est l'espace urbain. Pour nous, il est l'exemple typique d'espace profane non seulement parce que sa description le rapproche d'un espace réel, mais surtout parce qu'il n'a aucune signification inhérente.

Le mythe lui-même fait chez Eliade l'objet d'une double démarche. Après avoir analysé les mythes des civilisations fondatrices les plus importantes dans l'histoire de l'humanité, il remarque que ces mythes ont souffert une altération, une

¹⁸⁴ Gilbert Durand - *L'imagination symbolique*, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1964, p. 115

¹⁸⁵ Paul Ricœur - *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Seuil, 1965, p. 20

¹⁸⁶ Voir Gilbert Durand - *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la psychanalyse*, Berg International, 1979, p. 19

interprétation voire une mutation. Pour retrouver donc l'état d'origine des mythes il se tourne vers les mythes actuellement en vigueur chez les peuples dits « primitifs » vivant de nos jours à côté de l'homme moderne, le tout appuyé sur des travaux ethnologiques professionnels. Dans son acception d'aujourd'hui, le mythe ne garde presque rien de son sens d'origine. Pourtant, il ne représente pas une histoire fabuleuse, inventée, un récit uniquement culturel. Bien au contraire, le mythe dans son acception ancestrale raconte un événement vrai, exemplaire, sacré¹⁸⁷, qui s'est réellement produit *illo tempore* et par le biais duquel le monde peut fonctionner. Les rouages, la structure et l'évolution même de cet univers dépendent du mythe. Il y a des mythes cosmogoniques rendant compte de la création du monde et qui rejoignent les mythes fondateurs du microcosme de la maison en *imago mundi*, des rites de passage¹⁸⁸, des rites de renouvellement, de l'éternel retour, d'intronisation royale, des saisons, de la faute originelle etc.

La grande différence qu'Eliade analyse n'est pas celle entre le « primitif » et le moderne mais celle instaurée par la manière de voir le monde de l'homme religieux par rapport à l'homme profane. La différence « qualitative » entre le sacré et le profane se traduit par une valorisation différente des mêmes réalités¹⁸⁹. La catégorie espace-temps n'est pas identique pour le religieux et le profane. Pour le religieux elle n'est pas homogène. Il y a des moments dans l'année et des points dans l'espace qui sont plus importants ou plus significatifs que d'autres. Ces espaces et ces temps-là sont pour le religieux les seuls vrais, les seuls réels pour sa conscience. L'univers se construit pour le religieux selon un axe, un point central, l'*axis mundi*. Ce point fixe permet au monde de s'articuler, de s'orienter et de maintenir un équilibre. Paradoxalement, ce point fixe a une infinité de positionnements en ce sens qu'il peut être référencé comme tel par un rituel. En d'autres termes, on peut sacraliser un espace jusque-là profane, on peut l'investir d'une valeur autre, d'une valeur qu'il n'avait pas auparavant et qui le rend unique. Chaque point spatial de l'univers peut virtuellement se transformer à un moment donné en centre du monde. Ce centre permet une orientation dans l'espace par rapport à un élément d'importance différente du reste. Il est, en d'autres termes, un

¹⁸⁷ Voir Mircea Eliade - *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1963, p. 16

¹⁸⁸ Voir Arnold van Gennep - *Les rites de passage*, Librairie critique Emile Noury, 1909

¹⁸⁹ Voir Mircea Eliade - *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965

symbole, une représentation mentale. L'espace profane est relatif, l'espace sacré est absolu.

Si nous considérons l'effet de fantastique comme étant le résultat d'une manifestation surnaturelle, étrange, insolite et finalement « qualitativement » différente des lois régissant notre réalité, nous sommes obligés de le rapprocher de la notion de sacré telle qu'elle est conçue par les sociétés traditionnelles. D'un côté parce que nos sociétés n'ont fait qu'emprunter et adapter des structures anciennes, et d'un autre côté parce que l'homme moderne ne se rapporte plus suffisamment au sacré. Le fantastique va puiser, donc, dans ces anciennes croyances qui gouvernaient la façon de penser et de vivre de l'homme traditionnel. Ainsi, cette différence qualitative de temps ou de l'espace est retrouvée dans les textes fantastiques où l'espace urbain par exemple, se voit investi avec des attributs qu'il n'a pas en tant qu'espace moderne. A titre d'exemple, dans *Maison à vendre* de Jean Ray ce changement qualitatif de l'espace se fait ressentir de manière violente. Changements de température, poussées de colère mais aussi un espace qui a peur, tous ces éléments témoignent d'un périmètre où la présence du sacré change les données physiques connues du monde. « *Toute la maison a peur. Eh bien ! C'était cela et je n'aurais pu mieux l'exprimer : toutes les choses inertes sans vie ni âme, qui nous entouraient, toutes, depuis les simples meubles jusqu'aux briques de la vieille demeure, se recroquevillaient d'épouvante. La grande horloge à balancier se tut, la lumière même de la grosse lampe électrique sembla se transformer, perdant son pouvoir de rayonnement, les ombres des objets furent soudainement noires comme des profondeurs de gouffre.* »¹⁹⁰

En regardant de près cette différence entre les deux types d'espaces et le rapport qui existe entre eux, nous avons remarqué la notion de rupture mais aussi d'éclatement. Car, selon Eliade, « *l'expérience profane maintient l'homogénéité donc la relativité de l'espace. Toute vraie orientation disparaît car le <<point fixe>> ne jouit plus d'un statut ontologique unique [...] A vrai dire, il n'y a plus de <<Monde>> mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe*

¹⁹⁰ Jean Ray - *Maison à vendre*, in *Œuvres Complètes Tome I*, Robert Laffont, 1963, Paris, p. 26

d'une infinité de << lieux >> plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle. »¹⁹¹

Cette rupture qu'Eliade reconnaît entre les deux types d'espaces est une rupture de niveau qui nous rappelle la rupture que nous avons discutée à plusieurs reprises dans la littérature fantastique entre notre monde dit de la « normalité » et cet espace perçu comme agressif et essentiellement différent qui est celui de la Surnature. Eliade observe également que même dans cet espace apparemment homogène et sans repère il subsiste des réminiscences du sacré qu'on n'identifie plus comme telles. Nous sommes attachés pour des raisons qui nous échappent à des fêtes qui marquent le passage des saisons, aux fêtes du Nouvel An, au paysage natal. *« Tous ces lieux gardent même pour l'homme le plus franchement non-religieux, une qualité exceptionnelle, unique : ce sont de << lieux saints >> de son univers privé comme si cet être non-religieux avait eu la révélation d'une autre réalité que celle à laquelle il participe par son existence quotidienne. »¹⁹²*

Nous remarquons ici un aspect très intéressant de la thèse d'Eliade. L'espace profane et l'espace sacré se trouvent, à la base, en opposition sémantique. Du moins en apparence tout semble les séparer. Mais si l'espace sacré ne peut se définir que par rapport à l'espace profane, c'est aussi parce qu'il y a une étrange attraction entre les deux. Cette tension entre les deux types d'espaces nous l'avons reconnue dans le texte fantastique, à savoir que c'est finalement l'absence du sacré dans le réel qui aboutit à une sorte de crise se soldant par l'intrusion de la Surnature.

Ce sentiment de l'absence du sacré que l'on pourrait qualifier de « manque » est en réalité issu d'un autre sentiment qui est celui de la finitude de l'espace profane, de sa subjectivité et irréalité. Ainsi, trouver une réalité « autre », plus « solide », pérenne, protégée, devient une nécessité qui, chez Eliade, est le propre de l'homme religieux. *« Le désir de l'homme religieux de vivre dans le sacré équivaut, en fait, à son désir de se situer dans la réalité objective, de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives, de vivre dans un monde réel et efficient, non pas dans une illusion. »¹⁹³*

¹⁹¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 27

¹⁹² Ibidem, p. 28

¹⁹³ Ibidem, p. 31

Ce désir de l'homme religieux, qui le pousse à regarder autrement l'espace qu'il habite, qui se sert du sacré pour baliser et orienter cet espace, on le retrouve sous une forme plus voilée chez le profane moderne. Inverser de manière arbitraire la salle de bain et la cuisine comme dans la nouvelle fantastique *Hier sera un autre jour* de Mircea Nedelciu, tout comme le titre même qui joue sur les mots en remplaçant un adverbe par un autre revient finalement, à un questionnement fondamental de l'axe espace-temps. Si l'espace et le temps sont homogènes, est-ce que inverser de manière surnaturelle des éléments à l'intérieur même du flux spatio-temporel ne serait pas railler justement cette homogénéité?

Pourtant la grande différence entre l'espace profane et l'espace sacré n'est pas inhérente à une coordonnée physique. L'espace sacré a une qualité différente parce qu'on lui en prête une. L'espace devient sacré uniquement dans le rapport que l'homme religieux lui accorde. C'est parce que l'homme religieux croit que l'espace en question change que celui-ci acquiert une signification autre. Il en va de même pour les présences surnaturelles. L'homme traditionnel les voit parce qu'il y croit. C'est une des raisons pour lesquelles la magie et la sorcellerie sont pratiquées dans des communautés ayant gardé leurs anciennes mentalités et croyances. Lévy-Strauss explique que « *l'efficacité de la magie implique la croyance en la magie et que celle-ci se présente sous trois aspects complémentaires : il y a d'abord la croyance du sorcier dans l'efficacité de ses techniques, ensuite celle du malade qu'il soigne ou de la victime qu'il persécute dans le pouvoir du sorcier lui-même, enfin la confiance et les exigences de l'opinion collective, qui forment à chaque instant une sorte de champs de gravitation au sein duquel se définissent et se situent les relations entre le sorcier et ceux qu'il ensorcelle.* »¹⁹⁴

Nous pourrions donc nous interroger quant à « l'efficacité » de l'effet que l'apparition de la Surnature peut avoir dans un espace urbain. Le fantastique urbain réussit cet exploit qui est de créer des changements dans l'espace profane par le biais de manifestations tenant du domaine du sacré. Or, ces manifestations devraient être inefficaces puisque Lévi-Strauss et Marcel Mauss expliquent qu'il faut croire en la

¹⁹⁴ Claude Lévi-Strauss, op. cit., pp. 192-193

magie pour qu'elle puisse aboutir. D'où l'intérêt de la littérature fantastique traditionnelle d'implanter ses événements fantastiques dans des endroits situés en marge de la société profane et de la ville, ou alors à l'intérieur de celles-ci dans des enclaves sociales sacrées. Pour ce qui est du fantastique urbain nous ne pouvons que supposer une subsistance active des anciennes croyances dans le *stratum* épidermique de notre psyché moderne. Pourtant, selon Edgar Morin, la magie ne serait qu'une image *anthropo-cosmomorphique* du monde, « *l'analogie du microcosme et du macrocosme* »¹⁹⁵. Dans *L'exorcisme d'Emily Rose*, l'évolution de ce passage de l'incrédulité au doute et ensuite à la certitude de l'événement sacré est particulièrement marquée chez Erin Bruner, pour qui les phénomènes paranormaux de la réalité suivent les changements de la conscience.

Nous allons donc nous arrêter un instant sur la façon dont les sociétés s'organisant toujours selon les règles du sacré conçoivent les espaces qu'elles habitent.

E) La maison, le village, la ville et la symbolique du centre. Le village roumain

Le symbolisme du centre sur lequel Eliade fait un long détour analytique, nous permet de trouver une application directe de ces études dans les textes fantastiques en milieu urbain. Nous l'avons déjà précisé, l'espace urbain devrait être l'espace le moins propice à la manifestation de la Surnature ou de l'étrange. C'est un espace à une première vue dépourvu de signification, commode, fonctionnel, rassurant. Il a été créé par l'homme civilisé pour répondre à ses propres besoins. Tout est homogène dans cet espace : la maison n'est que l'endroit où l'on vit, toutes les maisons sont interchangeables, le seul critère qui les différencie est celui du confort. Ce ne sont que des « *machines à habiter* » (Le Corbusier). Les constructions

¹⁹⁵ Edgar Morin - *L'homme et la mort*, Seuil 1970, p. 111

de l'homme moderne ce ne sont que des amas matériels dénoués de signification. Comme ses habits, sa façon de manger, d'aimer ou de haïr. Le manque de signification pourrait paraître naturel dans un espace profane, mais tout espace profane ayant été d'abord sacré, nous pouvons parler dans le cas de l'habitation citadine d'une *désacralisation massive et une perte successive de ces symboles*. Ainsi, la maison représente un vestige fertile de cet espace désacralisé.

Pourtant Jung avait vu dans la structure de la maison la structure même de notre âme : « *Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIXe siècle, le rez-de-chaussée date du XVIe et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du IIe siècle. Dans la cave nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme* »¹⁹⁶

Ceci n'est pas nécessairement la vision du moderne mais dans les œuvres de Lovecraft nous remarquons que la plupart de ses bâtisses en cachent d'autres, et que notamment la présence des grands anciens peut avoir été enfouie sous un édifice habitable. Nous pensons à la nouvelle *La maison maudite* et surtout *Les rats dans les murs* où la maison est construite sur un autre type de construction, appartenant à un autre monde non seulement ancien mais surtout non-humain. Chez Jean Ray, Malpertuis elle aussi cache dans son jardin les ruines du couvent des Barbusquins. Ainsi, une maison puise le poids de sa signification dans ce qui la précède, elle n'est pas juste une habitation isolée contextuellement.

Une signification venue de l'extérieur possède parfois l'espace urbain dont l'inertie et la fonctionnalité s'effacent. « *Une souffrance inouïe, se vrillant au plus profond de mon être, m'avertit alors que cette terrifiante présence ennemie s'opposait de toutes ses forces à mon geste [...] La maison trembla sur ses bases ; dans le buffet la vaisselle et la verrerie firent un bruit furieux de casse, la fenêtre fut arrachée et nous couvrit d'éclats de verre, mais le feu se remit à ronfler, le*

¹⁹⁶ C.-G. Jung - *Essais de psychologie analytique*, éd. Stock, p. 86 cité par Gaston Bachelard- *La poétique de l'espace*, Quadrige/PUF 1957, p. 18

*balancier de l'horloge reprit son mouvement de va-et-vient et la lumière s'épanouit comme une immense fleur claire. »*¹⁹⁷

Contrairement à la maison moderne, toute construction de l'homme traditionnel est un summum de symboles. Aucune bâtisse n'est purement fonctionnelle, même si, suivant différents degrés, des constructions dédiées aux cultes comme les temples ou les « ombilics du monde » (sanctuaires, ziggourats, etc.) sont un concentré plus dense de sacré que la maison standard.

Il est donc assez compréhensible pourquoi dans les textes fantastiques les maisons de l'espace urbain tombent, se disloquent, trahissent leurs propriétaires et locataires. Ces endroits qui avaient été naguère enrichis du symbolisme du sacré ne sont maintenant que des coquilles vides, des espaces sans âme, des outils que le profane manipule sans respect et très à la légère. Les maisons et les espaces urbains de Jean Ray sont tous inquiétants, de Malpertuis au cimetière de Marlyweck, nous avons le sentiment que ces demeures réclament justice et font appel à la mémoire. L'homme moderne change sa maison sans regret en fonction de ses obligations et besoins. L'homme religieux n'aurait jamais pu faire une chose pareille puisque sa maison est le centre du monde, construite sur *l'axis mundi*, étant elle aussi une *imago mundi*. Créée à l'image du cosmos primordial, la maison représente elle-même un point culminant de ce cosmos, non seulement elle n'est pas juste un espace habitable, mais elle oriente de façon magique l'homme dans l'univers, le protège du mal, établit par sa forme et sa construction la communication avec le monde des morts, en d'autres termes, maintient un équilibre nécessaire à cet univers. Même l'homme moderne reconnaît quelque part de manière intuitive ce besoin d'équilibre car il fait souvent appel à des fêtes de type rituel lorsqu'il emménage dans une nouvelle maison (la pendaison de crémaillère).

La maison de l'homme religieux est donc créée de la même manière que les Dieux ont créé le cosmos : par le sacrifice symbolique du dragon (i.e. du Mal, du chaos), à partir d'un centre et de manière à ce que la terre reste en communication avec le ciel. Rien n'est laissé au hasard. Ignorer ces « règles » de construction de la maison serait permettre au chaos de pénétrer dans sa propre maison. Et il ne suffit

¹⁹⁷ Jean Ray, op. cit., p. 27

pas de le faire une première fois, afin que son monde microcosmique puisse se renouveler il faut répéter sa création de manière rituelle chaque année. En Inde «*avant que les maçons posent la première pierre, l'astrologue leur indique le point des fondations qui se trouve au-dessus du Serpent qui soutient le monde ; [...] enfoncer le pieu dans la tête du serpent et le <<fixer>> c'est imiter le geste primordial de Soma ou d'Indra [...] le Serpent signifie le Chaos, l'amorphe, le non-manifesté. Le décapiter équivaut à un acte de création, au passage du virtuel et de l'amorphe au formel [...] C'est du corps d'un monstre marin primordial, Tiâmat, que le dieu Marduk a façonné le monde. Cette victoire était symboliquement réitérée chaque année puisque chaque année on renouvelait le Monde. Mais l'acte exemplaire de la victoire divine était également répété à l'occasion de toute construction, car toute nouvelle construction reproduisait la Création du Monde.* »¹⁹⁸

Le centre du monde ou plutôt l'espace ou la bâtisse qui le symbolisent est d'autant plus significatif qu'il représente aussi le point névralgique qui lie notre monde et celui des Dieux. Babylone, le centre du monde ancien n'était autre que *Bâb-ilâni*, «*la porte des Dieux* ». «*Babylone avait une foule de noms parmi lesquels <<Maison de la base du Ciel et de la Terre>>, <<lien entre le Ciel et la Terre>>. Mais c'est toujours dans Babylone que se faisait la liaison entre la Terre et les régions inférieures car la ville avait été bâtie sur bâb-apsî, << la porte d'apsû>>, apsû désignant les eaux du Chaos d'avant la création.* »¹⁹⁹

En négligeant ces symboliques sacrées et à cause de l'inobservation des rituels cosmogoniques, l'homme moderne désorganise le cosmos et, en croyant acquérir une certaine forme de liberté, il ne fait, en réalité, que renoncer à un droit fondamental qui est celui d'avoir une maison à l'image de l'univers. Il bannit le rituel, et ainsi, du point de vue symbolique, le mal peut revenir dans la cité sous toutes ses formes. Le fantastique urbain paraît osciller entre ces deux possibilités : la première qui est de voir la Surnature comme un retour du sacré sur un territoire qui lui a été enlevé par le profane (et de ce fait la manière violente et intrusive dont la Surnature se manifeste représente tout simplement l'effet d'un changement radical

¹⁹⁸ Ibidem, p. 53

¹⁹⁹ Mircea Eliade - *Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux*, éditions Gallimard 1952, p. 52

mais nécessaire dans la vie du moderne). D'un autre côté, les connotations souvent négatives de cette Surnature semblent sous-entendre un châtement « mérité » que notre monde subit comme conséquence de ses oublis de renouvellement périodique. Le mal et la mort semblent être la seule réponse qui attend l'homme profane au fond d'un univers vide. Cette « réponse » est d'autant plus sarcastique que l'homme moderne a vidé tout seul son propre univers. Pourtant, le rite subsiste dans notre expérience moderne sans encombre puisque « *animal social, l'homme est un animal rituel. Supprimez une certaine forme de rite et elle réapparaît sous une autre forme, avec d'autant plus de vigueur que l'interaction sociale est intense. Sans lettres de condoléances ou de félicitations, sans cartes postales occasionnelles, l'amitié d'un ami éloigné n'a pas de réalité sociale. Il n'y a pas d'amitié sans rites d'amitié. Les rites sociaux créent une réalité qui sans eux ne serait rien.* »²⁰⁰

L'image obsessionnelle de la maison corrompue, abandonnée, devenue maléfique, inhabitable - donc détournée de sa fonction initiale - est propre à l'univers fantastique. Investie par les sociétés traditionnelles d'une puissante symbolique, la maison se retrouve dans le monde du moderne transformée en objet interchangeable, elle ne garde plus rien de l'unicité et de l'importance du *centrum mundi*. « *Pour durer, une construction (maison, temple, ouvrage technique) doit être animée, recevoir à la fois une vie et une âme.* »²⁰¹

La déferlante de manifestations maléfiques dans le fantastique en général semble être « autorisée » par l'émiettement du monde ordonné. Nous avons souvent parlé de rupture de niveaux : il semble que cette rupture est tout simplement le coup d'envoi générique d'un type de littérature, dans notre cas la littérature fantastique. Ce n'est qu'un prétexte fictionnel. Ce qui suit, la variation des sujets, les thématiques qui font souvent presque recette sont, en fin de compte, des oscillations engendrées par cette rupture d'origine. C'est, d'après nous, un cas unique en littérature, celui d'un genre qui dépend dans son ensemble d'une convention de départ.

²⁰⁰ Mary Douglas - *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, éditions La Découverte & Syros, Paris, 2001

²⁰¹ Mircea Eliade, op.cit., p.54

Nous pensons que si le fantastique détourne si complètement la fonction de la maison en lui appliquant un nouvel attribut symbolique mais cette fois-ci négatif, c'est bien pour dénoncer une importante crise identitaire à laquelle le moderne se trouve confronté. Ce phénomène est d'autant plus surprenant que, selon Eliade, la maison placée au centre du monde est, avant tout, une concrétisation de l'image que l'homme traditionnel se fait de l'espace qu'il voit d'abord sous sa forme microcosme. Il s'agit du microcosme familial, délimité et construit en imitant les gestes des Dieux primordiaux, un élément symbolisant le centre et un fragment d'espace sécurisé. Mais c'est un espace sacré avant toute chose, sécurisé par le rituel et dans lequel l'ordre est maintenu par le respect de cette tradition rituelle mais aussi par le renouvellement périodique de rites. *« D'une part il y a l'espace cosmisé puisque habité et familial - d'autre part [...] il y a la région inconnue et redoutable des démons, des larves, des morts, des étrangers, en un mot le chaos, la mort, la nuit. Cette image d'un microcosme-monde habité, entouré de régions désertiques assimilées au chaos ou au royaume des morts a survécu même dans les civilisations très évoluées, comme celle de la Chine, de Mésopotamie ou d'Égypte. »*²⁰²

En s'appuyant sur les observations d'Eliade sur la construction de la maison au milieu des sociétés archaïques, l'ethnologue et anthropologue roumain Andrei Oișteanu fait dans un de ses ouvrages *Mythos și Logos* une remarque très importante. Le village roumain traditionnel obéit à cette logique ancestrale de la protection magique d'un espace confiné construit de manière cosmogonique. Il cite, à son tour, Lucian Blaga, poète et philosophe selon qui *« le village n'est pas situé dans une géographie purement matérielle et dans le réseau des déterminantes mécaniques de l'espace comme la ville ; dans sa propre conscience, le village est situé au centre du monde (...) Le village intègre une destinée cosmique. »*²⁰³

Situer le village au centre du monde obéit clairement à une logique manifeste du sacré. L'homme religieux prend soin de placer l'espace qui le protège sous les auspices les plus favorables et notamment sur des coordonnées hautement significatives. Ce trop plein de sens transforme l'espace jusqu'à lui donner des

²⁰² Ibidem, p. 47

²⁰³ Lucian Blaga - *Isvoade*, Bucuresti, Minerva, 1972, pp. 33-34, in Andrei Oișteanu- *Mythos și logos*, Editura Nemira, 1988, p. 155 (n.t.)

caractéristiques abstraites. Comme le précise Lucien Blaga, il ne s'agit pas d'une géographie purement matérielle mais bien d'une géographie de la conscience, de l'esprit. Il est nécessaire, dans cette complexe logique du sacré, que l'espace matériel soit une réflexion fidèle de l'espace mental. Ainsi, et seulement ainsi, la protection s'avère efficace...Mais la protection contre quoi ? Premièrement contre le mal, le chaos, contre ces formes de sacré à caractère négatif qui constituent l'envers du monde cosmique. Mais pas uniquement...A la différence du profane qui ne voit aucune signification digne d'intérêt dans les bons ou les mauvais « présages » et par extension dans le sacré, le sacré, lui, ne saurait ignorer la présence du profane. Le danger de désacralisation guette sans arrêt, l'homme religieux l'aura très bien compris. La désacralisation d'un espace est peut-être la menace la plus importante, car une fois négligés, les rituels de protection et de renouvellement pourraient tomber dans l'oubli. Ceci reviendrait à dire que la séparation même de l'espace profane et sacré serait anéantie. Et avec celle-ci, l'équilibre et la protection contre le mal...

Ainsi, une séparation ininterrompue doit s'instaurer entre les deux mondes. Mais la limite est celle créée par l'homme religieux. Car l'homme profane ne comprend pas la nécessité de s'isoler par rapport au sacré vu qu'il ne lui reconnaît aucune signification. Plus encore, la notion de signification, de différence qualitative de l'espace-temps, nous l'avons vu, est une caractéristique du sacré. Et « *Sans doute, par rapport au sacré, le profane n'est empreint que de caractères négatifs : il semble en comparaison aussi pauvre et dépourvu d'existence que le néant en face de l'être. [...]Il convient que des cloisons étanches assurent un isolement parfait du sacré et du profane : tout contact est fatal à l'un comme à l'autre.* »²⁰⁴

Par conséquent, en résumé de l'aspect que nous venons de discuter, dans la perspective de l'homme religieux le contact direct entre l'espace sacré et l'espace profane conduirait à une contamination, une souillure fatale pour les espaces en question ainsi que pour la communauté. Nous savons que le rapport pur/impur est d'une importance capitale pour l'homme religieux. Dans sa conception cette impureté toucherait en égale mesure le profane. La perspective du profane est

²⁰⁴ Roger Caillois - *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950, p. 26

nettement plus détendue. Le contact avec le sacré ne saurait l'alarmer puisque redouter ce genre de contact tient d'une croyance, donc du domaine du sacré. Le paradoxe est que, même en niant le sacré, ou plutôt ses valences sémantiques, le profane essaie de l'anéantir. Roger Caillois parle d'un déversement du sacré dans le profane mais aussi d'un essai de ce dernier de s'approprier le sacré, « *d'un côté la contagiosité du sacré le conduit à se déverser instantanément sur la profane et à risquer ainsi de le détruire et de se perdre sans profit, de l'autre, le profane qui a toujours besoin du sacré, est toujours poussé à s'en emparer avec avidité et risque ainsi de le dégrader et d'être lui-même anéanti. Leurs rapports mutuels doivent donc être sévèrement réglés. Telle est précisément la fonction de rites.* »²⁰⁵

Or, il est évident que dans l'espace urbain contemporain l'inobservation des rites est flagrante.

Dans la littérature fantastique les nombreux exemples d'intrusion ont cette caractéristique d'une pénétration sans obstacle d'un élément étranger dans un certain espace, tenu, souvent, pour espace profane. Dans le roman *La chambre de Naomi*²⁰⁶ de Jonathan Aycliffe, une possession démoniaque fantomatique s'est emparé de l'espace supérieur d'une maison de façon définitive. Sa présence est tellement prononcée qu'elle acquiert un statut légitime dans ce fragment d'espace urbain qu'elle s'est appropriée. Ce sont les personnages humains qui semblent faire intrusion dans l'espace qui est, dorénavant, celui de la Surnature. La Venise moderne décrite dans *Vaporetto 13*²⁰⁷ par Robert Girardi n'a rien de profane, les morts s'y promènent sans encombre et sont bien plus proches de cette ville mourante que les vivants qui ont perdu toute habileté à reconnaître les signes et les symboles inscrits dans la ville.

Pour l'homme moderne l'espace profane n'est autre qu'un espace désacralisé, l'espace urbain. Nous pourrions, donc, privilégier assez facilement la piste d'un espace qui, ayant baissé ses barrières, se retrouve la cible d'une attaque venue de l'extérieur, essentiellement sacrée. On pourrait pourtant débattre cette interprétation avec un contre-argument solide, à savoir que si le profane ne croit pas à ce genre de menaces, elles n'auraient pas de raison de se matérialiser au niveau

²⁰⁵ Ibidem, p. 28

²⁰⁶ Voir Jonathan Aycliffe – *La chambre de Naomi*, J'ai Lu, 2001

²⁰⁷ Voir Robert Girardi – *Vaporetto 13*, Presses de la Cité, 1999

littéraire. Certes, mais n'oublions pas que tout espace profane a été d'abord un espace sacré, et que toute conscience s'en est déjà trouvée imprégnée. Plus clairement, la Surnature pourrait, aussi, être non pas une manifestation intrusive d'un sacré en toutes lettres qui viendrait d'ailleurs, mais bel et bien des réminiscences de rituels et coutumes sacrés resurgissant d'une conscience anciennement croyante.

Pourtant, l'idée de rupture toute seule ne saurait donner la forme définitive du rapport existant entre le profane et le sacré. Nous nous interrogeons au début de ce chapitre sur le caractère négatif de la rupture, sur les notions d'intrusion ou de faille. Si pour le monde profane le contact avec le sacré est vécu brutalement c'est aussi parce que (et la terminologie du sacré en fait état) le contact avec la transcendance est le fruit d'une initiation, d'un renoncement ou tout simplement d'un sacrifice.

Le sacrifice que le protagoniste du fantastique urbain semble faire est celui de ses illusions construites sur un monde en apparence autonome et sécurisé qui se retrouve bouleversé et même transgressé suite à ce contact. Ce que le personnage fantastique arrive à créer est finalement une sorte de chaînon manquant entre ces deux niveaux, il arrive par son sacrifice à relier deux mondes que tout sépare. Le motif central de cette « réunification » provisoire reste la qualité tragique du sacrifice, la difficulté de l'épreuve initiatique. Cette difficulté réside surtout dans l'incompatibilité de départ entre le sacré et le profane. *« Tout symbolisme de la transcendance est paradoxal et impossible à concevoir sur le plan profane. Le symbole le plus usité pour exprimer la rupture des niveaux et la pénétration dans <<l'autre monde>>, dans le monde supra-sensible (fût-il le monde des morts ou des Dieux) est le <<passage difficile>>, le fil du rasoir. »*²⁰⁸

Nous pouvons même aller un peu plus loin dans notre analyse et affirmer que l'idée même de rupture appartient à la perspective du moderne et par extension du profane. Pour ce qui est de l'espace sacré il convient de parler plutôt de « séparation » que de rupture, cette dernière insistant sur l'incompatibilité qualitative des deux espaces. L'univers dans la perspective du sacré ne connaît pas vraiment d'interstice. Tout semble être lié d'une façon ou d'une autre, le monde lui-même

²⁰⁸ Mircea Eliade - *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard 1952, p. 108

étant un gigantesque réseau de vases communicants, le terme de religion se trouvant là dans le but précis d'accréditer ce mouvement d'unification : *re-ligare*, relier, allant parfois jusqu'à la coïncidence des contraires. Dumézil parle des « Dieux lieurs » (*Flamen Brahman*) surtout de Mitra et Varouna qui « voit et sait tout car il domine l'univers de sa demeure sidérale ; et en même temps il peut tout puisqu'il est cosmocrate et qu'il punit en les <<liant>> (c'est-à-dire par la maladie, l'impuissance) ceux qui enfreignent ma loi parce qu'il est le gardien de l'ordre universel. »²⁰⁹

Nombreuses pratiques magiques (comme jeter le mauvais œil, jeter un sort) font appel aux ficelles qui sont symboliquement censées soutenir et relier tout dans l'univers. Il y a une relation invisible entre le possesseur et l'objet possédé, le contenant et le contenu, ainsi, dans la vision sacrée, le monde prend une dimension métonymique.

Pour essayer de rendre le plus fidèlement possible la dimension du poids « historique » que le sacré a sur l'espace citadin, décor privilégié de l'effet de fantastique urbain, il est nécessaire de s'arrêter sur la perception de l'espace opposé, à savoir l'espace rural et sacré.

Le village roumain préserve ses caractéristiques sacrées pour plusieurs raisons. D'abord, les croyances sont plus profondément enracinées dans le milieu rural à l'est de l'Europe qu'en Occident. Nous rappelons que nous avons vu dans le fantastique moderne un déplacement non seulement du naturel à l'artificiel, de la nature à la ville, mais aussi une orientation de l'Orient vers l'Occident. D'un autre côté, nous interprétons cela comme une attitude de résistance d'un côté aux influences occidentales radicalement « profanisantes » mais aussi face au milieu urbain qui, en Roumanie, se retrouve fortement politisé dans la deuxième moitié du XXe siècle. « L'attaque » du profane se fait donc sur deux fronts apparemment opposés, de l'influence occidentale et des contraintes internes de nature communiste qui ont tenté d'étouffer les anciennes croyances comme étant nuisibles à la construction du « nouveau monde ». C'est une des explications qu'on peut donner à

²⁰⁹ Ibidem, p. 127

une réalité décalée du point de vue historique qui est celle de l'espace rural roumain. La « résistance » de cet espace sacré s'est donc réalisée surtout contre l'attaque du profane plutôt qu'en défense contre les forces du mal.

Nous nous proposons de nous arrêter un instant sur la signification de cet espace afin de remarquer sa troublante dissimilitude avec l'espace urbain contemporain. L'espace rural roumain est construit selon des règles magiques qui pourraient largement convenir à une littérature fantastique. C'est un espace où la Surnature est acceptée et célébrée. Mais le privilège du village où les règles du sacré sont respectées comme si la Surnature existait est que, justement, en acceptant la Surnature, en l'intégrant dans la vie sociale on réussit à maintenir un équilibre et en même temps à se protéger du mal. Cela peut être perçu comme un pacte, une sorte de loi implicite qui signifierait de manière paradoxale que si la communauté accepte de célébrer et de respecter la Surnature, elle restera en dehors de l'espace cosmisé. « *La zone inculte est d'abord <<cosmisée>> ensuite habitée.* »²¹⁰

Et nous pensons surtout aux formes négatives et démoniaques que la Surnature prend si souvent dans le fantastique urbain. Dans ce cas précis les manifestations de la Surnature devraient être d'autant plus fréquentes et profondes.

Andrei Oișteanu donne l'utopogramme du village roumain et explique qu'il est formé à partir d'un point central autour duquel on trace un rayon circulaire correspondant à l'espace connu. « *Autour de cet espace central <<ponctuel>>, on organise un deuxième espace culturel, le plus intime : la maison proprement-dite (pas une maison mais la maison, le chez soi). La solidité symbolique entre l'âtre et la maison a généré une solidité sémantique : des termes comme hogeag (conduit de cheminée), cămin (cheminée), fum (fumée) désignent aussi l'âtre (l'objet), que la maison, la chambre.* »²¹¹

Oișteanu poursuit sa description de l'utopogramme du village roumain avec un détail intéressant qui exprime, une fois de plus, l'importance accordée à l'élément de la protection de l'espace magiquement circonscrit. « *La <<coquille>> de l'habitation est <<percée>> par quelques éléments de la construction (porte,*

²¹⁰ Mircea Eliade - *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, p. 21

²¹¹ Andrei Oișteanu - *Mythos și logos*, Editura Nemira, 1998, pp. 156-157 (n.t.)

fenêtre, cheminée), qui permettent la communication avec l'extérieur mais qui - pour la mentalité traditionnelle - constituent des <<brèches>> ouvrant l'accès aux entités maléfiques. Pour cette raison, ces <<brèches>> sont soumises à des pratiques spéciales et spécifiques de protection magique. [...] Autour de la maison on aménageait le porche, qui ne fait partie ni de la cour, ni de la maison, mais des deux à la fois. L'appellation de ce <<lieu>> est pourtant significative, dissipant, en partie, l'ambiguïté spatiale. Pridvorul (le porche- du slave pered dvor= qui est situé avant la cour) est l'espace d'avant la cour non pas de devant la maison, fait qui nous indique la direction centrifuge de réception de l'espace respectif. »²¹²

Par rapport à ces spécificités rurales de l'espace roumain, nous sommes donc tentés de placer l'analyse de la réception de l'espace urbain moderne en antithèse avec cette organisation très manifestement protectrice de l'espace rural. Notre conviction est que, sous une forme de signal d'alarme contemporain, la littérature fantastique contemporaine traduit, en réalité, des inquiétudes dont l'origine est ancestrale et vraisemblablement située au niveau de l'inconscient collectif, concernant un espace qui n'étant plus magiquement protégé, pourrait être envahi de valeurs négatives et ainsi, se retourner contre son occupant de droit. En d'autres termes, le rituel accentue le caractère de légitimité de l'occupant d'un espace. L'espace circonscrit est, au niveau symbolique, un espace arraché aux ténèbres, purifié, consacré et rendu habitable. C'est une des raisons qui expliquent l'importance du rituel et de son renouvellement : afin que le cosmos reste immaculé, à l'abri du mal, il est vital de relancer le processus de légitimation de la présence humaine dans l'espace en question.

La frontière entre les deux espaces acquiert, ainsi, une importance fondamentale. Il ne s'agit pas seulement d'une limite au-delà de laquelle la qualité de l'espace est modifiée comme dans l'opposition sacré/profane, c'est tout simplement une limite au-delà de laquelle la qualité de l'espace est altérée car chaotique et incontrôlable. « *Ce qui nous paraît plus important, est d'établir la différence qualitative entre la façon dont est perçu l'espace en dedans de la frontière des villages (intra muros) et, respectivement, celui du dehors (extra muros). L'espace intra muros est centré et limité, cultivé et culturel, habité et ordonné, en*

²¹² Ibidem, p. 157

d'autres termes c'est un espace cosmisé (dans le sens pythagorique du concept de kosmos= univers ordonné). Pour la mentalité traditionnelle, tout comme le Chaos par rapport au Cosmos, l'espace extra muros est défini par la négation des attributs de l'espace antinomique : il est non-centré et in-fini, non-cultivé (locus incultus) et non-culturel, in-habité et des-ordonné, en un mot c'est un espace non-cosmisé, chaotique. »²¹³

Le rituel n'était pas seulement censé rendre habitable un espace donné. Son rôle n'était pas limité à la séparation de deux mondes régis par des règles différentes. Il faisait aussi bouclier contre les attaques extérieures. Les maladies, surtout la peste, étaient ainsi conjurées à l'aide des rituels. Ce sont des rituels à valeur apotropaïque. Eliade voit une donnée chamanique dans ce type de rituels et, à titre d'exemple il parle dans son ouvrage *De Zalmoxis à Gengis Khan* d'une coutume roumaine des plus insolites est celle de la nudité rituelle lors de la circumambulation magique. Des jeunes gens complètement déshabillés tournent autour du village pour chasser la peste qui pourrait « rôder » au-delà de la frontière. Selon la croyance, en voyant la nudité de ces jeunes gens purs l'esprit ou le démon de la peste aurait honte de transgresser l'espace habité.

²¹³ Ibidem, pp. 158-159

F) Deux exemples : *Stardust* de Neil Gaiman et *The Village* de M. Night Shyamalan

Nous allons nous appuyer sur deux exemples, littéraire et respectivement cinématographique : *Stardust* de Neil Gaiman et *The Village* réalisé par M. Night Shyamalan. Dans les deux cas ce qui nous intéresse est le regard porté sur la construction de l'espace et sur son organisation. Dans *Stardust* l'existence du village est réglée par la présence du mur qui circonscrit l'espace habitable « normal ». Tout ce qui se trouve au-delà du mur se situe d'emblée dans une logique de l'interdit. La transgression est inconcevable, puisque le mur est une garantie de survie pour les habitants. De manière très suggestive le village s'appelle Wall (*mur* en anglais), ce qui signifie que finalement l'espace est synonyme de ce qui le limite. Mircea Eliade remarque à juste titre que «*même assez tard dans l'histoire, au Moyen Age par exemple, les murs des cités étaient consacrés rituellement comme une défense contre le Démon, la maladie et la mort* ». ²¹⁴

La raison d'être de ce village attaché à son mur rappelle étrangement les modes de vies des communautés archaïques : interdit rituel, limitation dans l'espace, ouverture annuelle festive vers «l'au-delà». Ce qui reste inédit dans *Stardust* est le fait que le monde au-delà du mur a plutôt les attraits du merveilleux que les allures dangereuses du fantastique. Même si on est dissuadé de le transgresser, car le monde des fées ne peut que nuire aux humains (selon l'ancien principe de l'étranger dans la cité), des échanges existent entre les deux mondes, signe qu'ils ne sont pas incompatibles, chose impensable dans *The Village*.

La communication et l'échange entre les deux territoires correspondant à deux mondes différents s'opèrent uniquement à une période précise de l'année et sous réserve du respect de certaines conditions. Toute violation peut entraîner une fatale perte de l'équilibre. Il en va de même dans *The Village* de Night Shyamalan qui met en scène une communauté rurale de la fin du XIXe siècle partageant un espace isolé dont les frontières marquent les débuts d'un monde non seulement

²¹⁴ Mircea Eliade, op. cit., p. 49

autre, mais manifestement dangereux. A cette différence près, qu'aucune intrusion dans l'espace interdit n'est autorisée dans *The Village*. Il est intéressant de remarquer que le titre initial du film était *The Woods* (*Les bois*), mais pour des raisons de droit d'auteur Shyamalan a été obligé de changer de titre. Le film est donc construit de telle manière que les deux espaces, le village et la forêt peuvent s'identifier ou même se remplacer à un certain niveau de l'intrigue. Or nous savons que ce niveau est atteint au moment où, lors de la radicale tournure de situation, l'on se rend compte que l'axe espace-temps est renversé de manière très ingénieuse. Ce que les « anciens » gardaient dans leurs coffres verrouillés étaient, bien entendu, des vestiges du passé, mais paradoxalement des vestiges du futur puisque leur secret prétendument situé quelque part au XIXe siècle, renvoie à un très contemporain XXe siècle. L'espace chaotique annoncé au-delà de la forêt n'est en réalité que l'espace urbain, celui qui est paradoxalement construit selon la rigueur sécurisante de la raison profane. Pourtant cet espace regorge d'une telle violence que des mesures « d'exorcisation » de type sacré s'imposent. En partant des croyances ancestrales sur la présence de créatures maléfiques dans la forêt de Coventry, un professeur d'histoire a cette idée fantasque, prospérienne, de se créer un monde d'innocence au milieu du Babylone urbain délimité par une forêt. Instinctivement, pour assurer la défense de ce petit monde, il a recours à des peurs et des croyances traditionnelles ainsi qu'à des éléments de rituel très classiques.

Il y a plusieurs détails dans le film qui confirment cette interprétation : la scène de l'offrande sacrificielle est dans ce sens amplement parlante, la « mauvaise couleur », le rouge, celle de l'interdit rituel mais en même temps une couleur parfaitement inscrite dans la sphère du sacré, le fétiche de la « bonne couleur », le jaune doré, une couleur neutre qui se veut solaire et rassurante, la thématique de la punition, conséquence implacable de toute transgression de l'espace se trouvant au-delà du village, mais aussi de manière parfaitement rituelle, la fameuse trêve instituée entre les villageois et « ceux-dont-on-ne-parle-pas » (*those we do not speak of* - on remarquera au passage l'interdit verbal qui est, lui aussi de facture rituelle) : « *we do not go into their woods, they do not come into our valley* »²¹⁵ exprimée clairement par le chef du village et le « concepteur » de l'endroit, William Hurt.

²¹⁵ *Nous n'allons pas dans leurs bois et eux, ils ne viennent pas dans notre vallée* (n.t.)

Situé dans un espace faussement rural, ce film est très intéressant pour la thèse du fantastique urbain pour deux raisons : premièrement il confirme la théorie de la subsistance d'éléments de sacré qui restent très ancrés même dans le milieu intellectuel contemporain. Tous ces « anciens » qui reforment plus que symboliquement le cercle des « vieux sages » ou chamans des sociétés traditionnelles, sont au demeurant les piliers du monde profane et urbain. Il s'avère que même pour eux, les « privilégiés » d'une société en plein « progrès », l'insécurité concrétisée par une violence inarrêtable dans l'espace urbain, devient une obligation de renoncer objectivement à ces privilèges, de nier la notion de progrès et de se construire en catastrophe un monde à l'écart de l'espace profane, plongé artificiellement dans le sacré le plus « primitivement » étayé sur la peur ancestrale de l'inconnu. On invente donc, à proprement parler, des monstres imaginaires afin de pouvoir supporter et éloigner le spectre du « monstre » réel, la violence meurtrière dans l'espace urbain contemporain. Si on imagine « le village » de Night Shyamalan comme une création shakespearienne, un espace utopique créé par un écrivain, son existence invraisemblable dans le monde actuel peut le placer, malgré tout, dans la sphère du fantastique ou du moins dans celle de l'étrange et de l'insolite. Dans ce sens, le film nous paraît une excellente explication fictionnelle de ce qui a pu donner naissance au fameux besoin de « monstres inventés » à visée thérapeutique dont parlait à juste titre Steven King.

G) Notion de progrès et direction socio-historique. Mythe de l'éternel retour. Le désespoir du temps

Le détournement du symbole de la maison bloque définitivement la possibilité que l'homme traditionnel avait d'*incipit vita nova*. La crise identitaire n'est pas uniquement spatiale mais aussi bien temporelle. La différence entre l'ancien et le moderne sur ce plan est saisissante. Qu'il se considère victime ou bénéficiaire du progrès, l'homme moderne est toutefois tributaire de celui-ci. La « doctrine » du progrès en est une éminemment moderne. L'homme évolue, progresse, se dirige vers un moment temporel meilleur, avance dans sa technologie et dans ses connaissances, il est orienté vers le futur, historiquement et symboliquement. Il se dirige, surtout, vers un moment temporel inédit, une expérience nouvelle qui lui permet de ressentir le passage du temps comme utile et nécessaire à la bonification d'un *status quo*.

Pour l'homme traditionnel, la notion même d'histoire correspond à la chute du paradis. Pour lui l'homme historique est un homme déchu car, *illo tempore*, le passage du temps ainsi que la mort n'existaient pas. Le progrès et l'histoire sont pour l'homme traditionnel l'équivalent de la mort. Chaque moment qui passe l'éloigne de ce moment privilégié qui est celui de la création et c'est pourquoi tous les rituels magico-religieux renvoient à quelque chose d'exemplaire, d'unique, essaient de reproduire un moment qui est déjà passé mais qui est plus important que tous ceux qui l'ont suivi. La force des mythes réside bien dans ce type de croyances. Eliade explique que pour l'ancien, le temps comme l'espace, ne sont pas homogènes. Il y a des moments différents des autres au cours d'une année, différents justement parce qu'ils rappellent le moment original. « *Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps de fêtes (en majorité des fêtes périodiques ; il y a d'autre part le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse.* »²¹⁶

²¹⁶ Mircea Eliade, op. cit., p. 63

La notion de progrès est donc essentiellement moderne, fondée sur le principe de l'évolution et de direction historique. Selon Raymond Aron « *le progrès, dit-on, implique un jugement de valeur, affirmation de la supériorité des sociétés actuelles sur les sociétés du passé : or, par principe, une connaissance scientifique ne doit pas porter de jugement de valeur, par conséquent, la notion de progrès se trouve automatiquement exclue.* »²¹⁷

Une identification symbolique entre le temps et l'espace est remarquée par Eliade chez certaines tribus. L'année, par exemple, correspondrait, en effet, à un intervalle précis mais en même temps elle serait aussi, réellement, la représentation du cosmos, de l'univers entier. « *Les Yokut disent <<le monde est passé>> pour exprimer qu'<<un an s'est écoulé>>. Pour les Yuki l'année se désigne par les vocables <<Terre>> ou <<Monde>>. Ils disent comme les Yokut <<la terre est passée>> lorsqu'un an est passé. Le vocabulaire dévoile la solidarité religieuse entre le Monde et le Temps cosmique.* »²¹⁸

Tout ceci indique le fait que le temps et l'espace n'ont de véritable signification pour l'homme archaïque que s'ils sont périodiquement renouvelés. Si le Monde n'est pas temporellement renouvelé, si le temps lui-même n'est pas cyclique, rappelant indéfectiblement le moment cosmogonique, il ne peut pas perdurer, il vieillit, il tombe dans l'histoire, il meurt. Le temps n'a de valeur que s'il est conçu comme orienté vers le point de départ, son innocuité est donnée par sa répétition, son rajeunissement est garanti par sa cyclicité.

Le christianisme, qui est en soi une transformation et une adaptation des anciennes croyances aux mentalités modernes, opère déjà un déplacement de la régénération caractéristique des mythes traditionnels à la notion d'enfer et de punition éternelle. La principale différence entre l'enfer païen et l'enfer chrétien consiste dans ce rapport à la cyclicité temporelle : un damné chrétien séjourne en enfer pour l'éternité. « [...] *toutes les formes religieuses situent l'enfer dans le monde souterrain, qui représente l'état inférieur de l'homme, la terre étant l'état humain corporel. Les fables des poètes helléniques se rapprochent des traditions*

²¹⁷ Raymond Aron - *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, 1962, p. 75

²¹⁸ Mircea Eliade, op. cit., p. 67

orientales juives, qui elles-mêmes semblent provenir d'Égypte ou d'Assyrie. L'équivalence entre l'Hadès des Grecs, le Schéol ou le Géhenne des Juifs ne fait pas de doute. [...] Dans la mythologie khmère les huit grands enfers, placés les uns en dessous des autres sont de plus en plus terribles à mesure que l'on descend. [...] Mais [...] ce lieu infernal ne correspond guère à celui décrit par le christianisme ; les damnés expient leurs fautes mais la durée du tourment n'est pas éternelle puisqu'ils renaissent pour recommencer une vie nouvelle. »²¹⁹

Une véritable solidarité, une quasi-identification entre le temps et l'espace, est rendue possible uniquement par le facteur sacré dans son acception traditionnelle. L'espace-temps sacré qui assure l'équilibre de notre monde vit dans la conscience de l'homme religieux par le biais des mythes. Et tout ceci crée une cosmogonie complètement différente de la vision que l'homme moderne peut s'en faire. « *L'homme religieux réactualise, donc la cosmogonie non seulement toutes les fois qu'il <<crée>> quelque chose (son <<monde>> à lui - le territoire habité - ou une cité, une maison etc.), mais aussi lorsqu'il veut assurer un règne heureux à un nouveau Souverain, ou lorsqu'il lui faut sauver les récoltes compromises, ou mener avec succès une guerre, une expédition maritime, etc. Mais surtout, la récitation rituelle du mythe cosmogonique, joue un rôle important dans les guérisons où l'on poursuit la régénération de l'être humain. »²²⁰*

Cette optique du monde ne concerne donc pas uniquement les grands plans de l'univers, mais aussi les activités les plus strictement humaines dans leur simple contexte social quotidien. En d'autres termes, si on agit de manière symbolique sur l'infiniment grand, c'est parce que les conséquences sont visibles aussi dans l'infiniment petit. Dans la mentalité de l'homme traditionnel le sacré a, donc, un rôle social déterminé, il guide et ordonne la vie sociale. On pourrait ainsi le rapprocher d'une institution sociale toute-puissante à caractère sacré mais qui domine et organise la vie profane. Il n'y a aucune discontinuité entre les activités que le moderne perçoit comme profanes et le rituel sacré, plus encore, des réminiscences du rituel peuvent être trouvées au niveau le plus basique des activités quotidiennes.

²¹⁹ Jean-Pierre Bayard - *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Guy Trénadiel Editeur, 1994, pp. 79-80

²²⁰ Mircea Eliade, op. cit., p. 74

Dans *Mythologies*, Roland Barthes montre le processus d'imbrication qui se crée entre les structures mythologiques anciennes et les modes de vie les plus contemporaines. A titre d'exemple, le catch américain et le catch français qui se situent au niveau du rapport entre le politique et l'éthique, mais toujours de façon mythique : « *on a déjà noté qu'en Amérique le catch figure une sorte de combat mythologique entre le Bien et le Mal (de nature para-politique le mauvais catcheur étant toujours censé être un Rouge). Le catch français recouvre une toute autre héroïsation, d'ordre éthique et non plus politique. Ce que le public cherche ici c'est la construction progressive d'une image éminemment morale : celle du salaud parfait. On vient au catch pour assister aux aventures renouvelées d'un grand premier rôle, personnage unique, permanent et multiforme comme Guignol ou Scapin, inventif en figures inattendues et pourtant fidèle à son emploi.* »²²¹

Certes, le sacré et le profane restent séparés symboliquement et pratiquement, mais le sacré fait partie du quotidien au même titre que le profane. Ils se partagent les actions humaines les plus simples. Et c'est justement grâce au sacré que ces actions acquièrent une signification profonde qui échappe de nos jours à l'homme moderne.

L'expérience mythique est pour le traditionnel d'une extrême importance. Elle lui permet notamment de s'intégrer dans l'espace-temps muni d'une identité, celle de la création. « *Les mythes expriment des virtualités humaines qui n'arrivent pas à la réalisation pratique mais seulement fantastique. [...] Le mythe [...] c'est bien l'irruption du cosmos dans l'homme, c'est bien le cosmomorphisme. Mais en même temps les mythes impliquent l'anthropomorphisme ; ce sont des <<fables>> où bêtes, plantes et choses ont des sentiments humains, se comportent comme des humains et expriment des désirs humains [...] Donc à travers le mythe il y a mouvement d'appropriation du monde, réduction de l'univers en données intelligibles à l'homme.* »²²²

Si le fantastique urbain traduit une crise identitaire c'est bien celle-ci, à savoir celle des mythes et des récits ancestraux qui ont perdu leur signification. L'espace urbain est un espace orphelin, sans mystère et sans identité, dans une telle

²²¹ Roland Barthes - *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 22

²²² Edgar Morin - *L'homme et la mort*, Seuil, 1970, pp. 108-109

souffrance et soif de signification que souvent il se crée ses propre mythes. *Anansi boys* est peut-être le meilleur exemple, avec *American Gods*, de la présence du sacré sous sa forme traditionnelle dans un espace urbain. Anansi, dieu de l'ouest africain, est l'incarnation divine du Trickster. Il est celui qui chante, celui à qui toutes les histoires appartiennent. Pourtant Anansi n'a rien inventé, tout ce qu'il possède il l'a volé. Personnage se rapprochant plutôt du diable dans sa version comique que d'un dieu véritable, Anansi représente une réminiscence nostalgique du sacré dans un monde qui a tué Dieu, mais qui, malgré tout, hérite de ses manifestations mythiques. Afin de pouvoir intégrer cette réminiscence dans le monde moderne et profane, on a recours à la dérision, au seul type de Dieu que nous sommes encore capables d'accepter : le Trickster, mi-divin, mi-humain, qui s'est fait maître du *logos* par une astuce, qui est, donc, suffisamment « intelligent » et « futé » pour s'adapter au nouveau monde et survivre.²²³

Dans son autre roman, *American Gods*, Neil Gaiman imagine de manière ingénieuse la naissance des nouveaux Dieux et des nouveaux mythes de la modernité. Ce sont des calques grossiers des mythes ancestraux, tout dans les nouveaux Dieux correspond aux anciens, sauf peut-être pour ce qui est de l'authenticité. La question que le roman pose en sous-texte est, à quoi bon avoir renoncé aux anciens Dieux pour en créer d'autres tout aussi cruels. Mais le prétexte du conflit entre les nouveaux et les anciens Dieux va encore plus loin car le combat final n'est pas un combat de Titans, mais bel et bien l'affrontement de deux types de pensées : sacrée et profane. Odin ne combat par des divinités dans le sens stricte du mot mais plutôt des idoles de la nouvelle société : internet, la voiture, les médias ou la télévision. A la différence des Dieux dans *Malpertuis*, les anciens Dieux du territoire américain ne sont pas contraints à une limite temporelle mais ils sont contraints aux modes de vies modernes, ils ne sont absolument pas intégrés dans les nouvelles mœurs et certains d'entre eux, comme Thor se sont même suicidés ne pouvant plus endurer le statut qu'ils sont obligés de subir dans la société moderne. Si pour Jean Ray les Dieux olympiens sont mourants, chez Neil Gaiman ils sont pervertis, obligés d'endosser des métiers profanes, réduits à une survivance en milieu urbain. Ce qui plus est, ils déguisent les rituels de sacrifice sous des formes

²²³ Voir Neil Gaiman - *Anansi Boys*, J'ai lu, 2008

de violence urbaine, viols, kidnappings, meurtres montrant ainsi que le paradigme mental du moderne correspond point par point à celui de l'homme traditionnel. L'homme moderne aurait donc évincé seulement la signification sacrée de son espace, pas ses propres besoins de violence et ses appétences pour la cruauté.

Parfois les mythes se chevauchent ou se complètent. Un exemple significatif est celui de la ressemblance entre les mythes cosmogoniques et ceux dédiés à la guérison rituelle, donc les mythes concernant les pratiques curatives et médicinales : pour que l'action magique du rituel soit effective, un retour aux origines de la coutume est nécessaire. L'histoire de l'origine de la pratique doit être verbalement performée devant le patient. L'actualisation du mythe permet l'activation du pouvoir magique. « *Un grand nombre d'incantations du Proche Orient ou de l'Europe contiennent l'histoire de la maladie et du démon qui l'a provoquée et évoquent le moment mythique où une divinité ou un saint a réussi à dompter le mal.* »²²⁴

D'ailleurs, le « guérisseur » ne fait que reproduire des gestes primordiaux. On pourrait même affirmer qu'il n'est pas lui-même pendant la durée du rituel, d'où la récurrence de la transe chamanique.

Mais d'une manière générale l'orientation temporelle du traditionnel à un fond de pessimisme du fait de l'éloignement inexorable du seul moment significatif représenté par la création du monde. Ainsi l'homme se retrouve non pas dans la posture d'un élément constitutif nécessaire à l'infrastructure de l'univers ou comme participant actif à son devenir, bien au contraire, il souffre une douloureuse prise de conscience de sa captivité au sein du temps. Bien plus qu'une matrice cosmique, ce temps est ressenti comme un piège, car une fois déconnecté de son retour à une signification primordiale, il devient un terrifiant mécanisme tournant *ad infinitum* sur lui-même. En rappelant le chant *Enuma Elish*, Eliade appuie une fois de plus sur ce pessimisme qui était à l'origine des mythes mésopotamiens : « *En outre, le mythe de l'origine de l'homme nous explique, du moins en partie, la vision tragique et le pessimisme caractéristique de la culture mésopotamienne : l'homme a été tiré par Marduk de la terre, c'est-à-dire de la chair du monstre primordial Tiâmat et du sang de l'archidémon Kingu. Et le texte précise que l'homme a été créé par Marduk*

²²⁴ Ibidem, p. 76

afin de labourer le sol et de pourvoir à la subsistance des Dieux. L'épopée de Gilgamesh nous présente une vision également pessimiste en nous expliquant pourquoi l'homme n'a pas et ne doit pas avoir accès à l'immortalité. »²²⁵

Dans la mentalité des sociétés traditionnelles, l'élément sacré reste le seul capable d'investir le temps et l'histoire avec un but et un sens humainement reconnaissable. *« La perspective change totalement lorsque le sens de la religiosité cosmique s'obscurcit. C'est ce qui se passe dans certaines sociétés plus évoluées lorsque les élites intellectuelles de détachent progressivement des cadres de la religion traditionnelle. [...] C'est ce qui est arrivé en Inde où la doctrine des cycles cosmiques (yuga) a été savamment élaborée. Un cycle complet, un mahâyuga comprend 12 000 ans. Il se termine par une <<dissolution>>, un pralaya, qui se répète d'une manière plus radicale (mahâpralaya, <<La Grande Dissolution>>) à la fin du millième cycle. Car le schéma exemplaire : << création – destruction - création, etc. >>, se reproduit à l'infini. Les 12 000 ans d'un mahâyuga sont considérés comme des << années divines >>, chacune d'elles durant 360 ans, ce qui donne un total de 4 320 000 ans pour un seul cycle cosmique. Un millier de semblables mahâyuga constituent un kalpa (<<forme>>) ; quatorze kalpa font un manvantâra. [...] Un kalpa équivaut à un jour de la vie de Brahma ; un autre kalpa à une nuit. Cent des ces <<années>> de Brahma, soit 311 000 milliards d'années humaines, constituent la vie du Dieu. Mais cette durée considérable de la vie de Brahma ne parvient même pas à épuiser le Temps, car les Dieux ne sont pas éternels et les créations et destructions cosmiques se poursuivent ad infinitum. »²²⁶*

Tout comme l'espace sacré qui confère une protection de type magique et cosmisant, le temps sacré, outre son rôle dans le renouvellement cyclique de l'événement mythique, devient, à son tour, une barrière contre les éventuelles conclusions pessimistes par rapport à l'infinité et au non-sens. Protection magique contre le mal ou écran psychologique contre le mal-être, le temps et l'espace dans la sphère du sacré touchent des points névralgiques de la psyché humaine. Que la présence de la Surnature dans un espace profane soit conçue comme dévastatrice par la littérature fantastique paraît, dans cette optique, la seule réaction logique.

²²⁵ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, pp. 141-142

²²⁶ Mircea Eliade - *Images et symboles*, Gallimard 1952. pp. 95-96

H) L'horreur et le sacré. La *catharsis* par la peur. Fantastique et libre arbitre

Afin de poursuivre l'analyse des rapports entre le fantastique en littérature et l'histoire des religions, nous aurons recours à l'œuvre d'un psychologue américain, Kirk J. Schneider qui, le temps d'une comparaison, se fera le médiateur théorique des deux disciplines. Son étude s'attaque à une caractéristique plus profonde et plus frappante du fantastique, à savoir l'horreur. Dans son livre essentiel *Horror and the Holy. Wisdom Teachings of the Monster Tale*, Schneider essaie d'expliquer le cheminement mental impliquant l'attraction et la fascination qu'éprouve le lecteur devant le monstrueux et le macabre. Sa méthode consiste en une série de questions simplement formulées ayant pour but de cadrer et d'expliquer ces besoins en apparence « contre nature » qui finissent par paralyser la conscience devant des événements ou phénomènes dont l'effet devrait choquer et scandaliser cette même conscience. *“I am sitting in a dark theater watching David Cronenberg's The Fly. Suddenly, I am struck by my fascination. How could I, a relatively temperate individual, be so fixed on the grisly events before me? How could the hundred or so patrons in the theater with me be so equally entranced? How can there be so much prurient interest in general?”*²²⁷

Cette question semble avoir la même nature que l'interrogation dont fait état Stephen King dans son *Anatomie de la peur*. Pourquoi a-t-on besoin de lire, de regarder, de vivre à travers l'art des horreurs alors que la réalité en est déjà pleine et que le rôle de l'art pourrait être susceptible de nous aider justement à nous évader

²²⁷ « Je suis assis dans une salle obscure et je regarde La Mouche de David Cronenberg Soudain, je suis saisi par ma propre fascination. Comment un individu relativement tempéré comme moi peut être si concentré sur les horribles événements se déroulant devant ses yeux? Comment peuvent les autres cent et quelque spectateurs dans le cinéma être tout aussi envoûtés? Pourquoi cet attrait lubrique en général? », Kirk J. Schneider - *Horror and the Holy. Wisdom Teachings of the Monster Tale*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1993, p.xi (n.t.)

d'une réalité indicible vers d'autres territoires imaginaires plus amènes? Ce n'est pas une question uniquement liée au fantastique, le merveilleux avec sons sens de *miroir*, (*se mirer - mirabilia*) constitue déjà une version du processus d'identification du sujet à l'objet qu'il regarde, qui pourrait être, en l'occurrence, sa propre image. « *La merveille est de l'ordre du spectacle.* »²²⁸

La réponse que Stephen King donnait à cette question complexe est la même que celle apportée par la tragédie grecque : l'art est censé purifier son public, l'aider à supporter les monstres quotidiens auxquels il se confronte sans arrêt. Le rôle de l'art n'est pas uniquement esthétique ou visant l'évasion, il représente aussi une forme de thérapie et la littérature fantastique peut, à juste titre et peut-être plus que les autres genres littéraires, se ranger dans cette classe à visée thérapeutique. En même temps, la tragédie crée cet effet de purification par l'intermédiaire du mythe, qui, lui, est à l'origine de croyances. Mircea Eliade l'explique dans sa nouvelle *Les dix-neuf roses* : le théâtre, parfaitement intégré au rituel, avait un rôle clairement religieux. « *Ce qu'on peut nommer le sentiment du fantastique est alors proche du sentiment religieux qui exorcise la peur en encadrant la peur par des rites et justifiant l'état du monde par des mythes.* »²²⁹

Pourtant, la thérapie par la peur dans le fantastique, ou selon la tragédie classique par « la pitié et l'horreur » n'est pas l'unique réponse à cette question qui est, au final, un questionnement sur la nature voire, d'une manière plus détournée, sur l'utilité de ce genre littéraire. Kirk J. Schneider, quant à lui, va plus loin dans son raisonnement. « *Then it dawns on me. We are all o captivated because there are elements of sacred in what we witness. There is an intersection here between horror and the holy* »²³⁰

C'est dans ce croisement entre l'horreur et le sacré qu'il nous faut chercher le caractère thérapeutique du fantastique. Au-delà du dilemme moral de départ - est-ce vraiment « moral » de regarder, de lire ou de créer l'horreur imaginée - Schneider

²²⁸ Jacques Goimard - *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Pocket, 2003, p. 23

²²⁹ Roger Bozzetto et Arnaud Huftier - *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 82

²³⁰ « *Et tout à coup je comprends. Nous sommes tous si captivés parce qu'il y a des éléments de sacré dans ce qu'on regarde. Il y a ici un croisement entre l'horreur et le sacré* », Kirk J. Schneider, op. cit. idem (n.t.)

semble introduire dans la débat un élément supplémentaire, notamment la dimension spirituelle. Par cela nous comprenons que ce dilemme spirituel a toujours été là et que l'horreur dans le fantastique ne fait que le soulever et non pas l'engendrer.

La peur qui est aussi un des traits fondamentaux du sacré (*tremendum*) est un phénomène psychologique universel. L'angoisse, quant à elle, est un de ces versants de la peur considérés comme une exacerbation malade de celle-ci : « *Les essais pour distinguer la peur de l'angoisse s'appuient sur le caractère normal ou pathologique qu'on leur attribue. En général la peur est dite normale alors que l'angoisse est perçue comme pathologique et, de ce fait, appartient au domaine de la psychanalyse [...] Le meilleur critère de différenciation se résumerait alors en la présence ou en l'absence d'un objet : la peur a un objet, l'angoisse n'en a pas.* »²³¹

En poursuivant son analyse sur l'importance du sacré et son rapport à l'horreur si présente dans la littérature fantastique, Schneider dirige le débat sur une autre problématique : celle du libre arbitre. « *But there is another reason for our fixation on the horrific : horror provides us with the view of one of the fundamental human dilemmas - that which frees us versus that which limits us. We can attempt virtually anything, the genre stresses, but we must ever be apprised of the costs.* »²³²

La question du libre arbitre constitue en soi le dilemme par définition. Il nous paraît inutile de prouver que le fantastique arrive mieux que tout autre genre littéraire à donner une vision générale de la transgression que peut représenter la jouissance non entravée de ce droit. Dans un monde régi par les lois de la Surnature telles que l'imagination humaine les modèle, tout devient possible et, comme jadis pour Dostoïevski, tout pourrait être permis. Or, la dimension morale et moralisatrice de nombre de nouvelles et romans fantastiques nous fait croire que, plus que jamais, dans un monde aux possibilités infinies, des limites et des contraintes sont à observer. Cette dimension est pour nous un parmi les multiples signes indiquant que le sacré a un rôle définitoire dans la structure de la littérature fantastique.

²³¹ Martine Roberge - *L'art de faire peur*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2004, p.17

²³² « *Mais il y a une autre raison pour laquelle nous sommes fascinés par l'horifique : l'horreur nous donne accès à une vue sur un dilemme humain fondamental - ce qui nous rend libres versus ce qui nous limite. D'une manière générale le genre semble indiquer que nous pouvons essayer de tout faire, mais nous devons être mis en garde quant aux conséquences et au prix à payer* », Kirk J. Schneider, op. cit. idem (n.t.)

Pour les héros de la littérature fantastique ce même libre arbitre prend très souvent des allures faustiennes, non pas en raison de la thématique du pacte démoniaque mais plutôt par le caractère transgressif de leur curiosité innée. Certaines choses doivent rester inconnues explique Lovecraft dans quasiment toutes ses nouvelles. Certains espaces sont faits pour rester voilés d'ombre, l'abîme, l'infini sont par définition insondables, toute tentative qui va à l'encontre de cette nature finira par être punie.

Pourtant, à l'instar du protagoniste d'une nouvelle fantastique, le lecteur est attiré inexorablement vers ces zones d'ombre de sa conscience qui transparaissent dans la littérature dite d'horreur. Il y a donc une sorte de gémellité entre le lecteur et le héros fantastique en cela que leur curiosité les embarque tous les deux vers des territoires qu'Alain Dorémieux appelait *de l'inquiétude*²³³.

Le roman fantastique correspond, dans l'optique du lecteur, à un outil de transgression, le fantastique forçant les portes de la raison et prenant pour sien le pacte de lecture (*willing suspension of disbelief*²³⁴ - Coleridge, 1817, *Biographia Literaria* chapitre XIV). Au même titre que le personnage du roman fantastique, le lecteur fait un pari dangereux, celui de plonger dans une sphère insolite, dérangement, avoisinant des questions reconnues comme taboues dans les sociétés modernes. Certes, les tabous ont toujours été renversés en littérature, mais le fantastique fait parfois du tabou sa seule et unique cible. La mort, la résurrection des cadavres, le Diable, les fantômes, les monstres - autant de peurs ancestrales qui reviennent hanter l'homme moderne du fond des âges, mais aussi des oubliettes où il les avait reléguées par commodité ou en les déclarant en état d'obsolescence. Ce sont des peurs qui reviennent paradoxalement à une époque de développement technologique où tout semble sécuriser l'homme moderne, au point qu'il se sent capable de s'assumer dans l'univers et de renoncer de plus en plus à la dimension du sacré.

Ce besoin obsessionnel de l'horreur qu'identifie de manière si précise Schneider, défie la raison et s'oppose directement à toute logique de l'homme moderne. Et c'est encore Schneider qui pose la question légitime à savoir pourquoi nous sommes attirés par l'infini alors que notre science nous a déjà prouvé qu'il est

²³³ Voir Alain Dorémieux - *Territoires de l'inquiétude I*, Denoël, 1991

²³⁴ Voir Samuel Taylor Coleridge - *Biographia literaria*, Princeton University Press, 1983, USA

vide ?... Et il répond avec Hölderlin « *where danger is, the delivering powers grow too.* »²³⁵

Plus simplement, d'une manière qu'on pourrait qualifier d'instinctive, nous ressentons que l'abîme, le vide, l'horreur pourraient aussi contenir la clé de toute chose. Une considération aussi ouvertement philosophique nous amène à ce qui devient aux yeux de Mircea Eliade le concept de *homo religiosus*, aspect, selon lui, intégrant la structure mentale même de l'espèce humaine.

Plus encore, le contact avec le vide infini a le don de créer cette extase ou fascination devant l'horreur qui ressemble étrangement à l'extase mystique de l'homme traditionnel devant une manifestation du sacré. Mircea Eliade parlerait d'une *hiérophanie*, on pourrait aussi comparer cet attrait irrésistible à un état avoisinant le sentiment de révélation.

Schneider insiste à son tour dans l'introduction de son *Horror and the Holy* sur l'importance de la donnée du sacré dans la littérature de l'horreur : « *The chief assumptions of this book [...] are : (1) the basis for terror and ecstasy is infinity (or the holy) ; (2) terror sets the upper limit on ecstasy and not the other way around ; and (3) the encounter with this limit promotes vitality and social sensitivity.* »²³⁶

Nous reconnaissons ici le principe de purification et de régénération propre à la tragédie grecque. Le terme « extase » apporte une note fortement religieuse à son commentaire.

La notion d'horreur est indubitablement liée à la littérature fantastique. Dans son ouvrage *Le roman <<gothique>> anglais 1764-1824*, Maurice Lévy rapproche l'effroi et la terreur de la catégorie du sublime qui est définie en opposition à la catégorie du beau. « *Le beau ne peut pas être obscur, il est léger et délicat : il se fonde sur le plaisir. Relèvent du sublime, au contraire, les objets dont les dimensions sont vastes et rappellent la notion d'infini. [...]Le sublime ne se conçoit qu'entouré de pénombre, il est toujours compact et massif et se fonde sur la douleur ou la*

²³⁵ « *Là où se trouve le danger, la délivrance naît aussi* » Hölderlin « *Patmos* », in Kirk J. Schneider, *Horror and the Holy. Wisdom Teachings of the Monster Tale*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1993, p. Xii (n.t.)

²³⁶ « *Les principales hypothèses de ce livre sont : (1) à la base de l'horreur et de l'extase de trouve le principe d'infinité (ou de sacré) ; (2) c'est la terreur qui établit l'intensité de l'extase et pas l'inverse et (3) la rencontre avec cette limite favorise la sensibilité sociale* » Ibidem, p. 2 (n.t.)

*crainte de la douleur. Tout ce qui évoque un danger quelconque, c'est-à-dire tout ce qui est terrifiant, est donc générateur de sublime. »*²³⁷

Avec le gothique nous pouvons donc intégrer l'horreur aux fondements même de l'effet de fantastique, la manifestation de la Surnature étant entourée par un halo de terreur qui, apparentée au sublime, ressemble de manière assez saisissante à l'effroi mystique.

I) Le numineux et la crainte mystique

Rudolf Otto montre aussi l'importance de la pénombre qui privilégie le silence et par le truchement de celui-ci le mystère et l'effroi : « *Pour nous Occidentaux, l'art numineux par excellence sera le gothique, en raison tout d'abord de sa sublimité. [...]Le sublime, et aussi ce qui est purement magique, quelle que soit la puissance de l'impression qu'ils produisent, ne sont jamais que des moyens indirects que l'art possède pour représenter le numineux. Chez nous, en Occident, il dispose à cet effet que de deux moyens directs et ces moyens, fait significatif, sont tous deux négatifs : ce sont l'obscurité et le silence. [...]L'obscurité doit être rehaussée par un contraste qui la rend encore plus sensible, elle doit être sur le point d'effacer une dernière clarté. La pénombre seule est <<mystique>>. »*²³⁸

Si Rudolf Otto met l'accent dans son approche du *numineux* sur la double qualité du mystère, à savoir qu'il est *tremendum*, donc effrayant et *fascinans*, objet de fascination, c'est pour expliquer d'un côté le caractère écrasant de cette peur et d'un autre l'attirance irrésistible que l'homme éprouve lors de sa manifestation. Un

²³⁷ Maurice Lévy - *Le roman <<gothique>> anglais 1764-1824*, éditions Albin Michel, Paris, 1995, pp. 70-71

²³⁸ Rudolf Otto - *Le Sacré*, éditions Payot & Rivages, Paris, 1949, 1969, 1995, pp.106-107

concept supplémentaire, celui de *majestas* (majesté) dénote aussi la toute-puissance de cette manifestation qu'on appelle le *numineux*, et le sentiment d'humilité et d'effacement qui en résulte. Devant la grandeur de la *majestas* divine l'homme se retrouve dans un état d'esprit qu'il ne peut ni expliquer ni contrôler et qui mélange des sentiments contradictoires de terreur et de fascination. La Surnature dans la littérature fantastique provoque des réactions et des sensations tout à fait semblables à celles de *mysterium fascinans et tremendum*. « *Le sentiment d'horreur n'est pas la crainte naturelle et ordinaire, c'est déjà la première apparition et comme un vague pressentiment du mystérieux sous la forme rudimentaire du <<sinistre>>, la première évaluation d'après une catégorie qui ne se trouve pas dans le domaine commun et naturel et ne s'applique pas à quelque chose de naturel.* »²³⁹

Umberto Eco intègre la vision du sacré développée par Rudolf Otto dans une vision plus ample de la sacralité qui serait double par nature et surtout qui aurait évolué vers des formes inattendues dans l'époque contemporaine : « *le problème est que deux types d'idées de Dieu ont accompagné l'histoire de l'humanité. D'une part il y a un Dieu personnel qui est plénitude de l'être (<<Je suis celui qui est>>²⁴⁰), et qui donc possède toutes les vertus que l'homme n'a pas : c'est le Dieu de la toute-puissance et de la victoire, le Dieu des armées. Mais ce Dieu d'autre part se manifeste souvent de façon contraire : comme celui qui n'est pas. Il n'est pas parce qu'il ne peut être nommé, il n'est pas parce qu'il ne peut être décrit à l'aide d'aucune catégorie que nous utilisons pour désigner les choses qui existent [...] il se cache, il est indicible, il peut être atteint seulement grâce à la théologie négative [...] Mais dans l'univers laïque il a assumé depuis au moins cent ans d'autres formes. Le terrible et le fascinant ont renoncé à se revêtir d'apparences anthropomorphiques de l'être très parfait pour prendre celles d'un vide par rapport auquel nos intentions sont vouées à l'échec.* »²⁴¹

Le sentiment de *terreur mystique* avait été identifié par des chercheurs tels R.R. Marett²⁴² (cité aussi par Emile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*) qui « *en 1900 avait publié son <<Preanimistic Religion>> [...] dans*

²³⁹ Ibidem, p.31

²⁴⁰ Exode 3 :14

²⁴¹ Umberto Eco - *La guerre du faux*, Grasset & Fasquelle, 1985, pp. 130-131

²⁴² Voir R.R. Marett - *Preanimistic Religion*, Folk-lore II (1900), pp. 162-182

lequel il tentait de prouver que le premier stade de la religion n'était pas une croyance universelle en des âmes, mais un sentiment de terreur mystérieuse et d'étonnement provoqué par la confrontation avec un pouvoir impersonnel (*mana*).[...] Quant à lui, J. G. Frazer avait proposé dans son <<Golden Bough>> (2^e édition 1900), une autre hypothèse préanimiste [...]selon laquelle, dans l'histoire de l'espèce humaine, la magie avait précédé la religion. »²⁴³

Mais si la crainte devant le numineux est une crainte mystique, peut-on parler du même type d'effroi dans le cadre des thématiques de la littérature dite du fantastique? Peut-on faire le rapprochement direct entre la peur suscitée par une « *ghost story* » et le sentiment d'écrasement et d'effacement qui accompagne le numineux? Nous pouvons donner une réponse affirmative dans la mesure où tout ce qui est surnaturel appartient au concept de « *tout autre* » (Rudolf Otto)²⁴⁴.

Il n'est pas nécessaire que la présence d'un fantôme soit connectée directement à l'idée de sacré en général et de divin en particulier. Même s'il n'est pas la manifestation d'une divinité, un spectre est une émanation de l'*epekeina*, l'au-delà, de ce que Bozzetto appelait « *l'impossible-et-pourtant-là* ». Rudolf Otto prend pourtant l'exemple de la peur des spectres comme un correspondant inférieur de la crainte devant le numineux, une sorte de déformation ou de caricature du *tremendum*. Il parle plutôt de frisson dans ce cas-là (*glusen, gräsen*). « Cette chose étrange (le spectre) sollicite par elle-même l'imagination. Elle le fait non parce qu'elle est <<une chose longue et blanche>> (comme on a défini le spectre), ni parce qu'elle est une <<âme>>, ou en raison de tel ou tel des prédicats positifs et conceptuels que l'imagination lui confère, mais parce qu'elle est un prodige, une chimère, <<une chose qui à vrai dire n'existe pas>>, parce qu'elle est le <<tout autre>>, quelque chose qui n'entre pas dans notre sphère de réalité mais appartient à un ordre de réalité parfaitement opposé qui provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser.

²⁴³ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, pp. 38-39

²⁴⁴ Voir Rudolf Otto, op. cit.

Mais si nous reconnaissons encore dans cette caricature un élément du sentiment numineux, nous retrouvons cet élément à bien plus forte raison, dans le sentiment du démoniaque, dont la peur des spectres n'est qu'une déformation. »²⁴⁵

J) Visions apocalyptiques de la peur. La quête du paradis

Ce sentiment commun de peur qui semble gouverner le fantastique en littérature et entourer le sacré fournit aussi la matière première d'un autre possible débat qui serait celui de la vision apocalyptique du monde dans la sphère du sacré et du littéraire. Chez Lovecraft il est clairement suggéré que notre monde est sur le point de se dissoudre en proie à des puissances innommables qui, depuis des âges, attendent d'anéantir et de remplacer l'espèce humaine pour régner de nouveau sur terre. Cette vision pessimiste recoupe la notion d'Apocalypse, même si, dans la croyance chrétienne par exemple, elle n'est que le prélude de l'avènement du Paradis. Il serait peut-être utile de mettre en rapport direct plusieurs notions que nous avons déjà discutées sur des débats différents mais qui arrivent à se regrouper dans un ensemble cohérent par rapport au sentiment d'horreur qui lie le fantastique et le sacré.

La notion de sacrifice humain a été analysée par René Girard et expliquée comme une forme de justice primitive dans un contexte de manque total de système judiciaire chez les sociétés traditionnelles. Par conséquent, l'Apocalypse serait d'une certaine manière la forme ultime de sacrifice puisque forme ultime de justice divine. Il est important de préciser que la notion d'Apocalypse est d'origine judéo-chrétienne mais en même temps elle renvoie à une notion primordiale, retrouvée

²⁴⁵ Rudolf Otto, op. cit., p.49

dans toutes les croyances ancestrales, notamment la notion de Paradis. L'Apocalypse est un acte de purification, un acte de purgation et de justice afin de préparer l'entrée au Paradis. Sans cette sanction des péchés et cette punition exemplaire des pécheurs, la rédemption n'a plus de sens.

Dans les croyances ancestrales l'Apocalypse, telle qu'elle est conçue dans les religions modernes, n'existe pas. Le Paradis, lui, en revanche est une notion omniprésente. Le Paradis est situé à l'origine de la création avant que la Mort n'ait pénétré l'espace béatifique de la vie éternelle et avant que le Temps n'existe. Suite à une faute originelle - en rien différente de la faute tragique - la mort du premier homme institue un précédent et l'humanité chute dans l'histoire. Chaque moment de notre histoire nous éloigne de ce paradis qui à l'origine était terrestre. Mais suite à cette faute originelle, les liens entre les Dieux et les hommes ont été rompus, le paradis s'est séparé de la terre et l'homme ne peut aspirer à une rédemption après un ravage de type apocalyptique, il ne peut qu'essayer de recréer ce paradis à travers des rituels qui régénèrent le monde. Cette croyance plus que pessimiste selon laquelle le paradis nous est chaque jour plus éloigné est contrecarrée dans la croyance judaïque par l'idée que le temps évolue vers quelque chose qui sera le salut et le paradis retrouvé après la justice apocalyptique. Nous avons ici les deux mentalités fondamentales qui opposent le traditionnel et le moderne, à savoir que pour le premier l'histoire représente la chute de l'état de grâce, et pour le deuxième, bien au contraire, l'histoire est une évolution vers un paradis retrouvé. Pourtant, Mircea Eliade identifie dans le comportement de l'homme européen une même tendance qui est celle de rechercher un Paradis potentiel au-delà des limites du continent. Une fois de plus, les anciennes et nouvelles croyances coïncident dans la mentalité de l'homme contemporain. « *Plus que toute autre nation moderne, les Etats-Unis ont été le produit de la Réforme protestante cherchant un paradis terrestre dans lequel on espérait parfaire la réforme de l'Eglise.* »²⁴⁶

Le rêve américain moderne de vie nouvelle, de jeunesse éternelle rejoint parfaitement celui du Paradis mais surtout éloigné de l'Europe qui est considérée comme le nouveau Babylone. « *Les grandes forêts, la solitude des plaines infinies, la béatitude de la vie rurale sont opposées aux vices et aux péchés des villes. Une*

²⁴⁶ Mircea Eliade – *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, p. 173

*nouvelle idée se fait maintenant jour : le paradis américain a été infesté par des forces démoniaques venues de l'Europe urbaine. La critique de l'aristocratie, du luxe et de la culture, se résume maintenant dans la critique des villes et de la vie urbaine. »*²⁴⁷

Si l'apocalypse est une notion paradoxalement optimiste permettant l'accès au Paradis, elle est aussi liée à une autre thématique controversée, « *la colère de Dieu* ». Le « *jugement* » dernier souvent rappelé dans les messes de type *Requiem*, est envisagé dans un « *jour de colère* » : « *dies irae dies illa* ». Or, la colère des Dieux est récurrente dans l'Ancien Testament et pas uniquement (le Nouveau Testament parle de la « *colère de Jésus* »). La colère de Jahvé²⁴⁸ est proverbiale et survient surtout contre son propre peuple au moment où il y a une brèche dans le contrat qui les unit. D'un autre côté la colère est plutôt un trait négatif associé normalement aux seuls humains et combattu en conséquence. Il est difficile donc de concilier un concept manifestement humain (et négatif de surcroît) avec une divinité censée être prépotente, infinie et parfaite. Le rapport entre la divinité et sa création est imaginé comme la relation qu'un père peut avoir avec ses enfants qui sont irréflechis et désobéissants. L'idée centrale est que la divinité en tant qu'origine de la création est plus à même d'agir dans l'intérêt de cette création même lorsque celle-ci ne comprend pas ses actions.

Par rapport à cette « *colère de dieu* » difficile à accepter, Rudolf Otto désigne, une fois de plus, l'importance de *mysterium tremendum*. « *Cette colère n'a originellement aucun rapport avec les attributs moraux. Elle <<s'enflamme>> et se révèle mystérieusement comme, dit-on, <<une force cachée de la nature>>, comme l'électricité accumulée se décharge sur celui qui s'en approche. Elle est <<incalculable>> et <<arbitraire>>. Celui qui ne conçoit d'habitude la divinité que sous la forme de ses prédicats rationnels verra dans la <<colère>> un caprice et une passion. [...] Cette ira n'est autre chose, en effet que le tremendum lui-même, qui, n'étant en aucune façon rationnel, se fait saisir et s'exprime ici naïvement par analogie avec un terme emprunté au domaine naturel, à la vie spirituelle de l'homme. »*²⁴⁹

²⁴⁷ Ibidem, p. 180

²⁴⁸ Voir Rudolf Otto, op. cit., pp. 34-35

²⁴⁹ Rudolf Otto, op.cit. p. 35

Reprenons un des éléments de cette analyse : la peur se situe à la base du sacré vu comme *mysterium tremendum* et représente aussi une caractéristique de l'effet de fantastique en littérature. Mais avant d'être la réaction de l'humain par rapport à la colère divine elle est aussi une cause directe de cette divinité tout court ou plus simplement l'effet de la manifestation de cette dernière. La peur peut se manifester par rapport à la colère justicière d'un Dieu créateur mais elle peut aussi être associée à une présence maléfique. Une présence maléfique implique une colère inexplicable et une punition imméritée. Pire encore, elle est essentiellement dirigée contre l'humain, alors qu'en fin de compte la création devrait être protégée et dirigée par son créateur.

Dans le fantastique la peur est le plus souvent suscitée par l'hostilité sous-entendue dans la présence surnaturelle. Il n'y a plus de rapport explicite faute-châtiment, puisque le bouleversement de l'ordre quotidien se fait parfois sans raison. Les présences démoniaques sont l'expression de cette déraison définitoire du châtement maléfique. Mais si dans le fantastique classique cette hostilité pouvait être attribuée à des éléments surnaturels identifiables, il en est autrement du fantastique moderne et surtout urbain. C'est pourquoi Roger Bozzetto affirme à juste titre que : « *Le fantastique classique est sous-tendu par une vision du monde en quelque sorte paranoïaque : l'homme est au centre de l'univers et l'univers lui en veut. Il y a un sens, un ordre dans cet univers et l'homme, même s'il n'en connaît pas la loi est coupable de l'enfreindre soit en l'ignorant soit en cherchant à la connaître. Dans le fantastique moderne on est dans une vision plutôt schizoïde semblable par certains traits à l'univers des psychotiques. [...] C'est sans doute pour cette raison que le fantastique moderne d'un Kafka, d'un Cortázar, de Thomas Owen ou de Noël Delvaux, apparaît comme terrifiant et glacial. En fait il oblitère la confrontation entre Nature et Surnature, fondement du fantastique antérieur au profit d'une immanence emplie de terreurs indicibles.* »²⁵⁰

Le représentant typique de la peur en mythologie est le dieu Pan. La peur *pan-ique* vient bien de là. La représentation du dieu Pan dans la mythologie grecque, morphologie mi-humaine mi-animale, le bouc à visage humain mais avec des cornes

²⁵⁰ Roger Bozzetto - *Les récits d'horreur moderne, romans d'initiation*, in *Métaphores* no.19, Nice, pp. 49-58

et des sabots, a facilité son passage dans la mythologie chrétienne sous le nom de Diable. Le transfert de sens n'est pas innocent, l'église chrétienne désirant ainsi lutter contre le paganisme. Dorénavant une relation étroite entre le Diable et la peur fait que tout élément de l'effroi est considéré comme dérivant du mal et la Surnature causant ce type de sentiment ne peut être que démoniaque. Mais une dimension du dieu Pan s'est complètement perdue dans ces raccourcis de plus en plus simplifiés. Si Pan inspirait l'horreur ce n'était pas de manière gratuite. Il s'agit bien d'une colère divine qui rendait l'apparence de Pan si monstrueuse qu'elle effrayait quiconque se trouvait sur son chemin. Et cette colère était principalement causée par les humains lorsqu'ils s'avisèrent à troubler la sieste de Pan, sommeil nécessaire dans les régions méridionales accablées par la chaleur suffocante. « *Les champs et les forêts accablés de chaleur sont traditionnellement associés à Pan : en eux rôdent, en effet le danger de l'insolation et son cortège d'apparitions ; ceux-ci constituent autant de symptômes de la panolepsie, de la possession par le Dieu, qui accompagne sa manifestation subite.* »²⁵¹

La panolepsie (nympholepsie si provoquée par les nymphes) est le délire hallucinatoire accompagné d'une peur irréprouvable qui survient lorsque le sommeil de Pan est troublé. L'heure du midi est l'heure de l'ombre et du sommeil au milieu de la journée donc, par un étrange paradoxe, l'heure des morts. Dans ce cas précis, l'homme interagit avec la terreur cosmique, Pan n'étant pas seulement le dieu de la peur mais aussi le dieu de la Nature. Cela sous-entend que la seule réaction devant la terreur est le recul et le délire. Cette identification de la source de la peur dans une divinité précise pourrait faire l'objet d'un effet de fantastique classique dans le sens où l'on peut projeter la peur sur quelque chose ou sur quelqu'un, dans notre cas une divinité. La source de la peur est « nommable » puisqu'on peut l'identifier dans Pan lui-même. En revanche l'extension de la divinité qui tend à se confondre avec le cosmos finit par la dépersonnaliser et par lui donner les caractéristiques abstraites si chères au fantastique moderne.

Le démon du midi pourrait être donc le démon du sommeil et par extension de la mort, Hypnos et Thanatos étant toujours liés, mais aussi de la paresse, puisque

²⁵¹ Elsa Grasso - *Mythe et Métamorphose*, in Colloque de Cerisy : *H.P. Lovecraft, fantastique mythe et modernité*, éditions Dervy, Paris, 2002, p. 201-202

le sommeil est consacré aux heures de la nuit. Nous savons que les héros de Lovecraft dans le cycle du « monde des rêves » passent leur temps à rêver, mais pas uniquement la nuit, leurs cauchemars se muant souvent en hallucinations diurnes. Cette paresse due à un sommeil décalé a d'autres implications plus graves puisque la paresse s'ouvre vers l'ennui et l'ennui vers le désespoir qui, selon Kierkegaard est un péché mortel. Il s'agit du démon de la tristesse ou de l'ennui, *accidia*, un mal particulièrement proche du moderne et du citadin bien que très ancien en somme. « *Tour à tour l'acédie désigne l'indifférence, la négligence, la tristesse le chagrin, l'ennui ou le découragement. Elle sera plus tard associée à la mélancolie en particulier dans le monachisme. Il s'agit toujours de la tentation de se croire abandonné de dieu. Comme le rappelle Origène [...] la création du monde est katabolé, c'est-à-dire dégradation, mise à bas, et l'acédie est la crainte de s'être vu à jamais séparé du principe divin. C'est en ces termes que le mot conserve aujourd'hui toute son actualité et peut permettre de comprendre ce qu'est l'Ennui du citadin moderne.* »²⁵²

L'Ennui majuscule du citadin moderne, celui qui transparaît dans ses peurs et dans la littérature fantastique n'est autre que l'abandon du sacré, le « meurtre » divin symbolique. Il s'agit de ce type de *spleen* typiquement citadin dont parlait Baudelaire mais aussi de celui que Maurice Lévy identifiait comme indispensable au fantastique gothique (« *il paraît utile d'affirmer que les origines du roman gothiques sont anglaises, et que ni la Révolution française, ni les soubresauts de l'Europe napoléonienne ne furent des facteurs plus importants que le Spleen* »²⁵³).

Nous pouvons regrouper maintenant ces différentes acceptions de l'horreur pour en déduire quelques traits spécifiques pour ce qui est du fantastique moderne et des effets de fantastique urbain. Le moderne vit dans son espace clos et artificiel un puissant sentiment d'abandon. Le divin ayant été répudié en tant qu'apanage du primitivisme, l'homme n'a pas réussi à le remplacer par un substitut viable. Malgré la technologie et le recours à la science, l'homme ne réussit pas à s'assumer dans son univers. Alors il tombe, malgré lui, en proie à l'ennui, à la paresse, à la mélancolie qui à leur tour engendrent la peur. La peur du moderne n'est pas fondamentalement

²⁵² Pierre-Jean le Quéau - *Mythologies citadines ordinaires*, in *Religiologiques*, no.10, automne 1944, p. 86

²⁵³ Maurice Lévy, op. cit. p. 41

différente de la peur du primitif puisque l'effroi ne peut pas être véritablement contrôlé ni modifié qualitativement ou quantitativement. Mais n'ayant plus de Surnature bien définie comme référent ou objet de ses peurs, le moderne est obligé de se tourner vers une notion abstraite, ineffable sans correspondant humain qui se range plus dans l'approche de Rudolf Otto (*numineux*, mystère qui fascine et qui effraie) d'un côté, et d'un autre de la catégorie du sacré dans l'acception de Mircea Eliade (se manifestant de manière *hiérophanique*, inexplicable et pourtant reconnue par la conscience comme telle).

Une fois toute la panoplie monstrueuse de la Surnature utilisée et épuisée, il ne reste au moderne que ce sentiment qu'on pourrait associer à la catégorie du sacré, de quelque chose impossible à identifier, d'un « *tout autre* » qui n'appartient pas à la sphère du compréhensible et qui dépasse les moyens naturels de l'entendement. C'est le sentiment d'origine inspiré par le sacré à cet *homo religiosus* dont parle Eliade. Le sentiment qui se trouve à la base de toute forme de vie religieuse.

K) L'oubli divin. Création du monde et faute initiale : une autre source de conflit

Nous ne pouvons pas nous empêcher de constater que même dans un contexte expliquant les tensions qui existent entre la Surnature comme élément du sacré et l'homme profane, il nous est difficile de comprendre l'origine réelle de la peur que le *numineux* inspire. L'invocation des possibles causes que nous avons discutées précédemment reste un essai d'explication et ne couvre qu'une surface réduite souvent d'inspiration mythologique ou littéraire. Nous voulions, néanmoins, consacrer un sous-chapitre à part à un aspect, qui, selon nous, pourrait se constituer comme une motivation supplémentaire de l'éloignement, rupture de niveau totale et finalement, « compétition » déclarée entre le sacré et le profane.

Si les récits mythiques du monde entier montrent la cosmogonie comme l'acte divin primordial, certains d'entre eux font aussi état d'un éloignement de la divinité une fois accompli le geste créateur. C'est comme si la divinité rompait de manière inexplicable tous les liens qu'elle aurait pu avoir avec la création nouvellement générée. Connu sous le nom de *deus otiosus*, ou sous la thématique de la fatigue divine après la mise en œuvre de l'acte de création, cet éloignement est à l'origine de différentes tensions entre cette divinité et sa propre création. Eliade donne l'exemple des cultes où la figure divine tutélaire tend à disparaître même si au demeurant elle est censée avoir mis les bases du culte en question. « ...*les Êtres suprêmes de structure céleste tendent à disparaître du culte ; ils <<s'éloignent>> des hommes, se retirent dans le ciel et deviennent des dei otiosi [...] en laissant sur Terre leur fils ou un démiurge, pour achever ou parfaire la création. Peu à peu leur place est prise par d'autres figures divines : les Ancêtres mythiques, les Déesse-Mères, les Dieux fécondateurs, etc.* »²⁵⁴

D'autres chercheurs voyaient dans cette mythologie consacrée à un Dieu unique tout-puissant des origines, la preuve que le monothéisme se trouve à la base des croyances humaines et que « *au commencement, selon (Wilhelm) Schmidt l'homme croyait en un seul Dieu puissant et créateur. Plus tard, à la suite de circonstances historiques, l'homme négligea et oublia même ce dieu unique et se laissa entraîner dans des croyances de plus en plus compliquées en une multitude de Dieux, de déesses, d'esprits, d'ancêtres mythiques.* »²⁵⁵

Cette théorie dont Eliade déplore la rigidité malgré son érudition, vient néanmoins proposer le monothéisme comme se situant au début de la religion et pas à l'apogée de son évolution. Ce que les religions dites modernes donnent comme une unification et un aboutissement serait, en réalité, un retour au monothéisme d'origine. Ceci est renforcé par l'avis de James Hillman, selon qui le passage du monothéisme au polythéisme a pu avoir un rôle quasi-thérapeutique dans le sens où suite à l'éloignement irrévocable du Dieu créateur, ceci assurait la permanence de la croyance : « *L'abandon du monothéisme psychologique a un effet radical. Il entraîne non seulement l'effondrement du règne du vieux moi mais il montra aussi*

²⁵⁴ Mircea Eliade - *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, pp. 105-106

²⁵⁵ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, p. 96

que dans la psyché, en un certain sens, << Dieu est mort>>- mais non pas les dieux. »²⁵⁶

Nous remarquons déjà un effritement du pouvoir divin par le passage de l'unique au multiple et surtout le phénomène de « délégation » des prérogatives divines au profit des Dieux subalternes. Cette attitude du créateur envers sa création se traduit surtout dans le sentiment d'abandon que ressent le pratiquant du culte devant un dieu *otiosus* ou *absconditus*. « Il en va de même chez la majorité des populations africaines : le grand Dieu céleste, l'Être suprême, créateur et tout-puissant ne joue qu'un rôle insignifiant dans la vie religieuse de la tribu. Il est trop loin ou trop bon pour avoir besoin d'un culte proprement dit et on l'invoque seulement à toute extrémité. »²⁵⁷

Les dieux lovecraftiens sont tous créés à l'image de ce dieu dormant qui a abandonné le monde. Le grand Cthulhu dort et attend, il est présent uniquement *in absentia*, par la mythologie et les cultes qui lui sont encore dédiés.

Nous remarquons, donc, que l'absence de la divinité suprême est expliquée ou plutôt excusée par son importance ou sa générosité. Paradoxalement, la seule divinité réellement importante et puissante dans le panthéon traditionnel, celle dont la colère devrait être la plus à craindre, est quasi-absente du culte. Elle paraît toucher ce niveau de la transcendance où toute forme rituelle perd son sens, où même le renouvellement mythique fondateur n'est plus observé. Du *dieu oisif*, l'image du *dieu caché* de Thomas d'Aquin, un dieu qui ne s'est pas seulement éloigné de la création mais se rend inaccessible à celle-ci, pèse de plus en plus sur les motivations rituelles. De cette situation complexe plusieurs cas des figures sont à retenir : dépassé par une situation sacrée inextricable l'homme a besoin de faire appel à des sub-divinités, plus « humaines » mais aussi plus accessibles ; en dédiant des cultes à ces nouvelles divinités il risque néanmoins la colère du Dieu tutélaire même si celui-ci s'est retiré après la création (le fait qu'il est invoqué en derniers recours signifie que son importance n'est pas complètement oubliée) ; dernier point très important, dans une création abandonnée par son créateur la mort peut facilement s'installer.

²⁵⁶ James Hillman - *Le mythe de la psychanalyse*, Payot et Rivages, 2006, p. 344

²⁵⁷ Mircea Eliade - *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p. 107

La mort comme phénomène intrinsèque à l'humain peut notamment s'installer suite à cet autre phénomène représenté par la disparition du Dieu qui, en réalité, correspond à sa mort. « *La proclamation de Nietzsche était nouvelle pour le monde judéo-chrétien mais la mort de Dieu est un phénomène extrêmement ancien dans l'histoire des religions - avec cette différence, évidemment, que la disparition du Grand Dieu donne naissance à un Panthéon qui, bien qu'inférieur, est plus vivant et plus dramatique - alors que, dans la conception de Nietzsche, après la mort du dieu judéo-chrétien l'homme doit vivre dans la solitude [...].* »²⁵⁸

De ce point de vue une autre caractéristique commune de l'homme traditionnel et du moderne semble corroborer la thèse d'Eliade de l'universalité de l'*homo religiosus*. « *Les hommes ne se souviennent du Ciel et de la divinité suprême que lorsqu'un danger venant des régions ouraniennes les menace directement ; le reste du temps, leur religiosité est sollicité par les besoins journaliers, et leurs pratiques ou leur dévotion se tournent vers les forces qui contrôlent ce même besoin. Il est bien évident que tout cela ne diminue en rien l'autonomie, la grandeur et la primauté des Etres célestes suprêmes ; c'est au plus le témoignage que l'homme <<primitif>> comme le civilisé, les oublie assez facilement aussitôt qu'il n'a plus besoin d'eux ; que les duretés de l'existence le contraignent à regarder davantage vers la terre que vers le ciel, et qu'il ne redécouvre l'importance du Ciel, que lorsque la mort le menace de là-bas.* »²⁵⁹

Même si la création d'origine était immortelle et parfaite, son abandon a permis à des intrus de mener à bien une œuvre destructrice ou tout simplement, à défaut de « surveillance » une « erreur » divine ou humaine a pu permettre à la mort de prendre une place stable au sein de la création. On pourrait aussi donner une interprétation plus pessimiste dans le sens où en absence du créateur la création se laisse tout simplement mourir et dans ce cas précis la mort serait la conséquence directe de l'abandon divin...

Ceci pourrait, néanmoins, expliquer de manière symbolique le besoin irrépessible de « profanisation » que l'homme moderne semble ressentir. Plus qu'une révolte contre le père, l'enfant de la création accuserait un désintérêt, un

²⁵⁸ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, pp. 87-98

²⁵⁹ Mircea Eliade - *Traité d'histoire des religions*, Bibliothèque Historique Payot, 1949, p. 55

« manque d'affection » de celui-ci. La seule manière de ne pas subir cet abandon inexplicable (au même titre que la création elle-même est inexplicable) est de renier totalement cette autorité et de se créer un espace aux antipodes de l'espace sacré. De manière ironique on pourrait presque remarquer que, mécontent de la non-véracité des mythes qu'il a lui-même créés à l'aube de la civilisation, l'homme moderne aurait décidé de les saboter...

L) Sur la notion d'équilibre entre le Bien et le Mal dans la création du monde. Figure du Trickster

Dans les récits cosmogoniques roumains (avec leurs versions étendues à toute l'Europe de l'Est) observés par Mircea Eliade dans son ouvrage *De Zalmoxis à Gengis Khan*, la création du monde a ceci de particulier qu'elle est réalisée à l'aide d'un tiers²⁶⁰ ... Dieu est présenté comme une entité investie du pouvoir de la création mais manquant, dans une certaine mesure, de savoir-faire. L'acheminement de tous les récits est souvent le même : en décidant de créer le monde, Dieu demanda à Satan d'aller chercher de la terre au fond du lac primordial.²⁶¹ Satan y va mais à chaque fois il essaie de duper Dieu de manière à ce que la création soit plutôt son œuvre. Les deux principes, du Bien et du Mal, semblent être nécessaires à la création du monde. Celui-ci serait le résultat, non pas d'un conflit mais d'une étrange coopération des deux principes opposés, puisque Dieu seul a la capacité de créer le monde, mais Satan lui facilite l'accès à la matière première, la terre matrice. Il s'agit d'un mythe de type dualiste où les êtres antagonistes collaborent afin de créer un

²⁶⁰ Voir Mircea Eliade - *De la Zalmoxis la Gengis Khan*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980

²⁶¹ Voir Mircea Eliade - *Mefistofel și androginul*, Humanitas, București, 1995

monde qui, de ce fait, est lui-même une œuvre imparfaite. Un monde créé moyennant la participation du diable ne peut être qu'un monde imprévisible, capricieux, d'autant plus intéressant mais aussi imparfait. D'un autre côté c'est un monde dualiste, normalement construit selon des principes contraires. En d'autres termes, le Mal fait partie intégrante de la création.

Cette idée qui pourrait paraître très convenable du point de vue mythologique peut aboutir, néanmoins, à une conclusion inquiétante. Si le monde est, en partie, la création du Diable, il a le germe de la corruption dans ses origines et il est à jamais condamné. Nous constatons que cette vision dualiste du sacré est très profondément implantée dans la conscience de l'Occidental et elle peut être résumée simplement sous la forme d'une solution que la sagesse populaire a pu donner lorsque l'idée du dieu paresseux, oublieux et caché mettait à mal le renouvellement du culte.

Ioan Petru Couliano insiste amplement sur un personnage très intéressant qui fait apparition dans une multitude de mythologies européennes et américaines, notamment le Trickster. Dans son ouvrage *Les gnozes dualistes de l'Occident*, il identifie selon le moment de la présence du Trickster deux types de dualismes, respectivement radical (si le Mal est co-auteur de la création et concomitant avec Dieu) ou modéré (si le principe du Mal apparaît à un moment donné après que la création est achevée pour commettre une faute ou un péché à l'origine de la mort). Chez les nord-américains il prend la forme de plusieurs animaux : « *Corbeau en Alaska et dans la Colombie britannique ; un peu plus au sud il est Furet et Pie Bleue, sur les plateaux occidentaux il est Coyote ; dans les plaines il est Lapin ; sur la côte pacifique, dans les grandes plaines et dans la région Mackenzie il est anthropomorphe.* »²⁶²

Certes, le motif d'un personnage divin dualiste, endossant d'un côté une personnalité positive et protectrice et d'un autre côté celle d'une entité maléfique n'est pas une invention de l'Occident. Dans la mythologie égyptienne le dieu Seth²⁶³ est le Trickster par excellence, il agit souvent dans son propre intérêt et contre le grand plan divin. Il est, malgré tout, sauveur du Dieu Rê, et défenseur de la barque

²⁶² Ioan Petru Couliano - *Gnozele dualiste ale occidentului*, Nemira, 1995, p. 43 (n.t.)

²⁶³ Voir Claire Lalouette - *Dieux et pharaons de l'Égypte ancienne*, E.J.L., 2004

solaire. Toute l'originalité de la divinité égyptienne consiste dans cette image qui associe un principe essentiellement négatif à une action paradoxale au service du Bien. Sa figure fratricide est comparable à celle de Caïn mais en plus de la thématique de la jalousie ce meurtre divin enclenche le cycle de la mort et de la momification dans la mythologie égyptienne²⁶⁴. De son côté, Caïn ne peut pas être un Trickster typique puisque, selon la mythologie biblique, la mort existait déjà dans le monde suite à la chute du paradis.

Dans la mythologie grecque Prométhée peut être considéré comme un Trickster dans la mesure où il déjoue les plans divins afin d'aider les hommes. Malheureusement ses actions vont entraîner à jamais la colère divine contre les hommes. Tout comme Adam s'est attiré la colère de Yahvé en goûtant à la pomme de la connaissance, les efforts civilisateurs de Prométhée ont creusé un conflit sans fin entre les hommes et les Dieux.

La mythologie scandinave connaît la présence de Loki, figure que Dumézil qualifiait de «*orgueilleux, vantard, animé par une curiosité insatiable, amoral et ridicule, tramant en cachette des farces méchantes, trichant au jeu, déloyal - mais en même temps ingénieux et inventif*» (Georges Dumézil - *Loki* Flammarion, 10-11).²⁶⁵

Le Trickster a ceci de particulier qu'il représente une dualité en soi. En tant qu'opposant du principe créateur et souvent cause, par ailleurs, de l'apparition de la mort dans le monde (soit par une faute soit en attisant la colère des Dieux) il peut être considéré comme un principe négatif. On se souvient du serpent dans le jardin du paradis et de sa tromperie envers Adam et Eve (*to trick someone* en anglais signifie *jouer un tour à quelqu'un*). Certes, le Trickster est le premier coupable des malheurs des humains et surtout de leur mortalité. Mais, étrangement, ce Trickster pourrait représenter le «*chaînon manquant*» entre le divin et l'humain. Car le Trickster a une essence divine mais par ses erreurs et péchés il est profondément humain. De plus, il aide les humains souvent au détriment de la divinité tutélaire (le cas de Prométhée par exemple). Prométhée est, lui aussi, une source de conflit entre les Dieux et les hommes, mais seulement dans la mesure où il est un héros

²⁶⁴ Voir Christine El Madhi - *Momies, mythe et magie*, éd. Casterman, Paris, 1990 et Guy Rachet- *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Larousse Histoire, Paris 1992

²⁶⁵ Ioan Petru Couliano, op. cit., p.35 (n.t.)

civilisateur dont le but est d'améliorer la vie de ces derniers. Ainsi, il apparaît que le Trickster commet une « faute » irréparable et ensuite essaie d'en rendre les conséquences acceptables, voire supportables.

La signification la plus profonde de ce personnage réside, néanmoins, dans le rôle qu'il joue par rapport au sort de l'humanité. Au même titre que le *bouc émissaire* c'est au Trickster qu'incombe la tâche de porter sur ses épaules la faute mythique se situant directement à l'origine de la mort. Mais, en même temps, les récits mythologiques ont donné au Trickster une personnalité inattendue, ludique et duale, qui favorise une connotation plutôt positive, l'associant au pire à la folie douce et à la négligence plutôt qu'à un principe profondément maléfique. Cette connotation est même peaufinée à l'avantage du Trickster car dans les récits cosmogoniques le Trickster ou le principe qui participe avec Dieu à la création du monde est parfois plus intelligent que celui-ci.

Dans les récits mythologiques identifiés sur le territoire roumain ou provenant de l'Europe de l'est recensés par Mircea Eliade, le Trickster sous la forme de Satan ou d'un animal aquatique (principe de genèse obéissant à une nécessité de la cosmologie océanique) semble être parfois le vecteur de la création. Une version provenant de Transylvanie met en lumière d'un côté l'hésitation de Dieu par rapport à l'acte créateur, et d'un autre côté l'importance du Trickster par rapport à son choix : *« Dieu pensait créer le monde, mais il ne savait ni comment le créer, ni pourquoi. Il était irrité de ne pas avoir de frère ou d'amis. Enervé, il jeta sa canne au dessus des eaux. Elle se transforma en un grand arbre et sous l'arbre il vit le Diable qui lui dit en riant << Bien à toi, mon frère. Tu n'as ni frère ni ami, je serai les deux pour toi.>> [...] Une fois le Diable lui dit <<mon bon frère, on n'est pas bien tout seules, il faut qu'on crée d'autres êtres >>. »*²⁶⁶

Selon cette version du mythe l'initiative de créer le monde appartient bel et bien au Diable. La force créatrice est celle de Dieu ainsi que l'idée en soi, mais le déclencheur de l'acte créateur est l'œuvre du principe opposé. Une variante bulgare atteste même un contrat entre Dieu et Satan qui se seraient partagé le Ciel et la

²⁶⁶ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gengis Khan*, p. 90 (n.t.)

Terre, les vivants et les morts (Satan se serait levé de l'ombre de Dieu et à son ordre).²⁶⁷

Coopération entre Dieu et le diable, mise en concurrence, guerre impitoyable ou co-éternité des deux principes du Bien et du Mal - le monde ainsi créé est un monde conflictuel, déchiré par des tendances contraires, oscillant entre son origine divine et sa finitude qui pourrait être imputée au diable. Les origines de ces tensions sont intéressantes pour notre étude car les traits que nous avons discutés concernant ce type de conflits sont identifiables dans la littérature fantastique. La vision de l'homme traditionnel qui voyait dans la présence concomitante du Bien et du Mal une nécessité dans le maintien de l'équilibre, devient pour le moderne (celui qui distingue entre le Bien et le Mal en tant que contraires irrémédiables) le réservoir même du déséquilibre.

Nous avons analysé à plusieurs reprises les rapports et les différentes causes ayant pu aboutir à cette rupture de niveau si chère au fantastique et dont nous avons essayé d'approfondir les significations pour ce qui est du fantastique urbain. Dans les nouvelles de Mircea Eliade, par exemple, le conflit n'est pas ressenti comme tel. La rupture est plutôt associée à un prétexte, voire une occasion de toucher le sens profond des choses. La Surnature n'est pas ressentie comme hostile, les protagonistes sont souvent pris dans un tourbillon d'événements où ils peuvent être considérés comme de fortunés élus d'une expérience hiérophanique.

Chez Lovecraft tout le contraire semble se produire. Le conflit entre la Surnature et le réel est irréductible, la tension entre le sacré et le profane ne s'atténue jamais, d'autant plus qu'il y a un combat manifeste entre les Dieux et les hommes pour le monde créé. L'idée de la préexistence des Dieux sur la terre pose très clairement la problématique de la légitimité de l'occupation du monde réel par les humains. Lovecraft montre dans la quasi-totalité de ses nouvelles qu'il y a une incompatibilité de substance entre notre monde et ces Dieux : ce sont des Dieux du chaos et de la destruction. Leur avènement sur terre représenterait la destruction de celle-ci et de ses occupants. Le monde appartiendrait donc, de droit, à ceux qui

²⁶⁷ Ibidem, p. 93

savent le faire perdurer. La rupture qui chez Eliade était à peine suggérée prend des dimensions cosmiques chez Lovecraft. Il n'y a pas de réconciliation possible entre les hommes et les Dieux, la survie des uns dépend de la destruction des autres, les espaces du sacré mènent à l'annihilation du profane. L'opposition espace-temps n'est même plus qualitative entre le sacré et le profane. Ils sont de l'ordre du négatif et du positif, en situation de complet antagonisme. Les seules nouvelles où l'intensité de cette divergence est diminuée se trouvent dans le cycle consacré aux voyages oniriques, *Le monde des rêves*, que nous avons analysé de près dans le chapitre dédié à Lovecraft.

Sur le plan symbolique dans l'œuvre de Lovecraft il y a une multitude de rapports conflictuels car, comme nous l'avons précisé, il n'y a pas de conciliation possible entre le monde du sacré et celui du profane. Un des niveaux les plus exploités dans ses nouvelles est celui de l'incompatibilité entre la terre et les eaux. Incompatibilité formelle puisque ce ne sont pas juste deux éléments différents mais antagonistes dans ses œuvres, mais aussi de contenu, les Dieux menaçant le monde des humains ayant souvent origine marine. Il est intéressant de constater la manière dont Lovecraft détourne le sens d'origine de l'eau qui dans la majorité des cosmogonies représente un élément chronologiquement préexistant à la terre, vraisemblablement coéternel à Dieu. Le plus étrange c'est que la terre est elle-même née des eaux qui se sont retirées ou est pêchée par Dieu du milieu d'un lac moyennant l'aide du Diable comme nous l'avons montré plus haut. L'intuition de Lovecraft ne lui fait pas défaut car il fait du milieu aquatique l'espace sacré par définition. Ou plutôt l'espace d'où la menace du sacré est plus à même de se manifester.

Chez Jean Ray la rupture est, elle aussi, visible. Le conflit entre les Dieux et les hommes peut prendre les dimensions d'une recherche de légitimité comme dans *Malpertuis*. Il s'agit, pourtant, d'un conflit provisoire plus que d'une hostilité irrémédiable. La Nature et la Surnature peuvent se partager le monde. L'existence de la première n'implique pas l'anéantissement obligatoire de l'autre. La Surnature a besoin des humains. Avec Jean Ray on retrouve la « motivation » du retour du sacré dans le milieu urbain qui est celui d'une « profanisation » dangereuse pour la tradition. Les Dieux dans *Malpertuis* se meurent parce qu'ils ont été oubliés. Leurs cultes ne se perpétuent plus, leur présence est contrainte à une oscillation constante

dans l'espace du réel (la maison apparaît et disparaît, l'espace qu'ils occupent s'efface avec régularité de la carte, donc de la réalité, du domaine du palpable). Avec les Dieux rayens le sacré lui-même est mis dans une situation de « survie » pénible dans le sens où la Surnature avec sa magie et ses frayeurs tend à disparaître. D'autre part, la Surnature dans ces nouvelles prend parfois des accords facétieux, plus que jamais la possibilité d'un rapport de type Trickster détend certains chocs sacré-profane.

M) Violence sacrificielle et cannibalisme rituel. Thanatos : un tabou en Occident

Remettons en question la problématique de la mort et de la peur qu'elle inspire. Nous savons que celle-ci a fini par transformer la thématique de la mort dans un lourd tabou de la société moderne. On parle même de « *pornographie de la mort* »²⁶⁸ selon le mot de Geoffrey Gorer dans la mentalité occidentale, dans ce sens que tout ce qui touche au funèbre ne doit pas être montré et est considéré comme faisant partie de la sphère du trop intime au même titre que le sexe. Philippe Ariès parle même de la « *mort interdite* » : « *C'est un phénomène en réalité absolument inouï. La mort si présente autrefois, tant elle était familière, va s'effacer et disparaître. Elle devient honteuse et objet d'interdit.* »²⁶⁹

Dans une terminologie socio-psychologique on pourrait parler des mécanismes de défense : ne pas penser à la mort, se défendre d'en parler,

²⁶⁸ Voir Geoffrey Gorer - *Ni pleurs ni couronnes*, précédé par *La pornographie de la mort*, éditions E.P.E.L., 1995

²⁶⁹ Philippe Ariès – *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Seuil, 1975, p. 67

correspondrait à un essai de l'occulter, en d'autres termes de la refouler. Dans un registre proche, le tabou ultime de la société moderne serait le suicide puisqu'il représenterait l'échec par excellence des fondements de cette société. Mais si la mort est devenue de nos jours un tabou culturellement ressenti comme tel, elle se situe aussi, de manière paradoxale aux origines mêmes de la culture. « *Une des premières découvertes de l'homo sapiens fut celle de la mort, et un de ses premiers soucis fut celui d'ensevelir les morts*²⁷⁰. Avec la sépulture naît la culture, car elle porte les humains non seulement à disposer matériellement des cadavres mais aussi à restaurer le lien social, troublé par la mort, et à chercher une réponse spécifique à la question de la mort. Ainsi, il est juste de considérer la mort comme fondatrice de la culture.²⁷¹ La découverte de la mort sonne aussi l'heure de la découverte du religieux, car les religions explorent le mystère de la mort qu'elles entourent de paroles et de gestes, de chants et de danses. »²⁷²

La raison pour laquelle on fait un tabou de la mort dans l'Occident pourrait se rapprocher de la logique de « *l'impureté rituelle* » dont parlent René Girard et Roger Caillois. Le sous-entendu du « tabou » est qu'on ne parle pas de la mort, on ne l'exhibe pas puisqu'elle représente la peur ultime et « parler » ou « rappeler » le sujet d'une peur si forte risque de l'actualiser et même de le produire. En d'autres termes « *parler de la mort porte malheur* », voilà une mentalité surprenante que l'Occidental doit largement à l'homme traditionnel.

On reconnaît le même type de tabou dans les œuvres fantastiques. Notamment dans *The village* de Night Shyamalan, le nom qui est donné à la Surnature est « *those we don't speak of* ». Le rôle que nous attribuons à l'apparition de la Surnature en milieu urbain est à son comble dans cette œuvre cinématographique, en ce sens qu'il définit le besoin que Mircea Eliade pensait avoir trouvé chez l'homme, dans l'espace le plus improbable qui soit, l'espace citadin : le besoin de sacré sous toutes ses formes, même diaboliques. L'ouverture vers la Surnature s'opère une fois de plus de manière tragique, par la pitié et l'horreur.

²⁷⁰ Voir Edgar Morin - *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970

²⁷¹ Voir Patrick Baudry - *La mort provoque la culture*, in Marc Augé (dir.), *La mort et moi et nous*, Paris, Textuel, 1995, pp. 53-67

²⁷² Source : Eric Volant - *La religion et la mort*, in *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, sous la direction de Jean-Marc Larouche et Guy Ménard, Québec, les presses de l'Université Laval, 2001, p. 323

Le verbe semble avoir la même importance que la lecture car chez Lovecraft, par exemple, lire le *Necronomicon* est censé apporter la folie et la mort. Tel est le cas du livre *Le roi de jaune vêtu*²⁷³ de Robert W. Chambers et du *Livre de sable*²⁷⁴ de Jorge Louis Borges. Lire ou prononcer une forme de connaissance censée porter la marque de « *l'impureté rituelle* » aboutit automatiquement à une punition qui a, elle aussi, un caractère rituel.

René Girard quant à lui, met l'accent dans son approche du religieux sur la notion de violence fondatrice et sur le thème de la victime émissaire. Le sacrifice représente la clé de voûte de son argumentation tout comme le totem l'était pour Freud²⁷⁵. Eliade remarque par ailleurs que la théorie totémique, comme celle du sacrifice humain ont été trop rapidement et trop facilement embrassées par les anthropologues et que d'autres recherches ont prouvé que le sacrifice totémique ne se trouve absolument pas à la base de tous les rituels des sociétés traditionnelles, bien au contraire, il s'agit des cas isolés. « [...] Frazer avait déjà prouvé que, sur des centaines de tribus totémistes, quatre seulement connaissent un rite se rapprochant de la cérémonie du meurtre et de la consommation du <<totem-dieu>> (rite considéré par Freud comme étant un élément invariablement présent dans le totémisme) et que, de plus, ce rite n'a rien à voir avec l'origine du sacrifice puisque le totémisme est inexistant dans les plus anciennes cultures. »²⁷⁶

Mais, selon Eliade, la supposée primauté de la « *théorie* » censée appartenir uniquement à la société moderne existe dans toute société humaine qu'elle soit archaïque ou moderne. En d'autres termes le mode de fonctionnement de la pensée dite « primitive » et celui de l'homme civilisé sont identiques. Mircea Eliade parle à ce propos de « *la primauté de la théorie sur l'instinct* » : « *L'homologation de l'homme dans le Cosmos, le mythe de l'être en rapport organique avec la Nature, la solidarité de la personne humaine avec la vie totale qui l'entoure, la précède et la suit, voilà des théories en rien inférieures aux conceptions modernes sur la raison d'être et la dignité de l'homme.* »²⁷⁷

²⁷³ Voir Robert W. Chambers - *Le roi de jaune vêtu*, Marabout, Verviers, Belgique, 1976

²⁷⁴ Voir Jorge Louis Borges - *Le livre de sable*, Gallimard, 1978

²⁷⁵ Voir Sigmund Freud - *Totem et tabou*, Payot, 1923, 1965

²⁷⁶ Mircea Eliade - *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971, p. 50

²⁷⁷ Mircea Eliade - *Fragmentarium. Propos sur l'anthropologie*, in op.cit., p. 69

Pareillement, par rapport à la violence et surtout aux rituels considérés comme tabous dans les sociétés modernes, notamment le cannibalisme, il explique que l'interprétation se heurte à un grave malentendu, car : « *L'ethnologie moderne a révélé l'origine rituelle du cannibalisme. Les hommes n'ont jamais dévoré leurs semblables pour des raisons <<économiques>>, parce qu'ils n'avaient rien à manger. [...] On mange son semblable non pas faute de nourriture mais pour assimiler ses <<forces>>. [...] Car, dans d'autres sociétés primitives qui ignorent le cannibalisme, l'assimilation des << forces magiques>> se fait par des moyens rituels, par une << magie>> qui ne comporte pas la mastication du cadavre. Nous avons affaire dans le cas du cannibalisme, à une théorie dégradée, comprise dans son sens concret, matériel. A leur arrivée en Nouvelle Zélande, les Maoris n'étaient pas des cannibales ; ils le sont devenus au contact des autochtones. [...] Dans d'autres îles de Polynésie le cannibalisme est une conséquence d'une compréhension faussée de la théologie. Ainsi, aux îles Fidji, dans les îles des Amis et dans d'autres archipels du Pacifique, des sacrifices humains étaient offerts aux Dieux pour la raison que la <<partie spirituelle>> des suppliciés constituait l'aliment des divinités. »²⁷⁸*

On ne se trouve donc pas devant des actes de barbarie gratuite où la violence, le sacrifice humain et l'anthropophagie sont le résultat irréfléchi des esprits ineptes et primitifs. D'autant plus que plusieurs mythologies anciennes font état de mythes cosmogoniques dédiés aux divinités dites *dema*. Tout comme le mythe central de la création du monde est souvent tourné vers un assassinat primordial (l'exemple de Marduk tuant Tiâmat), d'autres mythes secondaires racontent l'apparition des plantes comestibles dans le monde. Il s'agit, bien entendu, des mythes ayant apparu essentiellement au moment où cultiver la terre était devenu une préoccupation répandue.

Contrairement à l'origine du monde où on immole un être maléfique (symbole du chaos) afin que le cosmos puisse être habitable, pour que ce cosmos soit cultivable, (donc pour que la race humaine puisse s'assumer de manière autonome dans ce nouveau monde créé pour elle) le processus est similaire mais sa

²⁷⁸ Ibidem, pp. 69-70

portée symbolique profondément modifiée. Cette fois-ci c'est un être divin qui se laissera tuer afin que de son corps poussent magiquement des tubercules comestibles, le tout suite à une mort techniquement impossible (un être divin ne peut pas mourir).

Une double signification symbolique s'impose : d'un côté il ne s'agit plus d'un assassinat mais d'un autosacrifice divin, d'un autre côté le corps de cette divinité immolée se transforme directement en nourriture, aspect qui rapproche les mythes des divinités *dema* de la thématique du sacrifice cannibale. On pourrait argumenter que des traces visibles de ces mythes primordiaux peuvent être trouvées de nos jours dans des rituels propres à des religions modernes, nous pensons, évidemment, à la sainte eucharistie et au sacrifice divin de Jésus Christ avec des implications infiniment plus complexes mais étrangement tributaires des anciennes divinités de type *dema*.

A elle seule, l'approche anthropologique n'arrive pas à réunir tous les éléments nécessaires pour fournir une théorie définitive du sacré. L'histoire des religions va examiner les données obtenues par les sciences humaines dans leur ensemble et leur appliquer aussi la donnée symbolique, mythique et religieuse afin d'éviter des conclusions trop radicales et finalement erronées.

René Girard insiste dans son livre *La violence et le sacré* sur le fait que le sacrifice étant exclusivement destiné à une divinité, et la notion même de divinité ne représentant plus rien pour l'homme moderne, on peut affirmer sans crainte que « *le sacrifice ne correspond à rien de réel. Il ne faut pas hésiter de le qualifier de <<faux>>.* »²⁷⁹

C'est précisément ce type d'argument qui nous paraît rapprocher un peu facilement sous une même vision moderne deux mondes n'ayant pas la même optique de la divinité. Si pour nous Dieu n'existe pas, pour l'homme traditionnel l'existence de Dieu était une évidence, une réalité. Le sacrifice rituel, aussi atroce qu'il puisse être en tant qu'acte n'était pas faux en l'occurrence. Il ne s'agit pas d'excuser les actes de cruauté ni même de les expliquer. Pour certaines sociétés primitives il avait tout simplement son rôle dans la pérennité du cosmos. Le sacrifice

²⁷⁹ René Girard - *La violence et le sacré*, éditions Grasset et Fasquelle, 1972, p. 17

était un mal nécessaire pour garder ou réinstaurer l'équilibre du monde. L'homme moderne, lui, s'avère beaucoup plus sanguinaire historiquement parlant, chose inexplicable si on considère son caractère profane et sa « supériorité » par rapport à l'homme « primitif ».

L'ouvrage critique de Girard constitue presque un réquisitoire sur le sacré mais il permet toutefois de dégager l'importance du sacrifice rituel dans une société complètement dépourvue de système judiciaire. Ainsi explique-t-il « *le religieux vise toujours à apaiser la violence, à l'empêcher de se déchaîner. Les conduites religieuses et morales visent la non-violence de façon immédiate dans la vie quotidienne et de façon médiate, fréquemment, dans la vie rituelle par l'intermédiaire paradoxal de la violence.* »²⁸⁰

Nous remarquons que l'apparition de la Surnature dans le fantastique a souvent une visée morale. Le rôle essentiellement punitif de la Surnature lui a accordé d'ailleurs dans la littérature fantastique une réputation néfaste étayée sur le fait que la mort ou du moins la folie sont souvent présentes dans les dénouements des nouvelles et les romans de ce genre. Or, nous comprenons mieux la nécessité d'un « sacrifice », d'une mort conçue comme une « monnaie d'échange » lorsque nous regardons de plus près l'importance du sacrifice ou plus précisément du versement de sang dans la sphère du sacré.

Mircea Eliade accorde une valeur de première importance à la nature symbolique du sacrifice et il indique que le geste seul se suffit car « la victime » sacrificielle est souvent remplacée par un animal ou un objet inanimé qui renvoie à une victime. Il est certain que la substitution d'un objet sur l'autel de sacrifice ne saurait minimiser la gravité du geste en tant que tel qui exprime directement un acte de violence censé enlever la vie à quelqu'un. Le principe de « *bouc émissaire* » vise à transférer le statut de victime sacrificielle sur un allogène, ce qui appuie la théorie de la gravité de l'acte sacrificiel : il était éloigné le plus possible des membres de la même communauté.²⁸¹

Le fantastique en milieu urbain transgresse le tabou de la mort dans un monde qui ne fonctionne plus, du moins en théorie, selon les tabous ancestraux. Le rôle du fantastique peut être clairement identifié : la présence intrusive de la

²⁸⁰ Ibidem, p.36

²⁸¹ Voir Andrei Oișteanu - *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Polirom, 2004

Surnature dans un espace désacralisé atteste de la rémanence de ce même sacré dans la psyché du citoyen moderne.

N) Acceptation religieuse et profane du secret

Mircea Eliade explique dans *Fragmentarium* que le secret n'a pas la même valeur pour les sociétés traditionnelles et modernes. Si la curiosité est devenue « un vilain défaut » chez l'homme moderne, si la transgression du caché est sévèrement punie comme nous avons pu le constater ci-dessus, « *dans les sociétés dites primitives, tout secret est un danger. La chose cachée devient, du simple fait qu'elle est dissimulée, un péril pour l'homme et la collectivité. Un <<péché>> est, certes, grave, mais s'il n'est pas avoué, s'il est tu, il devient terrible, car les forces magiques provoquées par le secret finissent par menacer toute la communauté.* »²⁸²

Le secret personnel, individuel entraîne une catastrophe collective. Le seul secret autorisé est le secret sacré dévoilé aux seuls initiés lors des cérémonies d'initiation et qui doit être préservé sous peine souvent capitale. Nous avons vu que chez Lovecraft il s'agit de violer ce type de secret-là, en d'autres termes la curiosité se retrouve sanctionnée justement parce qu'elle touche à ce qui doit être un territoire sacré. On a l'impression que les protagonistes dans les nouvelles de Lovecraft paient surtout à cause de vouloir connaître un mystère sacré tout en utilisant une voie profane. Connaître devient ainsi « pécher », ce même péché dont parlait Mircea Eliade, et nous comprenons par la suite le besoin impérieux qu'éprouvent les personnages d'écrire sur ce qu'ils ont découvert car transmettre en écrit la connaissance - fruit du péché - représente aussi une forme de confession. Mircea Eliade argumente que la valeur du secret se retrouve complètement inversée chez

²⁸² Mircea Eliade - *Fragmentarium*, in *Cahiers de l'Herne*, Editions de l'Herne, 1978, Paris, p.61

l'homme moderne pour qui la sphère du sacré n'a plus rien de caché. En revanche la sphère dite « personnelle », la « vie privée » est religieusement préservée par un parfait inversement des valeurs : « *Par contre il n'existe pas dans les sociétés modernes de secret relatif aux réalités religieuses et métaphysiques. Chacun, quel que soit son âge et sa formation intellectuelle, peut entrer dans toute église étrangère à sa foi, peut lire tout texte sacré de l'humanité, critiquer toute métaphysique.* »²⁸³

Or c'est exactement le *modus operandi* des personnages lovecraftiens. Ces protagonistes pour la plupart scientifiques ou tout au moins passionnés par les sciences, professeurs et érudits (*Les montagnes hallucinées* - Lin Carter, *La maison de la sorcière* - Walter Gilman, *Le cas de Charles Dexter Ward* - Dexter Ward, *Dans l'abîme du temps* - Nathaniel Wingate Peaslee) sont par définition enclins à une curiosité certes, scientifiquement motivée mais avant tout profane. C'est l'attitude typique de l'homme moderne qui croit pouvoir empiéter impunément sur un territoire inconnu. Cette attitude est expliquée par l'inversion de la valeur du secret qui se trouve à la base de la mentalité du moderne. Pourtant, même du point de vue du sacré la curiosité est souvent punie : rappelons-nous cette *libido sciendi*, le péché souverain qui causa la perte de Faust et pas uniquement.

Mircea Eliade poursuit son explication : « *les grandes vérités religieuses et philosophiques qui étaient jadis communiquées sous la foi du serment lors de sévères cérémonies d'initiation, sont aujourd'hui imprimées et traduites dans toutes les langues modernes et peuvent être achetées par quiconque. En échange, la révélation d'un adultère provoque un <<scandale>>, et l'aveu d'une aventure personnelle est un <<sacrilège>>.* »²⁸⁴

Même à notre époque, certains gestes sont vus de manière différente et ils peuvent représenter des réminiscences rituelles. Faire l'amour, avoir des enfants, manger, dormir, sont pour les occidentaux des éléments de la vie de tous les jours, en l'occurrence profanes et dépourvus de signification spirituelle. Pour l'homme religieux ce sont des actes appartenant au rituel, à une réalité « supraindividuelle » et

²⁸³ Ibidem, p. 62

²⁸⁴ Idem

« suprabioologique »²⁸⁵. Certains de ces gestes sont même brutaux et tabous, alors que chez les orientaux, par exemple, ils représentent des éléments significatifs de rituels rappelant des gestes réalisés *ab initio* par des Dieux et ils ne sauraient être dévalorisés ou négligés.

Cette révélation d'une réalité extra-humaine cachée prend chez Lovecraft les mêmes connotations que celles de l'intrusion dans un espace sacré réservé aux seuls initiés. L'intrus est puni pour une double raison, la première étant liée à la violation d'un espace sacré par simple besoin de « connaître » - identifié à la curiosité profane donc au péché, et la deuxième représentée par les moyens néophytes entrepris par les acteurs de cette aventure pour s'emparer d'un mystère sacré. On pourrait ainsi se demander si le fond à connotation négative du fantastique dans ces nouvelles est une résultante de l'intrusion elle-même ou de la manière peu respectueuse du mystère dont elle est faite. Certes, Lovecraft laisse sous-entendre que l'élément surnaturel essaie tout simplement de protéger ses secrets car ils sont nuisibles à l'humanité. Mais l'aspect sacré de ce secret et surtout la différence de signification qu'il acquiert selon qu'il est analysé à travers le prisme du moderne ou de l'homme traditionnel, laisse place à une possible interprétation dans la direction expliquée par Eliade.

Le rapport entre le fantastique et le sacré nous a permis une incursion rapide dans les principales caractéristiques retrouvées chez les trois auteurs du corpus, mais aussi dans d'autres œuvres fantastiques. Nous nous proposons, dans la deuxième partie de notre thèse une analyse approfondie des textes d'Eliade, Ray et Lovecraft, afin de relever les aspects du sacré dans le fantastique urbain.

²⁸⁵ Mircea Eliade - *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, București, 1992, 2003, p. 50

« Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. »²⁸⁶

4. MIRCEA ELIADE (1907-1986)

A) La dichotomie fragmenta tion/tout, dedans/dehors, monstre/surhomme

En ce qui concerne les espaces du fantastique urbain, le cas de Mircea Eliade qu'Eugen Simion voyait comme un « romancier prisonnier dans ses livres savants »²⁸⁷ est un des plus intéressants. Il commence à écrire ses œuvres fantastiques en roumain aux environs des années 1930 et ne sera que très tard publié en français, vers la fin des années 1970.

Dans *Le bordéi des bohémiennes*, le premier paragraphe donne déjà les coordonnées d'un espace doublement urbain renforcé par la chaleur de l'été : « Dans le tramway la chaleur était torride, étouffante. [...] Il avait aperçu une place libre près d'une fenêtre ouverte, à l'autre bout de la voiture. Une fois assis, il sortit son mouchoir et s'épongea posément le front et les joues. Puis il roula le mouchoir

²⁸⁶ Jean Rousset - *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. II

²⁸⁷ Eugen Simion - *Mircea Eliade, romancier*, Oxus, 2004, p. 154

*autour de son cou, à même la peau, et se mit à s'éventer avec son canotier. Devant lui, une boîte en fer-blanc soigneusement posée sur ses genoux, un vieillard le dévisageait consciencieusement, comme s'il s'efforçait de fixer une impression de déjà-vu. -Il fait drôlement chaud! dit-il brusquement. Des chaleurs pareilles, on n'en a pas vu au moins depuis 1905. »*²⁸⁸

Au cœur de Bucarest, le tramway représente un espace clos mais aussi un interstice de l'espace du dehors car il relie des points contraires de l'extérieur. Il anticipe la présence du taxi à la fin de la nouvelle, un autre espace de passage entre le monde réel et celui de l'au-delà, car souvent, chez Eliade, le fantastique est l'antichambre de la mort. Le personnage principal, Gavrilesco, est professeur de musique et prend le tramway trois fois par semaine pour se rendre chez l'étudiant à qui il donne des cours de piano. En rentrant chez lui dans le même tramway, il surprend une discussion sur le bordéi des bohémiennes, une sorte de maison close à Bucarest qui devrait se trouver sur le trajet. Tous les autres passagers semblent être au courant de l'existence du bordéi et surtout des noyers cinquantenaires qui le protègent. Dans le cadre de la ville impitoyable sous la canicule d'août le lecteur est ainsi brusquement confronté à un espace mystérieux, ombrageux, sublunaire, fortement marqué par la présence féminine, les bohémiennes, et par la suggestion d'un contexte sexuel qui vient souligner l'impression d'interdit. Les limites d'un tel périmètre sont aussi des limites temporelles car chez les bohémiennes le temps obéit à des lois autres que celles de la vie de l'extérieur.

Si chez Jean Ray dans *La ruelle ténébreuse* l'anormalité était surtout apparentée à l'espace – une rue qui n'apparaît pas sur la carte de la ville et que tout le monde ne peut pas voir, autant dire un espace de la conscience personnelle - chez Eliade c'est le temps qui subit une modification radicale mais cela aussi entre les limites spatiales déjà mentionnées. Gavrilesco descend du tramway car il se rend compte qu'il avait oublié les partitions chez son élève et en marchant il se retrouve devant le bordéi. Il est presque forcé d'aller chez les bohémiennes car l'hostilité de l'extérieur est évidente. Le trajet dans la ville trahit l'attraction du personnage pour l'ombre et les arbres. Son besoin de se rafraîchir traduit un penchant inconscient vers l'au-delà, comme si Gavrilesco était dirigé en quelque sorte de manière fatale vers

²⁸⁸ Mircea Eliade - *Le bordéi des bohémiennes*, in *Les trois grâces*, Gallimard, Paris 1984

l'espace du fantastique. Même si l'image de la Moïra n'est pas aussi présente que chez Jean Ray, la sensation d'inévitable est de plus en plus intense. Pour pousser sa victime urbaine dans l'espace de la Surnature, Bucarest prend l'aspect d'une ville fantôme, désertique, où seule la mort « s'humanise », où seul le répit de l'au-delà paraît apaiser la souffrance individuelle. Les noyers, rappelant les cyprès des cimetières, représentent la frontière entre l'univers de la réalité quotidienne et un univers qu'on soupçonne autre mais dont la vraie nature nous échappe pour l'instant. Pourtant la résignation du personnage et l'exclamation « trop tard » réitérée ouvrent de multiples possibilités d'interprétation : *« Il atteignit la plate-forme au moment même où le tramway s'arrêtait. Dehors, il retrouva la fournaise et l'odeur de bitume fondu. Il traversa lourdement la rue pour attendre le tramway dans le sens opposé [...] Mais il se sentait fatigué, épuisé, et il se laissa tomber sur un banc en plein soleil. [...] Il regarda autour de lui la rue déserte, les maisons aux volets fermés, aux stores baissés, comme si elles étaient abandonnées. [...] A une centaine de mètres, vers le haut de la rue, il y avait comme un oasis d'ombre. Les tilleuls d'un jardin lançaient leurs hautes branches touffues, compactes, au-dessus du trottoir. Fasciné, Gavrilesco les contemplait en hésitant. [...] Puis sagement, sans hâte, il se mit en marche. Arrivé à l'arrêt suivant il ôta sa veste et il s'apprêtait à attendre lorsqu'une senteur amère de feuilles de noyer écrasées entre les doigts lui frappa les narines. Il tourna la tête et regarda autour. Il était seul. A perte de vue les trottoirs étaient déserts. Il n'osait pas regarder le ciel, mais il sentait au-dessus de sa tête la même lumière blanche, incandescente, aveuglante, il sentait la chaleur de la rue lui brûler la bouche, les joues. Alors il se remit en route, résigné, sa veste sous le bras, son canotier vissé sur la tête. Quand il aperçut au loin l'ombre épaisse des noyers, il sentit son cœur battre plus fort et il allongea légèrement le pas. Il était presque arrivé quand il entendit le gémissement métallique du tramway dans son dos. Il s'arrêta et salua longuement avec son chapeau. <<Trop tard ! s'exclama-t-il. Trop tard...>>. »*²⁸⁹

Le séjour du personnage chez les bohémiennes marque le passage définitif dans l'au-delà. Les quelques heures passées dans l'espace de la Surnature se retrouvent dilatées à l'extérieur et, à la sortie, vingt ans de vie terrestre ont passé

²⁸⁹ Ibidem, pp. 15-16

dans la vie de tous les jours à Bucarest. Plongé dans un dépaysement spatio-temporel, le personnage est incapable d'intégrer la nouvelle structure de l'univers. Pour tous les autres Gavrilesco a disparu, autant dire il est mort, vingt ans auparavant. La ville, cette dévoreuse d'individualités, ne reconnaît plus son ancienne victime, celle qu'elle a précipitée dans l'oubli. L'accès au sacré est toujours conditionné par une grande solitude comparable à celle de la mort. Chez les bohémiennes tout est rituel et rappelle métaphoriquement les coutumes roumaines d'enterrement. Eliade opte pour l'explication fantastique à ce qui devrait être la mort d'un monsieur entre deux âges, dans un tramway par un jour de chaleur, à cause d'une banale crise cardiaque.

L'espace urbain occidental peut être vu comme une matrice vidée de mal, une sorte de chambre rangée et constamment surveillée pour assurer la sauvegarde d'un état d'esprit épuré de toute inquiétude. Comme nous l'avons déjà détaillé, l'aseptisation méthodique de l'espace de vie du citoyen urbain trahit de fait une grande appréhension de l'extérieur et d'une menace imminente qu'il aguche presque par son souci manifeste de tranquillité. Plus cet espace est civilisé (plus il appartient à une puissance humaine importante comme la civilisation américaine), plus il est balisé avec des référents de la normalité, et plus il se révèle fragile et exposé à une éventuelle intrusion. Il y a pourtant toujours des centres spatiaux qui échappent à cette chasse à la Surnature et les cités de Lovecraft sont la preuve ultime que la Surnature revient au galop. A ce niveau, la différence entre l'Occident et l'Orient est intrinsèque au fait que le fantastique se manifeste pour le premier de manière fragmentaire alors que pour le deuxième il est un grand tout à chacune de ses manifestations. Par manifestation fragmentaire nous entendons que le fantastique se laisse découvrir petit à petit sous différentes formes mais jamais entièrement. Dans les nouvelles d'Eliade en revanche le lecteur est toujours confronté à la même question et, aussi, à la même problématique, celle de la transcendance. D'où le caractère philosophique et religieux de ses écrits en comparaison avec la structure tellement plus littéraire des nouvelles de Jean Ray ou de Lovecraft.

Chez Lovecraft surtout mais aussi chez Jean Ray, cette apparition fragmentaire du dehors est concrétisée sous la forme du Monstre ou de la Monstruosité. Elle a tout du caractère primitif d'une force aveugle qui, en conflit

avec la réalité, opère ses attaques là où elle est le plus institutionnalisée, et plus précisément en ville. Le thème du monstre étant un des plus traditionnels dans la littérature fantastique occidentale, Lovecraft s'en empare pour lui donner une valeur presque passe-partout, tout en lui greffant de nouveaux modèles et surtout celui de l'hérédité déliquescence.

Dans les textes de Lovecraft et un peu en moindre mesure chez Jean Ray, les personnages se retrouvent assez souvent confrontés à une peur qui ressurgit du caractère monstrueux de cette Surnature. Si on laisse de côté les monstres lovecraftiens qui sont nommés et définis, classifiés selon leur provenance et leur puissance à générer le mal, ceux de Jean Ray sont tout aussi inquiétants bien que plus subtils, plutôt suggérés que décrits. Le monstre de Jean Ray est dissout dans l'espace qu'il occupe. Il apparaît tantôt sous la forme d'un cimetière animé (*Le cimetière de Marlyweck*) qui se déplace et hante la ville en tant qu'espace spectral protéiforme, tantôt sous la forme du Wûlkh (*L'histoire du Wûlkh*) vu comme réminiscence de la préhistoire restant à l'écart de la civilisation et tapi dans la pénombre du marais ; il est parfois une maison transformée en point de passage entre deux mondes et qui mutile l'espace avec une charge mythique difficilement supportable (*Malpertuis, La ruelle ténébreuse, Rues, La choucroute, Storchhouse ou la maison des cigognes*).

Mircea Eliade donne une image du fantastique qui a une portée plus élargie et plus appuyée que ses simples apparitions fragmentaires. Il n'y a pas de vrai monstre chez Eliade. Même ses deux personnages gigantesques, Oana (*Dans la rue Mantuleasa*²⁹⁰) et Cucoaneș (*Un homme grand*²⁹¹), sont plutôt des symboles que des éléments déstructurés ou sur-structurés. L'intérêt du surnaturel en est tout autre dans ces nouvelles. Le fantastique est souvent une révélation et il choisit parfois des formes étrangement terre-à-terre par rapport aux manifestations assez bruyantes et spectaculaires propres au fantastique occidental. En revanche la notion de

²⁹⁰ Voir Mircea Eliade - *Pe strada Mântuleasa*, in *Mircea Eliade. Integrala Prozei Fantastice2*, Editura Moldova, Iași, 1994

²⁹¹ Voir Mircea Eliade - *Un om mare*, in *Mircea Eliade. Integrala Prozei Fantastice1*, Editura Moldova, Iași, 1994

« spectacle » y est très prégnante car nulle part ailleurs le rôle de l'art et du théâtre en particulier n'est si important que dans les nouvelles d'Eliade.

B) Le spectacle théâtral comme forme de révélation de la Surnature

La thématique de l'art dramatique comme moyen de révéler la Surnature regroupe en particulier quelques nouvelles - *Uniformes de général*²⁹², *Incognito à Buchenwald*²⁹³, *Les dix-neuf roses*, *Adieu!*²⁹⁴ - mais elle est présente en filigrane dans toutes les autres ce qui en fait un véritable fil rouge qui, à tour de rôle, guide et égare le lecteur dans le labyrinthe textuel. Le théâtre chez Eliade est avant tout une fonction, un métier. Il ouvre aussi l'accès à la liberté intérieure, autre forme de liberté absolue : « *le sens du spectacle serait le suivant : la liberté ne peut être qu'intérieure et présente dans chaque mot.* »²⁹⁵

L'acteur/ artiste a les mêmes prérogatives que le prêtre dans les cultes anciens, à savoir la connaissance d'un état supérieur, il est le détenteur des secrets des coutumes et rituels depuis longtemps oubliés, il détient la clé de l'immortalité et sait se frayer un passage vers l'au-delà. Il est intéressant de remarquer que la notion de connaissance est présente aussi chez Jean Ray et Lovecraft mais sa valeur est complètement changée, voire inversée. Les héros lovecraftiens ne voient pas refuser la connaissance. Toute transgression de cette interdiction est chèrement payée soit par la perte de la raison soit par la mort du protagoniste. Le personnage rayen, lui, essaie souvent d'avoir accès à la connaissance scientifique qui est en soi dangereuse parce qu'elle dépasse l'entendement. L'accès aux fameux mondes intercalaires se fait

²⁹² Voir Mircea Eliade - *Uniforme de general*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, Editura Fundației Culturale Române, 1992

²⁹³ Voir Mircea Eliade - *Incognito à Buchenwald*, in *Les trois grâces*, Gallimard, 1984

²⁹⁴ Voir Mircea Eliade - *Adieu !*, in *Les trois grâces*, Gallimard, 1984

²⁹⁵ Eugen Simion, op cit., p. 242

souvent par le biais des mathématiques supérieures, il peut être assuré par une formule, souvent une équation de grade indéfini qu'on peut trouver par hasard (*Mathématiques supérieures, Le Tessaract*) ou qui peut tomber d'elle-même à la portée de la conscience d'un personnage.

La connaissance dans le fantastique de Mircea Eliade est constamment provoquée par le personnage. Elle devient un outil non pas pour se défendre contre la Surnature mais pour l'aborder de manière avertie à travers un parcours initiatique. Ainsi l'art du spectacle devient une forme de connaissance humaine de la réalité ultime. Il ouvre non seulement une voie d'accès mais favorise aussi le regard, rend possible la vision du monde tel qu'il est réellement. L'étymologie du mot « théâtre » elle-même renvoie à cette notion de l'image vue, du regard : du verbe grec *theomai* signifiant « voir ». Le théâtre permet non seulement de voir mais surtout de voir au-delà de la contingence. Il y a une multiple valorisation du spectacle théâtral dans les nouvelles *Les dix-neuf roses* et *Incognito la Buchenwald* ainsi que dans *Uniformes de général*.

Premièrement il apparaît comme un rituel magique ouvert donnant accès à la liberté absolue et se constitue comme une mode d'évasion ; ensuite il est un rituel magique fermé, il devient une manière d'exorciser le Mal.

Nous avons considéré que cette apparition du fantastique moyennant l'art est plus que jamais propre à l'espace urbain. Il s'agit d'un attribut profondément citadin car l'art se réfugie de plus en plus en ville pour la démarquer de manière définitive des milieux naturels. Si chez Lovecraft et Eliade l'art est cité en tant que tel comme moyen de passage de la Surnature à travers la peinture (*Le modèle de Pickman, L'affaire Charles Dexter Ward* - Lovecraft, *Incognito à Buchenwald, Mademoiselle Cristina* - Eliade, *Le tableau* - Jean Ray), la musique (*La musique d'Eric Zann* - Lovecraft, *Chez Denys, en sa cour*²⁹⁶ - Eliade), la sculpture (*Dans la rue Mântuleasa* - Eliade), le théâtre et le spectacle théâtral (*Les dix-neuf roses*²⁹⁷, *Andronic et le serpent*²⁹⁸, *Incognito à Buchenwald, Adieu !* - Eliade), Jean Ray trouve une méthode bien plus subtile d'introduire dans ses récits surtout des

²⁹⁶ Voir Mircea Eliade - *Chez Denys, en sa cour*, in *Les trois grâces*, Gallimard 1984

²⁹⁷ Voir Mircea Eliade - *Les dix-neuf roses*, Gallimard, 1982

²⁹⁸ Voir Mircea Eliade - *Andronic et le serpent*, l'Herne, 1979

ouvrages littéraires qui lui servent de point de départ stylistique mais aussi de prétexte textuel. Nombreuses sont les références à Dickens dans le recueil *Les contes du whisky*, alors que dans *Les derniers Contes de Canterbury* il reprend non seulement la structure imposée au demeurant par Chaucer mais en plus il utilise des personnages célèbres de la littérature fantastique allemande, par exemple, dans la présence du chat Murr créé par Hoffmann qui devient protagoniste et narrateur à son tour.

De tous ces recours culturels nous allons nous pencher un instant supplémentaire sur le théâtre qui a un rôle définitoire pour les nouvelles fantastiques de Mircea Eliade. Rappelons succinctement que le théâtre est directement apparenté à la *polis* grecque, il est donc une création culturelle ayant besoin d'un milieu urbain par excellence. Dès le Ve siècle les Grecs sont préoccupés par l'urbanisme qui trouve ses racines dans les civilisations urbaines de la Méditerranée orientale ; nous savons que les premières villes ont été concentrées autour des acropoles, centres à double fonction - culturelle et de défense - car les acropoles étaient aussi des forteresses. Les rues principales en angle droit menaient la plupart du temps à l'*agora*, la grande place publique autour de laquelle se sont constitués les monuments tels le lieu de culte (le temple), le gymnase ou encore la *stoa* (le portique ouvert). Par la suite les villes ont été dotées de théâtre, odéon (théâtre plus petit et couvert accueillant des conférences) etc. La plus ancienne référence à l'art dramatique nous est parvenue par la *Poétique*²⁹⁹ d'Aristote selon qui la tragédie grecque est née des dithyrambes et hymnes voués à glorifier Dionysos.

La fonction d'origine du théâtre grec ayant une forte connotation religieuse, on retrouve chez les personnages de Mircea Eliade une nostalgie de l'artiste qui se voit transformé en saltimbanque et réduit à la condition d'interprète, simulateur du rituel vu comme mystère, avec sa valeur apaisante incantatoire mais aussi sacrificielle. Ainsi l'artiste vit son jeu comme une trahison, une reconversion, une mutation pour le moins corrompue et le spectacle théâtral peut ainsi acquérir les valeurs terrifiantes de malédiction écrasante par son inutilité dans la révélation de la Surnature. Il a aussi une valeur de catharsis « *l'art est fait pour les anges qui sont en*

²⁹⁹ Voir Aristote - *Poétique*, Gallimard, 1997

*nous, pour l'Ange qui gémit enfermé dans les ténèbres de l'âme de chacun d'entre nous. »*³⁰⁰

En même temps l'art est aussi un pacte entre la Nature et la Surnature, il peut donner l'accès à la liberté absolue, il moyennise le passage ultime mais peut aussi condamner à cette liberté absolue car la voie est parfois à sens unique. Une fois détenteur d'une telle liberté extraordinaire sans être mis en possession des règles qui la gouvernent, elle peut s'avérer plus contraignante que salvatrice. D'où la nécessité d'initiation préalable que subissent quasiment tous les personnages chez Mircea Eliade.

Le théâtre devient ainsi *speculum mundi*, seule véritable réalité possible, le miroir dans lequel on se voit tel qu'on est en Réalité ; ainsi si notre vie apparaît comme symbole, code, alors l'art est son correspondant direct, interprétation, déchiffrement et accès à cette connaissance tant désirée et appréhendée en même temps.

Une autre valeur du théâtre est donnée par son caractère transitionnel, de passage vers une divinité avec laquelle on communique par le langage de la représentation et du spectacle : pantomime, danse, masques, rituel, interprétation. Il est aussi une forme d'envoûtement car descendant d'un culte à mystères de nature ésotérique, respectivement les mystères d'Eleusis et les mythes orphiques. C'est un point très important chez Mircea Eliade et il peut être aussi retrouvé chez Jean Ray et Lovecraft. En même temps le théâtre fait appel à d'autres moyens connus pour créer une certaine atmosphère propice à la révélation du mystère : le sommeil est vu comme source de retour à la pré-naissance, il devient un couloir permettant de retrouver l'état de grâce. A travers le sommeil, l'incantation et la conjuration (avec leur correspondant direct - la possession divine), s'effectue aussi le retour aux mythes et au sacré sous toutes ses formes. Le théâtre reste le déclencheur de tout un ensemble de procédés rituels censés permettre l'accès à la Surnature. Car chez Mircea Eliade, bien plus que chez les deux autres écrivains étudiés, il y a cette tendance à appeler la Surnature, à l'inviter à s'instaurer dans le réel. De ce point de

³⁰⁰ Mircea Eliade - *Uniforme de general*, in *Les trois grâces*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 25 (n.t.)

vue elle cesse complètement d'être une intrusion brutale et subie, elle devient un besoin, une source inépuisable qui sert le réel plus qu'elle ne lui nuit.

Il y a, bien sûr, un prix à payer. Le contact avec la Surnature qu'il soit voulu ou fruit du hasard, provoqué ou subi, comporte toujours des effets secondaires ce qui nous rappelle que le Styx ne se traverse jamais impunément...Avoir accès à une forme de connaissance supérieure, communiquer avec Dieu, obtenir la liberté absolue peuvent devenir autant de formes de *l'ars moriendi*, car la voie d'accès à la vérité peut tout aussi bien être irréversible...Pourtant pour ceux qui arrivent à trouver le courage d'essayer, le théâtre est aussi un outil redoutable : il apprend l'art de ne plus avoir peur de rien.³⁰¹ En ceci le rapport réalité/ fantastique se retrouve inversé une fois de plus : la réalité qu'on connaît n'est qu'illusion, apparence, projection factice, *mâyâ*, le théâtre et le spectacle sont, quant à eux, la vraie vie, ils donnent une certaine sérénité, aboutissant même à une forme de stoïcisme de la part du personnage concerné.

Toutes ces références à l'art et au théâtre peuvent être vues aussi sous leur dimension symbolique - le symbole étant très cher à Mircea Eliade - car elles renvoient à l'Imagination qui, pour une fois cesse d'être « la folle du logis » pour reprendre, enfin, sa juste place parmi les facultés humaines. Ainsi, dans un monde gouverné par les strictes lois sociales ou physiques, ou la règle de la mort est que deux et deux font invariablement quatre, l'Imagination demeure le seul havre de rêve et d'évasion qui distille l'essence humaine, celle de créer, de s'inquiéter, de se poser infiniment des questions sur sa propre condition.

Les quatre nouvelles d'Eliade où la thématique du théâtre est le plus utilisée sont *Les dix-neuf roses*, *Uniformes de général*, *Adieu !* et *Incognito à Buchenwald*. Dans *Les dix-neuf roses* elle prend des dimensions mythiques car directement liée aux rituels orphiques si récurrents dans l'œuvre fantastique de l'écrivain. La présence d'un personnage appelé *Mutul* (Le Muet) qui fait partie du rituel de Călușari (rituel chamanique roumain)³⁰² Dumitru Anghel Pandele, le

³⁰¹ Voir Mircea Eliade - *Uniforme de general*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, editura Fundației Culturale Române, București, 1992

³⁰² Voir Mircea Eliade - *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale*, Humanitas, 1996, 2007, pp. 103-105

personnage-clé de la nouvelle est lui-même écrivain mais en mal d'inspiration depuis trente ans. Il est secondé de près par son secrétaire, personnage principal et narrateur de l'histoire. Pandeles est entraîné dans ce qu'on peut appeler l'aventure théâtrale par un couple d'acteurs Laurian Serdaru et Niculina qui arrivent dans son bureau pour lui demander le consentement à leur mariage car Laurian prétend être son fils. Ainsi est créée une assimilation compliquée de plusieurs thématiques, car tout semble débiter avec une pièce de théâtre que Pandeles aurait écrit pendant sa jeunesse et dont il ne garde aucun souvenir. Le théâtre devient prétexte narratif puisque cette pièce, *Orphée*, écrite au moment de la conception de Laurian est la seule preuve de cette inouïe paternité. Mais l'art dramatique a aussi un autre rôle autrement plus important : il est le déclencheur de l'anamnèse qui, chez Eliade devient un véritable procédé fantastique surtout dans la nouvelle *Jeunesse sans jeunesse*³⁰³.

C) L'anamnèse et l'art dramatique comme effets et déclencheurs de fantastique dans les nouvelles de Mircea Eliade

L'anamnèse représente non seulement un moyen de remonter le fil du temps, elle permet aussi de réintégrer un espace-temps autre qui peut être interprété de plusieurs manières : d'un côté elle est, suivant l'acception platonicienne, un mode de retour dans l'état de grâce d'avant la chute (correspondant à la naissance de l'individu qui représente la sortie du monde des *eidōs* et l'entrée dans la contingence). D'un autre point de vue plus littéraire elle ouvre l'accès à un univers

³⁰³ Voir Mircea Eliade - *Tinerete fără de tinerețe*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, Editura Fundației Culturale Române, 1992

contigu au nôtre, puisque Pandele prend dans un premier temps la route pour un village qui devient village-théâtre (le métier d'acteur y est fonction d'importance publique et le spectacle théâtral dépasse son cadre artistique pour se transformer en activité quotidienne). On se retrouve ainsi dans une République platonicienne inversée où non seulement l'art n'est plus la copie au second degré de la réalité transcendante, mais elle devient un moyen ultime pour récupérer cet état de grâce depuis longtemps perdu. Par coordination, l'acteur, l'artiste, n'est plus relégué à une condition inférieure inutile et nuisible à la cité, il est, bien au contraire, le seul à pouvoir recréer les chemins de retour au monde idéal.

Dans *Adieu !* le lecteur se trouve dans une nouvelle construite comme une pièce de théâtre et plus précisément dans la veine du théâtre absurde d'Ionesco. C'est une nouvelle où le fantastique est moins explicite car toute sa structure est étayée sur le rapport artiste-public avec un effet de *mise en abyme*, théâtre dans le théâtre, et la présence de l'auteur, Mircea Eliade dans le public. On peut parler plutôt d'un effet de fantastique ou d'une atmosphère particulière créée par une incompréhension absurde entre le public, les artistes et l'auteur lui-même qui décide...de ne plus écrire la pièce qui est en train d'être représentée sur scène. Le texte résume les techniques littéraires employées par Eliade car il rend presque palpable toute cette difficulté d'exprimer la présence du sacré (donc de la Surnature) aux yeux du profane même s'il se trouve en possession des outils sémantiques nécessaires pour pouvoir le comprendre. Le sacré est la plupart du temps difficile à reconnaître car caché, irrécognoscible et même quand il est manifeste on peut le soupçonner sans vraiment le saisir ni le comprendre.

La nouvelle *Uniformes de général* tourne aussi autour de la thématique du spectacle théâtral réifié cette fois-ci dans deux costumes qui sont les uniformes conservés dans un coffre se trouvant dans une maison abandonnée car, on nous informe que quasiment tous les membres de la famille sont décédés. Un des survivants, Ieronim, s'introduit dans cette maison avec un ami pour lui montrer les uniformes. Comme dans *Incognito à Buchenwald* (qui d'ailleurs prend une partie des personnages de cette nouvelle) l'histoire est sans importance intrinsèque, elle devient un prétexte pour donner libre cours aux méditations sur la condition de l'artiste et sur l'art dramatique. Le concept d'anamnèse est aussi au rendez-vous

avec cette particularité qu'Ieronim, enfant prodige, paraît être en possession d'une information que la femme de général (le possesseur des uniformes et aussi sa grand-mère) lui a légué sur son lit de mort. Ce fil narratif est mêlé avec un deuxième qui suit la rencontre de l'oncle d'Ieronim, professeur de violoncelle et d'une violoncelliste, avec Maria Daria Maria (dite Maria da Maria) qui veut devenir son apprentie. Ces quatre personnages se rencontrent par hasard le même soir dans la maison abandonnée de la femme du général. Nous avons tous les ingrédients d'une pièce de théâtre : les protagonistes sont tous des artistes sauf l'ami d'Ieronim qui, lui, passe pour un non initié dans les mystères de l'art mais qui a sauvé à un moment donné une colombe. Cet événement en apparence anodin a le don de situer d'emblée ce personnage dans la catégorie des porteurs de la connaissance qui, à leur insu, sont aussi porteurs des symboles tels la colombe qui est la représentation du Saint Esprit.

La nouvelle permet une incursion dans les mythes orphiques à travers la tragédie de l'artiste à la recherche de sa voie artistique d'un côté, et de la femme parfaite d'un autre côté. La femme parfaite, Eurydice, est perdue par une erreur. Le maître violoncelliste raconte une histoire datant du Moyen Age où un saltimbanque se rend subitement compte de la trahison représentée par son art qui est maintenant descendu au rang de « distraction » humaine alors qu'à ses origines il était voué à l'adoration des Dieux. Dès qu'il réalise cette déchéance et il l'expose à sa fiancée celle-ci le quitte. Le violoncelliste se retrouve lui aussi dans la condition de ce saltimbanque dans le sens où dès qu'il raconte cette histoire aux femmes de sa vie, elles le quittent irrémédiablement. Ainsi, une métaphore originaire du Moyen Age influence à travers les siècles la vie d'un artiste qui cherche désespérément la femme de sa vie dans toutes les « étrangères » qu'il rencontre. Pour le maître violoncelliste Maria da Maria est peut-être cette femme, cette Euridice depuis si longtemps perdue. Car le maître ne peut pas éviter de parler de cette histoire à chaque femme dont il tombe amoureux. Son dilemme est inextricable et il dit :

« Cette histoire avait radicalement changé ma conception de l'art. Je ne pouvais pas jouer pour mes semblables, les hommes. Mais alors, pour qui? Pour les Dieux ? Mais Ils n'existent pas. Pour Dieu ? Mais si tu crois vraiment en Dieu ce serait une impiété que jouer de la musique profane, de Lui jouer à Lui des lieds, des

*valse et des romances comme à un simple bourgeois. Et si tu ne crois pas en Dieu, et c'est mon cas, je le crains, alors pour qui jouer ? »*³⁰⁴

Dans un monde déserté par les Dieux par Dieu tout court, l'art ne semble plus avoir de sens. L'art et tout ce qui s'ensuit : l'imagination, le rêve, la création en général. Cette idée rejoint un concept plus ample d'Eliade qui considère l'homme comme un être religieux dans le sens où il a besoin de l'élément religieux parce qu'il le définit en tant qu'humain. D'où l'appellation de *homo religiosus*.

C'est l'apprentie Maria da Maria qui va donner une réponse sans équivoque à la question de son maître. Cette réponse a le don de concentrer en une phrase la signification précise de l'art et de la condition de l'artiste dans la prose fantastique de Mircea Eliade :

*« On joue pour les anges qui sont en nous. Car chaque personne a en elle un ange, non pas l'ange gardien, mais l'ange qui gémit enfermé dans les ténèbres de l'âme de chacun d'entre nous, et que seulement parfois, très rarement, nous arrivons à délivrer en lui laissant prendre son envol librement afin de s'élever, et alors, avec lui, l'âme de chacun d'entre nous se purifie et s'élève. »*³⁰⁵

D'un autre côté, Ieronim, l'acteur surdoué, l'artiste par excellence, trouve dans l'art une solution contre la peur. Cette perspective est très importante car le fantastique occidental est structuré autour de l'effet créé par l'étrange en directe connexion avec le sentiment de peur engendré par cette intrusion inattendue dans le quotidien. Nous montrions plus haut que la différence entre les deux types de fantastiques, oriental et occidental, consiste dans le fait que pour le premier le sentiment de la peur est décanté et parfois complètement occulté par les personnages puisque la Surnature n'est pas vue comme une menace. Cette rencontre avec le fantastique par le biais du théâtre s'explique aussi par une annulation totale de cette peur car, l'angoisse viendrait d'une incompréhension du phénomène :

³⁰⁴ Mircea Eliade - *Uniforme de general*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 24, (n.t.)

³⁰⁵ Ibidem, p.25

« Je t'avouais une fois que si je n'avais peur de rien ce n'est pas parce que je suis neveu de héros mais parce que j'ai redécouvert le sens et la fonction du spectacle. [...] N'avoir peur de rien signifie regarder en tant que spectacle tout ce qui se passe dans le monde. Cela signifie qu'on peut intervenir à tout moment, par l'imagination, et on peut modifier le spectacle comme on veut... »³⁰⁶

Si la réalité qui nous entoure n'est que *mâyâ*, illusion, elle peut aussi être malléable, livrée à celui qui s'est emparé de son sens. Si dans le fantastique occidental la Surnature est celle qui donne les règles du monde qu'elle modifie comme elle le désire par son apparition, dans le fantastique de Mircea Eliade c'est le sujet qui se sert de la présence de cette Surnature pour agir en tant que créateur sur l'univers à l'intérieur duquel il évolue.

Cette idée d'Ieronim est reprise par Antim, le violoncelliste, qui précise que l'action de l'imagination ne saurait pas changer ce qui se passe réellement autour de nous, elle ne peut pas changer la réalité brute. Seulement pour Ieronim la réalité absolue n'est pas celle que nous percevons avec nos sens, mais une autre, accessible uniquement à travers l'art. « Tout dépend de ce que tu comprends par réalité, dit-il. Pour moi, la réalité est la vérité totale, c'est-à-dire ce qu'on ne peut connaître qu'après la mort. Mais l'art, et en particulier le théâtre, nous révèle cette vérité en tout ce qui se passe autour de nous, et surtout dans tout ce qu'on peut imaginer se passer. Au fond, le théâtre, au même titre que la philosophie, est **une préparation pour la mort**. A la différence, pour moi capitale, que le spectacle anticipe la révélation de la mort, parce qu'il te montre tout cela ici-bas, sur terre, dans la vie de tous les jours... »³⁰⁷

Pour Ieronim la nécessité de passer la réalité apparente aussi bien à travers le filtre de l'imagination que par celui de la raison, devient la clé de voûte de sa vision du monde. C'est, en même temps, la vision d'Eliade sur le rôle de la Surnature et sur la raison de sa présence dans l'espace humain. Selon Ieronim il ne faut pas s'obstiner à « réduire la compréhension à l'exercice de la raison comme pour un jeu d'échecs. [...] Ni l'art ni la vie ne peuvent être compris uniquement à travers la raison. Tous ce qui se passe autour de nous peut camoufler un mystère,

³⁰⁶ Ibidem, p.48, n.t.

³⁰⁷ Ibidem, p.49,(n.s., n.t.)

donc une révélation décisive, une vérité effrayante. Par exemple, toute colombe pourrait camoufler... »³⁰⁸

Tout comme la réalité commune peut camoufler une réalité différente, notre univers peut en cacher une dimension parallèle et toute colombe peut être plus que symboliquement la présence physique du Saint Esprit. Tout dans le monde qui nous entoure peut être porteur de révélation pour peu qu'on le regarde muni de quelques outils qui nous aident à lever le voile, à décoder cette réalité chiffrée. L'art, le théâtre, sont pour Ieronim le point de connexion entre ces deux états de l'être : celui d'avant et celui d'après la révélation. Ieronim est, comme nous l'avons précisé, le porteur d'un message que la femme du Général lui avait transmis sur son lit de mort. Depuis, tous les amis d'Ieronim, y compris Antim, le maître violoncelliste, essaient de lui soutirer la confession de ce mystère. Ce qu'Ieronim ne peut pas faire puisqu'il a promis de ne jamais le *dire* à personne. Le dire, mais non pas le représenter... Tout ce qu'il entreprend par ses prestations théâtrales n'est autre que la révélation par l'art de ce mystère communiqué à la veille de la mort. Ainsi le message n'en est plus un simple secret personnel, il devient le Message du Mystère tel l'Annonciation ou l'Avènement d'une réalité supérieure. *« Mais parce que j'ai juré je ne peux pas le dire tel qu'il m'a été dit à l'article de la mort, mais je le dévoile à travers des paraboles et des légendes, des anecdotes et des images. Depuis que la femme du général est morte, je ne fais autre chose, je ne peux faire autre chose que de vous le dire, mais voilé dans un vieux miroir, comme l'a été notre miroir, je ne peux faire autrement que de vous parler, en images et paraboles de ce mystère qui m'a été confié. Et non seulement à vous, la famille et les amis, mais aussi à ceux que je rencontre par hasard. Parfois je suis tenté d'arrêter des gens dans la rue, pas n'importe qui, bien entendu, mais certaines personnes, chez qui j'ai l'impression de deviner un certain signe. »³⁰⁹*

Le dilemme d'Ieronim traduit l'incompréhension même qui existe entre le monde du sacré et celui du profane. C'est cette incompréhension fondamentale qui crée l'interstice, la peur et finalement la sensation de violation et d'intrusion de la Surnature dans un espace protégé, sûr. On peut imaginer la réalité comme étant un

³⁰⁸ Idem, (n.t.)

³⁰⁹ Ibidem, pp. 50-51 (n.t.)

long sommeil dans lequel nous sommes plongés depuis trop longtemps et que cette Surnature, cette connaissance vient secouer. Imaginons encore que ce sommeil ne cesserait pas vraiment suite à cette secousse mais qu'il serait moins tranquille, il se peuplerait d'angoisses et de cauchemars.

Dans *Incognito à Buchenwald* nous retrouvons une partie des personnages de la nouvelle antérieure et le spectacle théâtral reprend ses valences transgressives de *Dayan* ou de la nouvelle *Les dix-neuf roses* en ce sens qu'il se présente comme étant la seule forme d'évasion possible vers la liberté absolue. Si dans *Dayan* cette évasion de la prison (l'hôpital psychiatrique) est assurée par des découvertes scientifiques orientées, entre autres par Ashaverus, le Juif Errant (qui devient personnage de la nouvelle), dans *Les dix-neuf roses* elle prenait aussi une dimension contraignante car on parle de la condamnation à « la liberté absolue ». ³¹⁰ En d'autres termes cette liberté, une fois acquise, ne connaît pas de chemin de retour alors que pour les personnages d'*Incognito à Buchenwald* elle est imaginée par rapport à une situation inextricable pour laquelle elle devient l'unique issue possible et envisageable (dans le célèbre camp de concentration nazi).

Le rideau de la salle de théâtre est remplacé dans cette nouvelle par la porte d'une chambre d'hôpital qui devient lui-même une scène avec des personnages en pleine répétition du spectacle. L'élément fantastique y est plus présent que dans *Uniformes de général* ou en tout cas plus explicite surtout à cause de quelques anachronismes et éléments étranges glissés dans la narration: nous sommes le 12 juillet 1931 et il neige sans explication... Un autre point de vue intéressant apparaît dans cette nouvelle surtout pour ce qui est du déplacement dont on parlait au début de ce chapitre de l'Occident à l'Orient car un des personnages affirme « je reste un occidental, j'ai la mythologie qui m'a été destinée mais je sais ce que cela signifie que la révélation du message d'un mythe ». ³¹¹

Chez Eliade l'occidental se situerait, par conséquent, dans une situation d'impuissance car il est « destiné » à une certaine mythologie pouvant l'empêcher

³¹⁰ Voir Mircea Eliade – *19 trandafiri*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică V*, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 47

³¹¹ Mircea Eliade - *Incognito la Buchewald*, in *Mircea Eliade. Proză fantastică IV*, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 75

d'avoir accès, dans une certaine mesure, à la manifestation du mythe et par là, indirectement à la Surnature, telle qu'elle apparaît dans la conception de l'auteur roumain.

La particularité dans les textes de Mircea Eliade est que tout semble corrélé au sacré et à la religion en règle générale, mais une place de choix est accordée à la religion bouddhiste. Le rapport aux mythes est, certes, présent chez Lovecraft et Jean Ray aussi, mais, si pour le premier une mythologie inventée s'étaye surtout sur ce qu'on peut appeler une théologie négative sans être encore une théologie démoniaque, pour Jean Ray le mythe se concrétise plutôt sous sa forme littéraire et métaphorique sans pour autant évoluer vers une pensée plus approfondie de cet aspect. Chez Mircea Eliade le mythe, le symbole et leurs implications religieuses ont aussi une très forte teinte philosophique. En ce sens, le fantastique pousse ses limites de départ jusqu'à devenir prétexte pour une réflexion qui est souvent hermétique et complique infiniment le texte ainsi rendu parfois pratiquement incompréhensible pour les non-initiés. C'est, entre autres, la grande spécificité mais aussi, en partie, le défaut de l'œuvre fantastique d'Eliade. A la base historien des religions, son œuvre littéraire peut être critiquée pour justement ce qui ressemble à un essai de vulgarisation des principes de philosophie trop importants et trop complexes pour être insérés avec parfois une trop grande facilité dans une structure littéraire.

D'un autre côté, cette réflexion philosophique se retrouve un peu orpheline dans un genre qui exploite un horizon d'attente précis mais assez limité. Elle confère parfois au message beaucoup trop de complexité et demande des renseignements supplémentaires sur des terminologies accessibles uniquement au lecteur averti. L'intérêt littéraire se retrouve aussi de temps en temps occulté par un souci manifeste pour des aspects philosophiques et religieux sans précédent dans une œuvre littéraire fantastique. Ceci peut être aussi regardé comme une autre différence entre le fantastique oriental et occidental, à savoir qu'il ne se limite pas à sa mission de départ qui est, comme toute œuvre littéraire *captatio benevolentiae*, mais va au-delà, en essayant de devenir une œuvre initiatique qui n'en reste pas moins hermétique pour autant. Nous avons presque le sentiment que le texte devient source d'information, le fantastique y est prétexte pour quelque chose de plus grand, une

approche philosophique de la vie avec un passage obligé par de références multiples et peu connues.

En d'autres termes, le lecteur de Mircea Eliade se voit contraint de connaître aussi quelques notions d'histoire de religions sans lesquelles il risque de se trouver complètement perdu dans le labyrinthe du texte. Le problème avec ce type d'approche est qu'elle peut éloigner le lecteur du texte car lorsque les significations deviennent trop absconses et le lecteur se trouve dans la contrainte de lire d'autres textes pour comprendre Le Texte il peut facilement perdre la réceptivité dont il avait fait preuve au demeurant.

Le motif de l'anamnèse est un des éléments récurrents dans la prose d'Eliade dont nous avons déjà fait état à plusieurs reprises mais que nous allons analyser plus en détail à travers quelques nouvelles car il nous semble être l'élément essentiel de son fantastique.

L'anamnèse avec son pendant direct, l'oubli, est un procédé fréquemment utilisé dans la littérature fantastique. Parfois, les personnages ont une mémoire défaillante ou sélective ce qui facilite une variation infinie d'interprétations sur les manifestations de la Surnature. Chez Lovecraft la raison joue souvent des tours aux protagonistes mais ce n'est pas l'amnésie qui est utilisée comme phénomène de corruption de la mémoire mais plutôt la folie. L'amnésie, la folie, les hallucinations entrent parfois dans le même paradigme littéraire car elles représentent autant de dysfonctionnements de la raison. Pour Eliade l'anamnèse est surtout un retour dans le passé qui débouche sur la découverte ou la redécouverte des aspects de la réalité mais elle opère aussi des changements psychiques chez le sujet.

Chez Lovecraft le retour peut aussi occasionner la découverte des origines et les découvertes ainsi faites sont souvent avoisinantes de la monstruosité et de la décadence. On peut ainsi insister sur le côté négatif de ce *regressus ad uterum* dans ses nouvelles, surtout que cette remontée du fil du temps est la plupart du temps volontairement provoquée par les personnages. L'intrépide se retrouve souvent piégé par cette expérience insolite (*Le cas de Charles Dexter Ward, L'horreur de Dunwich, Dans l'abyme du temps*), il libère des forces qui finissent par prendre le contrôle de sa destinée ou par l'annihiler complètement en tant que personne en lui substituant une nouvelle identité.

Pour Eliade ce retour est pratiquement toujours bénéfique. Il est souvent déclenché par une cause extérieure au personnage (*Les trois grâces*, *Jeunesse sans Jeunesse*) mais parfois il est provoqué par le spectacle théâtral et peut devenir le but incantatoire de l'art dramatique (*Les dix-neuf roses*), ou bien il est le résultat des expériences mythico-philosophiques et de pratiques de chamanisme³¹² (*Le secret du Docteur Honigberger*³¹³). Selon Paul Ricœur l'oubli est un phénomène inhérent à la conservation, à la préservation de l'être. Il devient nécessaire d'oublier pour pouvoir assurer son évolution de l'individu en société. On peut en même temps parler d'une « *mémoire empêchée* » dans le sens où la mémoire présente une « *résistance à la remémoration* ». ³¹⁴ C'est dans cette même résistance naturelle que l'homme puise ses forces pour pouvoir avancer mais il s'en sert aussi pour refouler des aspects de sa vie qu'il n'arrive pas à accepter ou à supporter dans sa vie quotidienne.

Le mécanisme du refoulement des souvenirs, concept freudien s'il en est, peut expliquer pourquoi les personnages de Lovecraft deviennent fous dès qu'un événement du passé trop lourd se révèle à la conscience de ceux-ci. En même temps de manière paradoxale, comme Freud l'a déjà démontré, l'anamnèse est nécessaire aussi pour que l'individu puisse se construire. La psychanalyse ne fait que retracer le chemin de la conscience pour retrouver le refoulé et le remettre à jour en le réhabilitant afin que les traumatismes infantiles puissent être assimilés et surmontés par le patient. Selon Julia Kristeva ce refoulé, oublié, ne doit surtout pas être réactivé car il risque de submerger le sujet et de le perturber, ce qui n'est en aucun cas le but de la psychanalyse.³¹⁵

La nouvelle *Jeunesse sans jeunesse* de Mircea Eliade aborde la thématique de l'anamnèse sous un angle pour le moins original. Le personnage principal, Dominic Matei, professeur de latin, vient à Bucarest pour se suicider car il devient amnésique suite à une artériosclérose. Il est foudroyé derrière une église la nuit de Pâques. Sa peau est entièrement brûlée et les médecins le considèrent comme perdu. Miraculeusement, non seulement sa peau se régénère, mais tout son corps rajeunit de

³¹² Voir Mircea Eliade et Ioan P. Coliano - *Dictionnaire des religions*, Plon, 1990, pp.99-103

³¹³ Voir Mircea Eliade - *Secretul doctorului Honigberger*, in *Integrala Prozei Fantastice I*, Editura Moldova, Iași, 1994

³¹⁴ Voir Paul Ricœur - *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, coll. " *L'ordre philosophique* ", 2000

³¹⁵ Source Arnaud Spire - *Confrontations sur la mémoire: l'oubli et ses paradoxes* in *l'Humanité* (28 mars 1998)

trente ans, toutes ses dents tombent pour être remplacées par des nouvelles, sa vie physique reprend à zéro. Mais il n'est pas changé uniquement physiquement. Ses facultés intellectuelles sont progressivement récupérées et décuplées de manière incontrôlée. Du point de vue symbolique Dominique renaît de ses propres cendres la nuit des Pâques. Il est non seulement ressuscité mais miraculé, on lui accorde d'emblée l'accès à une réalité autre d'une richesse insoupçonnée mais pas entièrement innocente et qui ne survient pas complètement par hasard. Avant d'arriver à Bucarest, Dominic était ce qu'on peut appeler un *homo universalis*, son désir de connaître tout (et surtout les langues rares) est le même que celui retrouvé chez les génies de la Renaissance. Seulement Dominic a l'envie de connaître mais il n'est pas en possession des capacités intellectuelles nécessaires. Pas au complet. Son amnésie galopante le réduit donc à un état de dépérissement qui non seulement ne lui permet pas d'avancer dans ses connaissances mais de surcroît le condamne à une perte successive des connaissances déjà acquises.

Le symbolisme de la nuit de Pâques est très dense dans la tradition roumaine.³¹⁶ La portée et l'importance de cette fête connaissent une forte prégnance dans la religion orthodoxe, plus que dans la religion catholique pour laquelle c'est la fête de Noël qui paraît plus chargée en significations. Quelques caractéristiques rejoignant la symbolique biblique se retrouvent par la suite chez Dominic. Premièrement il est dépourvu de parole, il ne peut pas articuler. Le logos lui est refusé comme il l'avait été pour Lazare au moment de la ressuscitation. Le logos avait aussi été refusé à Euridice lorsqu'Orphée est venu la chercher en enfer. Il existe, en plus, une croyance roumaine selon laquelle si quelqu'un meurt à Pâques il va au Paradis. Pourtant, quand Dominic est emmené à l'hôpital quelqu'un dit « *Qui sait quels péchés il doit avoir sur la conscience pour que Dieu le foudroie la nuit de Pâques derrière l'Eglise...* »³¹⁷

Dominic Matei est l'exemple typique du ressuscité non pas pour le retour à une vie normale mais pour une vie supérieure, autre, il devient un messager, un porteur de significations qu'il découvre un peu plus chaque jour sans savoir

³¹⁶ Voir Simion Florea Marian - *Sărbătorile la români, vol.II*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994

³¹⁷ Mircea Eliade - *Tinerețe fără de tinerețe*, in *Integrala Prozei Fantastice3*, Editura Moldova, Iași, 1994, p.44 (n.t.)

exactement à quoi ce nouveau « don » est voué. Car il s'agit bien d'un don. Non seulement il recouvre sa jeunesse et sa mémoire mais en plus il ne vieillit plus et il se surprend le dépositaire de connaissances qu'il ne possédait pas auparavant. Son histoire personnelle est complètement réécrite et on ne peut plus parler uniquement d'anamnèse mais d'hypermnésie car Dominic se rend compte qu'il lui suffit d'ouvrir un livre écrit dans une langue qu'il ne connaît pas normalement, pour s'apercevoir immédiatement qu'il connaît déjà cette langue. Ses capacités sont surtout accrues pendant le sommeil qui devient un moment privilégié où les informations commencent à être stockées par sa conscience. L'apprentissage durant le sommeil fait que chaque jour il se réveille avec une conscience nouvelle, enrichie et révisée. Il fait « peau neuve » chaque jour et sa jeunesse se préserve malgré ses soixante ans physiques.

Nous sommes donc devant une évolution du concept d'anamnèse et en même temps plus que jamais dans le fantastique chez Mircea Elide. Outre cette capacité à comprendre et à apprendre qui connaît des proportions surhumaines, Dominique se découvre aussi une personnalité schizophrène qui se manifeste surtout pendant son sommeil et qui lui explique son état. Plus que cela, il s'aperçoit qu'il lui suffit de penser à quelque chose, une rose par exemple, pour qu'elle se matérialise dans ses mains. Il parle de son état comme s'il lui était extérieur, comme si c'était une découverte inattendue pour lui également. Ces rêves deviennent de plus en plus didactiques et il souffre aussi de somnambulisme. Il se retrouve comme les personnages dans la nouvelle *Les dix-neuf roses* condamné à la connaissance, à la liberté absolue, à cette exception près que les « voix » dans son sommeil lui font comprendre qu'il a le choix de retourner à son état originel s'il le souhaite. Il se voit dans la situation de celui qui désire la connaissance ultime et la liberté absolue et à qui on octroie un don dont il ne connaît pas le but, ainsi que la possibilité inespérée de revenir sur son choix par rapport à sa situation.

L'anamnèse prend aussi une forme plus ample lorsque Dominic tombe sur un autre cas semblable au sien, notamment une jeune femme, Veronica Bühler, elle-même frappée par la foudre et qui, à son réveil, parle un ancien idiolecte de l'Inde du Moyen Age tout en prétendant être Rupini, la fille de Nagabhata de la caste kshatria, descendant d'une des premières familles de Magadha converties au bouddhisme. L'explication que Dominic donne à ce phénomène rejoint l'idée de la philosophie

indienne selon laquelle tout n'est qu'apparence et la réalité qui nous entoure est faite d'illusions. Il est le seul à pouvoir comprendre Veronica car, de par son hypermnésie, il connaît la langue dans laquelle Rupini/Veronica s'exprime. « *Evidemment, je commence toujours par lui rappeler mâyâ, la grande sorcière, l'illusion cosmique. Ce n'est pas un rêve à proprement parler, je lui dis, mais cela participe à la nature illusoire du rêve car il s'agit de l'avenir, donc du temps. : or, le Temps est par excellence irréel...Je ne crois pas l'avoir convaincue. Mais, par bonheur elle est passionnée par la logique et la dialectique...et c'est surtout de ça qu'on parle...* »³¹⁸

La solution qu'Eliade donne à cette nouvelle est la même que celle du conte populaire roumain *Jeunesse sans vieillesse et vie sans mort*, à savoir que Dominic rentre dans son village en Roumanie d'où il était parti se suicider quelques décennies auparavant et là le temps (la mémoire ? la mort ?) le rattrape. Un processus accéléré de vieillissement rend son corps méconnaissable car il est retrouvé mort le lendemain. On n'arrive pas à l'identifier mais le passeport trouvé sur le cadavre correspond à celui de Dominic. On peut conclure que la mission de Dominic s'achève car il a choisi de son plein gré de retourner dans la normalité de la vie à ses risques et périls. Ce retour est d'autant plus intéressant qu'il opère le chemin inverse, de l'Occident à l'Orient cette fois-ci, de la civilisation au mythe et de l'espace urbain à un espace folklorique.

Si Eliade choisit la même fin que dans l'histoire populaire roumaine ce n'est pas par hasard. Le passage du fantastique au fabuleux crée une brèche, une réconciliation entre les deux espaces, rural (correspondant aux mentalités et croyances anciennes) et urbain. C'est bien dans l'espace rural qui est, lui, porteur de significations plus profondes, que la mission de Dominic prend fin. L'impression donnée en même temps par ce retour est que l'espace urbain cède à l'espace sacré ce qu'il lui avait enlevé, il refait le chemin à l'envers une fois de plus car pour l'écrivain roumain il y a comme une complicité entre les deux espaces et le conflit apparent qui les oppose n'en est pas un : en vérité ils se complètent et se répondent.

³¹⁸ Ibidem, p. 97, (n.t.)

Nous avons insisté sur le fait que les voix qui parlaient à Dominic pendant son sommeil lui avaient précisé qu'il pouvait, s'il le souhaitait, retourner à son état normal. En ceci, son parcours est différent de celui de Pandele dans la nouvelle *Les dix-neuf roses* dans laquelle les personnages se retrouvent coincés dans une dimension différente à laquelle ils sont parvenus par l'intermédiaire de l'art dramatique et de l'adaptation du spectacle théâtral. Ils sont condamnés à la liberté absolue qui peut être comparée à la jeunesse et à la vie éternelle. Comme cette mutation avait été provoquée chez Pandele elle est sans retour. Dominic a été impliqué dans sa transformation sans vraiment l'avoir choisi même si l'on peut considérer qu'une tentative de suicide planifiée constitue en quelque sorte un appel ou une provocation en elle-même.

La vision de la jeunesse éternelle, ou plutôt du rajeunissement, est en rapport direct avec l'anamnèse car le corps retrouverait un état qu'il a connu une fois et dont il ne se souvient plus. Ce qui pourrait être pris pour une métaphore de la vieillesse comme perte de la mémoire et de la mort comme oubli total (et oubli de soi), prend chez Eliade une signification scientifique et philosophique dans *Les trois grâces*.

Le titre de la nouvelle semble être un clin d'œil à un roman d'Aldous Huxley, *Two or Three Grâces*³¹⁹, et les personnages jouent souvent sur les différentes graphies du syntagme : *Deux ou trois Grasses*. La structure de la nouvelle est comparable à une histoire policière avec une apparition de l'élément fantastique au fil de l'enquête développée autour de la mort inexplicable d'un médecin dans les montagnes et dont les derniers mots ont été « *les trois grâces* ». Meurtre ? Suicide ? Accident ? Aucune de ces hypothèses ne paraît convenable. Le fil des événements antérieurs qui peuvent expliquer cette étrange mort est retracé par les collègues du docteur Aurelian qui sont témoins et donc suspects dans cette affaire.

Cette fois-ci l'anamnèse n'est plus une question d'oubli dans le sens de mémoire mentale, temporelle. Le docteur Aurelian soigne trois patientes malades de cancer qui s'appellent Aglae Irimescu, Frusinel Chiperii et Italia Gîldău, d'où l'appellation de Trois Grâces : Egle, Euphrosyne et Thalia. Seulement le docteur

³¹⁹ Voir Aldous Huxley - *Two or Three Graces: Four Stories*, Heron, 1969

n'agit pas uniquement sur la guérison de la maladie. Il découvre un sérum qui, injecté aux trois femmes, peut les rajeunir. L'idée philosophique avancée par le médecin est que, avant la chute du Paradis, Adam et Eve ne vieillissaient pas. Seulement après la chute leur corps a été frappé par une étrange amnésie, il a oublié de se régénérer. Le cancer serait une forme d'anamnèse du corps humain qui recommence à fonctionner en partie comme le corps d'Adam et Eve avant le péché originel. Le cancer est une multiplication et une régénération continues des cellules mais en même temps chaotiques, ce qui le rend en fin de compte létal. « Dieu n'a pas aboli complètement le système chiffré dans la structure du corps de la vie humaines [...]. Il l'a seulement modifié pour qu'il ne puisse plus être reconnu. Plus encore, il l'a camouflé dans des processus physiologiques qui, en apparence, indiquent justement le contraire de la génération, il l'a camouflé dans des maladies et surtout dans la plus dangereuse affection organique : la prolifération des cellules, le néoplasme. »³²⁰

Dans cette perspective, l'amnésie n'est plus uniquement un malheureux défaut de la mémoire humaine, il devient une punition qui touche aussi l'organique, l'essence même de l'être humain. Et plus d'une punition physique il devient punition divine, une sorte de mutation qu'Aurelian situe dans l'époque mythique, coïncidant pour lui avec la chute du Paradis. « La punition dont parle le chapitre III du livre de la Genèse c'est bien celui-ci : l'amnésie. Le corps humain a tout simplement oublié qu'il avait été doué d'une fonction capitale : l'auto-régénération des cellules... »³²¹

La nouvelle *Les Trois Grâces* pourrait facilement être considérée comme appartenant plutôt à la science-fiction qu'au fantastique. Au-delà de la trame policière il y a aussi la dimension scientifique (le sérum « *fontaine de jouvence* »). Seule cette mention de l'oubli en tant que punition biblique permet une interprétation plus complexe car la présence du sacré annonce chez Eliade l'entrée dans un univers où la Surnature n'est jamais loin. Ainsi, le fantastique se trouve à l'orée même de la rencontre de la science avec la religion.

³²⁰ Mircea Eliade, op.cit., p. 147, (n.t.)

³²¹ Idem

La mort d'Aurelian peut être interprétée comme un accident mais aussi comme une mort volontaire car il n'arrive pas à poursuivre son traitement sur les trois patientes. Elles rajeunissent, certes, mais pour six mois par an uniquement car le traitement a été arrêté à mi-chemin. Le jour de sa mort Aurelian rencontre Frusinel dans la montagne sous son apparence jeune et elle lui raconte les affres de cette *jeunesse sans jeunesse*, expression qui reprend le titre de la nouvelle. Pareil à Perséphone qui est obligée de passer six mois dans l'autre monde auprès de son époux infernal, Hadès, Frusinel perd sa jeunesse à l'approche de l'automne pour la recouvrer à l'arrivée du printemps. Aurelian se rend compte de la gravité son erreur : avoir voulu prendre la place de Dieu en redonnant au corps physique ce qu'il avait oublié (la régénération). Il recule jusqu'à tomber d'une falaise. Il se laisse tomber et mourir non sans prononcer avec son dernier souffle ces trois mots mystérieux : les Trois Grâces.

Il y a aussi des personnages qui sont, quant à eux, en possession du savoir perdu mais seulement en partie. Le personnage principal de la nouvelle *Dans la cour de Dionis*, Leana, la chanteuse, prétend avoir été maudite pour ses péchés de chanter dans les bars et sur les terrasses une chanson que personne ne connaît (la chanson donne le titre de la nouvelle) et qui semble contenir un message. Leana affirme qu'elle est à la recherche d'un poète qui lui aurait été destiné comme conjoint, qu'elle n'a jamais rencontré et qu'elle aime déjà, un prénommé Adrian. Pour tous les amis de Leana cette histoire du poète inaccessible qui l'empêche d'avoir une relation avec les hommes qui l'aiment, paraît invraisemblable et participe à la création d'une légende autour de Leana et de ses multiples disparitions/réapparitions inattendues et incompréhensibles. « *Je suis amoureuse depuis longtemps* » répond-elle à ses prétendants « *je suis amoureuse depuis ma naissance. J'aime le même homme [...] A cause de mes péchés je ne le connais pas encore mais je sais qui il est et je l'aime. Je l'aime depuis longtemps et je ne peux pas en aimer un autre.* »³²²

Un deuxième palier narratif parallèle à l'histoire de Leana nous confirme l'existence d'Adrian qui est sur le point de rencontrer quelqu'un qu'il ne connaît pas et dont il *a oublié* le nom mais dont la rencontre semble être vitale pour lui. Le

³²² Mircea Eliade - *In curte la Dionis*, in Mircea Eliade. Proză fantastică III, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 167, (n.t.)

rendez-vous est fixé par téléphone à 16h30 dans un immeuble labyrinthique. Le nom du mystérieux interlocuteur est simple, manifeste. Adrian ne se rend pas compte comment il a pu l'oublier car dit-il c'est un nom *phanique* dans le sens où il se montre entièrement en permanence.

Et pourtant ce nom semble impossible à retrouver, au niveau symbolique il est comparable à cette réalité supérieure qui côtoie la nôtre mais qui ne se manifeste pas pour autant et qui, même une fois révélée peut se cacher dans les plis de la mémoire et notamment par le biais de l'amnésie. Adrian parle d'ailleurs de courtes périodes d'amnésie partielle.

C'est à la recherche de ce personnage qu'Adrian se retrouve pris dans un véritable voyage initiatique à travers les étages de l'immeuble et c'est ici qu'il va enfin rencontrer Leana qui, elle l'a attendu toute sa vie. Cette longue attente de la personne qui vous a été destinée a toutes les caractéristiques du mystère orphique en cela que l'on connaît l'objet de l'attente mais il s'est perdu à un moment donné (Leana parle de péché). Mircea Eliade donne à ce désir inchangé pendant toute une vie le nom de « *complexe Adrian* », la recherche de l'autre, l'inconnu, le pressenti et pourtant l'inaccessible.

Le thème mythique du partenaire destiné et attendu envers et contre tout est aussi un des multiples ressorts littéraires de la nouvelle *Dans la rue Mântuleasa*. Un autre personnage féminin, Oana attend elle aussi « qu'on la marie » avec celui qui lui a été prédestiné. Oana est une géante, comme Cucoanes dans *Un homme grand*. Ils sont tous les deux les représentants dans la prose fantastique d'Eliade, non pas de la monstruosité mais d'une étrange évolution vers un état supérieur, car au-delà de la supériorité de la force physique, un changement fondamental sur le plan métaphysique est aussi engagé. L'impression donnée par ces deux personnages est qu'ils appartiennent à une autre dimension, ils sont choisis pour être investis tels les chevaliers du Moyen Age d'une charge et d'une quête symboliques.

Si Cucoanes devient un géant suite à une maladie inconnue (ou du moins c'est l'explication qu'en donnent les médecins), Oana est née ainsi, sa force physique et sa taille surhumaine rappellent la dimension mythique des héros grecs. Elle est d'ailleurs comparée à une statue car sa stature olympienne renvoie à la perfection attribuée aux corps sculptés de l'Antiquité. Il est intéressant de remarquer

que cette « anormalité » physique de ces deux personnages n'est pas associée à la monstruosité mais à un rapprochement de ce que devrait être l'idéal de condition humaine. En d'autres termes ce ne sont pas eux les « anormaux », les « monstres » mais les derniers représentants de ce qu'on a été aussi nous autres, ceux qui avons perdu l'accès à la vérité ultime, qui sommes tombés de l'état de grâce. Dans cette perspective de l'inversion, les vrais monstres sont les gens dits « normaux » et la véritable « monstruosité » est représentée par la réalité factice et superficielle dans laquelle on évolue à notre insu.

Oana a elle aussi une quête à accomplir et notamment celle de l'homme qui doit devenir son mari, son prétendant physique et métaphysique. Cucoaneș lui-même, se retrouve complètement éloigné de sa compagne car l'incompatibilité corporelle qui est le résultat direct de sa maladie se mue aussi en une impossibilité de communication entre les deux. En ce qui concerne le cas d'Oana nous sommes aussi en présence du motif de la malédiction car une légende qui s'est créée autour d'elle veut que son ancêtre ait trompé son meilleur ami en lui volant sa femme. Il aurait été maudit par celui-ci, lui et tous ces descendants. Le substrat mythique de la nouvelle est ainsi substantiellement enrichi par l'*hybris* autour de laquelle la tragédie grecque se construit : les péchés des parents pèsent sur les épaules de leurs descendants, d'où le caractère cruel et apparemment incompréhensible de la tragédie. Oana est obligée d'expérimenter une sexualité débridée car elle est la victime directe de l'étrangeté de son apparence. Sa libido surhumaine ne peut pas être apaisée par les multiples partenaires « humains », normaux, car tout son être évolue dans une condition extrême de tout point de vue. Le seul état intermédiaire qui semble lui convenir, du moins provisoirement, est la sexualité cyclopique car, outre son caractère mythique, elle a le don de renvoyer vers soi-même et vers une souffrance qui est celle de l'attente, de la quête en pleine progression. Entre autres, la recherche de l'être congru est une des thématiques chères aux contes populaires roumains dans lesquels la quête peut transcender le temps et l'espace.

Une fois qu'Oana trouve l'homme qui lui était destiné, un géant comme elle, l'équilibre est aussi rétabli.

D) Quelques espaces urbains ou urbanisés. La bibliothèque

Les différentes acceptions de l'accès à la connaissance passent chez Eliade aussi par un espace urbain fragmentaire, la bibliothèque. La bibliothèque est un espace urbain défini surtout par son contenu. Les livres qui remplissent cet espace-réceptacle deviennent par extension un volume de connaissance quantifiable, identifiable, comparable à une référence spatiale. Nous n'allons pas analyser la bibliothèque en tant qu'espace géométrique, mais plutôt par rapport aux livres, aux références scientifiques ou autres que les trois écrivains utilisent dans leurs nouvelles et romans.

Les multiples références retrouvées témoignent d'un souci pour l'authenticité des écrits. En même temps cela peut être aussi considéré comme une technique que s'approprie facilement le protagoniste du fantastique en milieu urbain car faire appel à une bibliothèque devient plus qu'un simple artifice littéraire. Bien entendu, au début, ces titres peuvent être considérés comme une autre manière de capter l'attention du lecteur car ils incitent la curiosité et créent une atmosphère d'occultisme, magie ou ouverture scientifique qui peut transformer aussi la magie intrinsèque du texte. Mais avant tout la bibliothèque est un espace sinon urbain au moins culturel et certainement l'apanage du savoir. Nous avons brièvement discuté l'importance de l'accès à la connaissance chez les trois auteurs étudiés. Dans cette perspective la bibliothèque devient l'équivalent du pentagramme magique, elle représente un périmètre privilégié qui permet au personnage d'entrer avec le lecteur dans un milieu culturel très ordonné où normalité et fantastique se côtoient. Cet espace est assez neutre car il a la qualité d'appartenir au deux mondes en même temps.

Chez Mircea Eliade, les terminologies sont souvent empruntées à la philosophie et à la religion bouddhistes mais pas uniquement. On retrouve aussi des

références à des éléments très précis de la physique quantique, et à la littérature allemande ou russe. Si chez Lovecraft ces références étaient pseudo-scientifiques car souvent reliées à une bibliothèque fantôme où il mélange astucieusement des livres existants à des livres complètement fictifs, inventés par lui-même ou par d'autres, Jean Ray lui, puise ses rares références dans des œuvres véridiques mais assez peu connues aussi. Dans les deux cas le lecteur qui est le plus souvent sans connaissance des œuvres authentiques se trouve, une fois de plus, un peu perdu. Voici, pour Lovecraft, l'exemple de la bibliothèque de Joseph Curwen, le fameux sorcier dans la nouvelle *L'affaire de Charles Dexter Ward* :

« Tous (les livres) étaient là : Hermès Trismégiste dans l'édition de Ménard, la Turba philosophorum, le Liber Investigationis de Gerber et la Clé de la sagesse d'Artephius ; avec le cabalistique Zohar, l'édition d'Albertus Magnus par Peter Jammy, l'Ars Magna et Ultima de Raymond Lulle dans l'édition de Zetsner, le Thesaurus Chemicus de Roger Bacon, le Clavis Alchimiae de Fludd et le De Lapide Philosophico de Trithemius les serrant de près. Les Juifs et les Arabes du Moyen Age étant largement représentés, et Mr. Merritt blêmit quand ayant descendu un beau volume ostensiblement étiqueté Qanoon-e-Islam, il s'aperçut qu'il s'agissait en fait du Necronomicon interdit, de l'Arabe fou Abdul Alhazred. »³²³

Chez Jean Ray les renvois sont moins nombreux mais tout aussi marqués occultisme et magie noire : dans le mini-roman *Le mystérieux homme de la pluie*, un des personnages (qui est aussi le narrateur) fait état d'une explication sur l'origine du personnage *Rainman* dans le paranormal qui serait selon la mythologie populaire anglaise, au même titre que la Dame en blanc de la tour de Londres (censée être le spectre d'Ann Boleyn), une apparition anticipant un événement malheureux, un mauvais augure. Cette définition est identifiée par Jean Ray comme appartenant à l'ouvrage *The Night Side of Nature*³²⁴ par Catherine Crowe, publié en 1848, véritable compendium d'histoires paranormales. Le lecteur est aussi tenté de faire des recherches sur un très important *Heptaméron Magique*³²⁵ de Peter de Albano,

³²³ H.P.Lovecraft - *L'affaire de Charles Dexter Ward*, in *Œuvres Complètes Tome I*, Robert Laffont, 1991, p. 134

³²⁴ Voir Catherine Crowe - *The Night Side of Nature*, Wordsworth Editions Limited, 2000

³²⁵ Voir Peter de Albano et Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim - *Heptameron or Magical Elements*, Kessinger Publishing, 2005

physicien italien du XIII^e siècle emprisonné par l'Inquisition pour avoir été accusé d'hérésie et de la pratique de la magie noire, qui est un grimoire d'incantations magiques (surtout de conjurations) basé lui-même sur d'autres grimoires célèbres dont *La clavicule de Solomon*³²⁶ (une référence en démonologie).

« Avant de reprendre le fil de cette sombre histoire, ouvrons quelque peu le très sérieux <<*The Night Side of Nature*>> de la célèbre chroniqueuse anglaise Catharina Crowe et cueillons-y quelques renseignements concernant <<*Master Rain*>> ou l'homme de la pluie.

Cette sombre apparition se présente sous la forme d'un personnage élancé enveloppé d'un long manteau noir la plupart du temps dégouttant d'eau de pluie. On dit de lui, en général, qu'il jaillit d'un nuage de brume ou du centre d'une flaque - d'où le nom d'homme de la pluie que la tradition populaire lui a donné.

Pour ceux qui le rencontrent, l'apparition signifie la mort dans l'année qui suit. Il arrive, de la sorte, que certaines personnes meurent d'épouvante à la seule vue de l'homme de la pluie. »³²⁷

La nouvelle *Le miroir noir* dans *Les cercles de l'épouvante* fait état d'un vieil almanach de Warren que le docteur Baxter-Brown lit en cachette et finit par voler chez l'antiquaire Mr. Torndike tenant d'une bibliothèque populaire, et qui, à son tour, devient une véritable encyclopédie de l'alchimie où l'on trouve des noms retentissants pour les connaisseurs tels *Docteur John Dee* ou encore l'écrivain de versets alchimiques *Elias Ashmole*. « En 1842, la collection de curiosités formée à *Strawberry Hill* par *Horace Walpole* fut dispersée au vent des enchères. Parmi les objets singuliers qui y figuraient se trouvait le célèbre miroir noir de *Dr John Dee*, médecin, chirurgien et astrologue de la reine *Elisabeth d'Angleterre* [...] »

Il avait figuré, jadis, dans la collection des contes de *Peterborough* avec la mention : << pierre noire au moyen de laquelle le *Dr John Dee* évoquait les esprits. [...] »

*Elias Ashmole*³²⁸, l'auteur du bizarre et effrayant <<*Theatrum Chemicum*>>, parle du miroir noir en ces termes : << A l'aide de cette pierre

³²⁶ Voir Anonyme - *Les clavicules de Salomon*, 1641, Gutenberg Reprints Bailly, 2006

³²⁷ John Flanders - *Le mystérieux homme de la pluie*, in *Le monstre de Borough*, Christian Bourgois, Paris, 1974, et Albert Van Hageland, Alsemberg, Belgium, pp.107-108

*magique, on peut voir toutes les personnes que l'on veut, dans quelque partie du monde qu'elles puissent être, et fussent-elles cachées au fond des appartements les plus reculés, ou même dans les cavernes qui sont dans les entrailles de la terre. »*³²⁹

Un effet de *mise en abyme* se crée car les références sont cachées dans d'autres références ce qui rend très fastidieux le travail d'authentification des passages intégrés dans les nouvelles.

Chez Eliade ces références sont moins spectaculaires mais pas moins sérieuses. Dans la nouvelle *Dayan*, le personnage principal, Orobete Constantin est un mathématicien qui partant des théories de Kurt Gödel (1906-1978) et de Werner Heisenberg (1901-1976) fait un doctorat et il est sur le point d'aboutir à une découverte révolutionnaire non seulement pour les mathématiques mais qui pourrait complètement changer la réalité environnante. Il se voit menacé d'être renvoyé de son université à cause d'une situation qui à première vue pourrait paraître absurde mais qui donne le feu de départ au fantastique : Dayan (Orobete Constantin) tient son surnom du général Moshé Dayan qui avait perdu l'œil gauche et couvrait l'orbite vide d'un bandeau noir ; une apparition *ex nihilo*, Ashaverus - Le Juif Errant - déplace le bandeau qu'Orobete avait sur l'œil droit pour que l'identification à Moshé Dayan soit complète. Désormais, son œil gauche est recouvert et son œil droit est sain. Pour la Securitate ceci est très suspect, un complot est soupçonné et Dayan est menacé de l'expulsion de son université juste avant la soutenance de son doctorat si son état physique ne correspond pas à celui attesté par son dossier.

Le point de départ de l'intrigue de cette nouvelle est scientifique au point qu'une connaissance minimale des théories avancées s'impose pour la compréhension du texte. De même que la poésie est considérée comme une « *science du salut* » dans la nouvelle *Dans la rue Mântuleasa* ou que l'art dramatique est un moyen d'accès à l'absolu dans *Les dix-neuf roses*, *Adieu !*, *Incognito à Buchenwald*, *Uniformes de général*, les mathématiques assurent dans *Dayan* ce qu'Eliade appelle « *la connaissance gordianique* » (mot forgé à partir de l'expression « *le nœud gordien* »),

³²⁸ Voir Elias Ashmole - *Theatrum Chemicum Britannicum*, Cosimo Classics, 2007

³²⁹ Jean Ray - *Le Miroir Noir*, in *Les Cercles de l'Épouvante*, in *Œuvres Complètes* tome I, Robert Laffont, Paris, 1963, pp. 242-243

qui dans la mythologie grecque représente un nœud compliqué créée par Gordias, roi de Phrygie et père de Midas. Selon la légende celui qui arriverait à le dénouer serait le maître d'Asie. Alexandre le Grand n'étant pas capable de le défaire le trancha net avec son épée).

Cette connaissance est, tout comme le nœud mythique, un état acquis par un geste radical, décisif et rapide. Les quelques théories qu'Eliade emploie pour donner la dimension de la découverte de Dayan sont basées sur le principe de l'incertitude ou principe d'indétermination de la physique quantique (Heisenberg)³³⁰ et les théorèmes de l'incomplétude dans la logique (Gödel³³¹ - une théorie est considérée incomplète si elle comporte une formule ne pouvant être ni démontrable ni réfutable).

Ce n'est pas uniquement pour Eliade que les sciences se présentent comme un pont vers la Surnature. Plusieurs nouvelles de Jean Ray s'appuient sur l'idée qu'une formule mathématique peut créer une brèche dans la réalité et laisser voie libre vers les univers intercalaires. La nouvelle *Les étranges études du Dr Paukenschläger* donne un condensé de cette méthode littéraire : «<< *Quatrième dimension...Einstein...point d'affleurement...monde intercalaire...équation du dix-huitième degré...puissance infinie du chiffre...ondes vibrations à fréquence illimitée...la formule magnifique...>>*

*Et, grossièrement, je résume : il existe un monde voisin, invisible, impénétrable pour nous, parce qu'étant situé sur un autre plan. Ce monde est étrangement, criminellement, selon Paukenschläger, réuni au nôtre. Il y a, pourtant, des points sur la terre moins hermétiques que d'autres. »*³³²

Au moins autant que les sciences occultes et les arts, les mathématiques semblent prendre une place décisive lors de la prise de contact avec le fantastique en milieu urbain. Il est aussi intéressant de remarquer que les personnages qui ont accès à ce type de passage sont pour la plupart des érudits, des docteurs ou doctorants, nous sommes donc loin du personnage traditionnel du fantastique gothique, par exemple, qui est une personne sans initiation obligatoire. Chez Eliade et souvent

³³⁰ Werner Heisenberg - *Le manuscrit de 1942*, Allia, 2003

³³¹ Ernst Nagel/ James R. Newman, Kurt Gödel/ Jean-Yves Girard - *Le théorème de Gödel*, Seuil, 1989

³³² Jean Ray - *Les étranges études du Dr Paukenschläger*, in *Les contes du whisky*, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1980, p.166

chez Lovecraft, le personnage est automatiquement porteur de connaissances supérieures ou de symboles implicites, parfois même à son insu (*Le bordéi des bohémiennes*), chez Jean Ray il peut l'être (surtout dans les nouvelles consacrées aux univers intercalaires) tout comme dans le cycle du mythe de Cthulhu. Néanmoins, chez Eliade, cette catégorie de personnages « avisés » côtoie de très près une autre typologie qui est celle de l'individu commun confronté à des circonstances « anormales » dont la nature étrange ne l'ébranle nullement dans sa croyance à la cohérence du monde qui l'entoure. Gavrilesco dans *Le bordéi des bohémiennes* peut être considéré comme ayant cette double appartenance au monde contingent et transcendent car, malgré sa simplicité intrinsèque, il est avant tout professeur de musique, il évolue dans un cadre artistique sans pour autant s'y intégrer en tant que créateur. Il est, donc, plutôt témoin du mythe qu'élément constitutif de celui-ci.

Dans *Dayan* une des particularités de la nouvelle est représentée par le mélange ingénieux entre culture, philosophie, mathématiques et religion, quatre disciplines qui semblent se combiner sans difficulté pour approfondir les significations d'une l'atmosphère déjà lourde de sens. Une référence est surtout à noter, précisément celle sur « *la ruse du temps* » avec ses implications einsteiniennes qui est une des obsessions littéraires d'Eliade. Il s'agit de deux concepts philosophiques avancés par Friedrich Hegel (1770-1831) « *List der Zeit* » (le ruse du temps) et « *List der Vernunft* »³³³ (la ruse de la raison). La première est en rapport direct avec la théorie de la relativité et la notion de temps subjectif et de voyage dans le temps. Ce concept préfigure un autre message de *Dayan*, à savoir qu'une découverte scientifique peut entraîner la fin du monde connu (l'homme actuel ne serait pas prêt pour une théorie qui bouleverse son *moi* spatio-temporel), message assez prépondérant dans une autre nouvelle d'Eliade, *Jeunesse sans jeunesse*.

Ces clins d'œil philosophico-scientifiques basculent complètement dans l'occulte avec l'apparition d'un deuxième personnage-clé du récit, Ashaverus, le Juif Errant. Il entraîne Dayan dans une aventure spatio-temporelle inouïe très précieuse pour l'analyse du fantastique urbain. C'est une aventure de la connaissance qui

³³³ Voir Jean-François Kervégan - *Hegel et hégélianisme*, PUF, 2005

change de morphologie selon qu'elle est vécue de l'intérieur (par Dayan et Ashaverus), ou qu'elle est vue de l'extérieur par un témoin (le commissaire Albini de la Securitate).

Pour le commissaire Albini, chargé de la surveillance de Dayan, témoin non-initié vivant uniquement dans la réalité sensible, les événements n'ont pas connu le même cours que pour Dayan : « *Laisse-moi te dire ce qui s'est passé exactement, dit Albini après avoir allumé sa cigarette. Vous avez traversé la cour à la hauteur du numéro 3 dans la rue Ienăchiță Văcărescu, pour entrer dans l'immeuble connu dans le temps sous le nom de la Maison du Douanier. L'immeuble avait été évacué depuis longtemps et le lendemain même on a commencé sa démolition. Après environ dix minutes, tu es sorti seul par l'entrée principale - nous ne comprenons pas comment tu es sorti car la porte était verrouillée de l'intérieur avec une barre de fer... - tu es sorti et tu as remonté la rue en te dirigeant vers la statue [...] Vous (Dayan et Ashaverus) êtes entrés dans le cimetière et vous vous êtes dirigés vers la chapelle [...] On vous a attendus jusqu'à sept heures du soir. Quand on a voulu voir ce qui se passait on a trouvé la porte de la chapelle fermée.* »³³⁴

Pour Albini, Dayan disparaît ainsi au moins trois jours sans qu'on puisse le retrouver. Selon Dayan il a passé seulement quelques heures dans la compagnie de celui qu'il appelle Ashaverus. De plus, il n'a aucune souvenance de son passage dans la chapelle du cimetière. Ensuite il s'aperçoit aussi à sa sortie de la maison que sa barbe n'avait pas poussé du tout et qu'il ne ressentait ni la faim ni la soif. Après le discours d'Albini il se sent réintégrer « *la durée physiologique* » car dit-il « *Je sens ma barbe de quatre jours, et je me sens fatigué* »³³⁵.

Du point de vue mythique cette incursion dans un autre temps et espace correspond chez Eliade à une initiation de type orphique, une descente dans l'abîme (pas nécessairement l'Enfer) de la connaissance. Un rappel d'un autre héros mythique, Gilgamesh³³⁶ (qui descend sous terre à la recherche d'Utnapishtim pour apprendre le secret de l'immortalité) fait par Ashaverus nous guide directement vers

³³⁴ Mircea Eliade - *Dayan*, in *À l'ombre d'un lys*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, pp.155-157 (n. t.)

³³⁵ Ibidem, p. 159 (n.t.)

³³⁶ Voir Jean Bottéro - *L'épopée de Gilgamesh*, Gallimard, 1992

cette interprétation. Un rapport est créé entre le Sens et la Raison avec cette « ruse de la raison » qui indique une descente alors que Dayan dit à Ashaverus « *et pourtant nous ne descendons pas* »³³⁷ ce à quoi Ashaverus réplique « *en d'autres termes, e pur si mouve !* »³³⁸.

La « *connaissance gordianique* » serait donc un acquis du sacrifice de soi comme aboutissement de la descente orphique vue d'un côté en tant que rituel de l'initiation, et de l'autre comme transgression nécessaire d'une connaissance insuffisante qui est celle de la réalité environnante.

Ainsi, le discours mathématique avec ses applications à la dimension physique espace-temps se constitue comme un très intéressant prétexte pour le déclenchement du fantastique urbain. Il représente d'un côté le privilège accordé à une certaine élite attachée à un milieu universitaire qui est citadin par excellence. En même temps il fournit un paradigme fermé car il demande une initiation préalable. Si, comme chez Eliade, il est en directe connexion avec la poésie ou la philosophie, il devient, de surcroît, un mélange culturel ce qui l'intègre d'emblée dans notre modèle urbain et dans ce qui différencie celui-ci de manière définitoire du fantastique traditionnel dit du milieu naturel.

Mais si on s'applique à une extension de ce qu'Eliade appelait la « *connaissance gordianique* » qui peut être acquise suite à la solution qu'on donne à l'équation ultime, on remarque qu'elle peut se retrouver sous une forme plus simplifiée dans certaines nouvelles de Jean Ray et notamment dans *Le livre des fantômes* avec la nouvelle *M. Wohlmüt et Franz Benschneider*. De toute évidence on ne pourrait pas appliquer le concept sous toute sa polyvalence sémantique car chez Eliade il est aussi apparenté, entre autres, à l'état de béatitude mystique.

Une forme différente de béatitude nous propose la nouvelle plus littéraire et moins philosophique de Jean Ray. Il s'agit, comme souvent chez Jean Ray, du thème du breuvage dont il fait un leitmotiv dans *Les contes du whisky*. Une boisson étrange retrouvée par hasard dans une boutique suffit pour déclencher non pas le

³³⁷ Ibidem, p. 143

³³⁸ Idem

delirium tremens mais la réminiscence de *beatus possessor*. Le breuvage inconnu, véritable philtre enchanteur, est lui, une clé plus chimique mais tout aussi directe vers un univers intercalaire. D'abord la bouteille est scellée détail non négligeable pouvant être interprété comme un avertissement car le mystère ne peut être impunément percé. Mais une fois enlevée « *l'épaisse capsule de cire noire très dure* »³³⁹, une fois franchi donc le cap de l'interdit, le mystère devient invitation car « *une liqueur légèrement sirupeuse, d'un vert doré, coulait dans les verres avec un glouglou prometteur.* »³⁴⁰

L'effet de ce breuvage est immédiat et il opère surtout sur la qualité de l'espace qui se transforme jusqu'à devenir méconnaissable. Nous avons dans cette nouvelle un exemple formel du changement de l'espace urbain en contact avec la Surnature qui devient tout à coup d'une étrangeté infinie. La question que nous sommes amenés à nous poser c'est est-ce que cet espace est transformé vraiment par l'effet de la boisson ou est-ce qu'il se révèle *tel qu'il est en réalité* (étant donné que nous distinguons l'importance de l'illusion dans la réalité urbaine).

En d'autres termes cette nouvelle soulève les mêmes questionnements que la problématique proposée par Eliade dans la quasi-totalité de ses textes : les personnages sont-ils plongés dans une dimension autre ou se trouvent-ils devant la révélation exacte de l'espace familier sous son vrai visage touché par la Surnature ? La Surnature était-elle déjà là ? Un breuvage « magique » altère une vision ou bien la clarifie ? Sommes-nous aveuglés, grisés, fourvoyés, ou bien un troisième œil vient de s'ouvrir ? Le nouvel espace ainsi obtenu est-il corrompu ou tout simplement épuré ? Sommes-nous en présence d'une simple hallucination due à une drogue ordinaire ou bien à un événement beaucoup plus important : le voile se lève, le mystère se révèle, l'on n'est plus aveugle ?

Autant de questions que le récit laisse en suspens...ou les laisse-t-il vraiment... ? Car le chemin de retour est retrouvé par un seul des deux protagonistes. Si nous admettons avec Berkeley que *esse est percipi*, alors M. Wohlmüt passe vraisemblablement dans une dimension qui n'obéit pas à ce principe car il ne va jamais réapparaître. Nous ne savons pas non plus comment la disparition

³³⁹ Jean Ray - *M. Wohlmüt et Franz Benschneider*, in *Le livre des fantômes*, in *Œuvres Complètes* tome I, p. 43

³⁴⁰ Idem

a pu bien s'effectuer car l'autre témoin de l'événement était lui aussi sous l'influence du breuvage. Nous n'avons pas, pour ainsi dire, de témoin neutre, « *sobre* » qui puisse éclaircir un tant soit peu le mystère.

Le fantastique peut donc prendre sa proportion todorovienne car l'hésitation y est fortement sous-entendue. Le petit plus de la nouvelle de Jean Ray est la présence du mal qui ne laisse pas de doute quant à la source démoniaque de ce breuvage et à la qualité nocive de la liqueur. Le fantastique d'Eliade n'étant pas concerné aussi profondément par la thématique du Mal, la connaissance y est ouverte sous conditionnement d'initiation, bien entendu, mais accessible. La connaissance chez les personnages de Jean Ray est dorénavant interdite et punie en conséquence. La disparition de Wohlmut est donc la seule issue possible de cette transgression de l'interdit. « *Tout à coup, Frau Monchmeier eut l'impression d'une présence insolite à ses côtés. Elle se retourna.*

Le mur en face d'elle était occupé par une sorte de brouillard laiteux d'où émergeait un visage.

Mais quel visage !... Seul l'enfer aurait pu réunir, en une seule vision, tant d'horreur, de férocité et de fureur.

La logeuse frappa et la monstruosité disparut. »³⁴¹

³⁴¹ Ibidem, p. 48

**E) Possession et vampirisme et dans *Andronic et le serpent* et
*Mademoiselle Cristina***

La décision de regrouper dans ce sous-chapitre deux des nouvelles d'Eliade a été surtout prise par rapport à leur thématique singulière qui les rapproche le plus du fantastique occidental, mais aussi par leur distinction du point de vue littéraire car elles ont une structure bien plus accessible que les textes analysés jusqu'ici.

La nouvelle *Andronic et le Serpent* se situe dès le début sous le signe de la magie. L'exergue est une chanson populaire rituelle qui, dans la croyance roumaine, sert à éloigner les mauvais esprits et la jettatura. On appelle cette chanson « *descântec* » - chanson qui défait un sortilège. L'emploi de l'exergue est d'autant plus étonnant que nous nous trouvons à Bucarest dans une société assez intellectuelle qui se prépare néanmoins pour un départ dans la forêt près de Bucarest pour y passer quelques jours. Le déplacement qui s'effectue est donc de la ville à la marge cette fois-ci, mais avec tous les signes urbains qui en découlent et des personnages qui sont eux-mêmes bucarestois. C'est comme si l'espace urbain se déplacerait avec uniquement son atmosphère et ses occupants, dépouillé de ses enseignes architecturales. Les personnages sont, quant à eux, marqués par une forte teinte sensuelle car ils sont pour la plupart en couple ou alors des célibataires qu'on essaie de rapprocher. Cette nuance de sensualité est d'ailleurs très présente dans les deux nouvelles et ceci donne, entre autres, la particularité des textes.

Dans *Mademoiselle Cristina* nous nous retrouvons d'emblée dans un cadre semi-rural, un vieux manoir de boyard à la proximité de la ville. Le déplacement est donc déjà effectué lorsque la nouvelle débute mais les personnages ressemblent beaucoup à ceux décrits auparavant dans *Andronic et le serpent*.

Les deux nouvelles sont construites autour de pôles d'attraction représentant de points extrêmement denses vers lesquels convergent l'attention et l'intérêt de tous les autres personnages. Dans les deux cas il s'agit de sentiments mélangés de haine, d'attirance, d'envie et de convoitise. Dans *Andronic et le serpent* c'est Andronic, un jeune homme retrouvé au bord de la route qui concentre toute cette tension alors que *Mademoiselle Cristina* est la sœur défunte de la maîtresse de maison dans la nouvelle éponyme. Les pôles en question sont donc le masculin et le

féminin, ils se ressemblent par la force qu'ils dégagent mais ils sont aussi très différents car Andronic est plein de vie, athlète, enfant de la forêt, alors que Cristina est un personnage très sophistiqué, avec un caractère ténébreux où se mêlent la perversité et la cruauté et qui trouve le moyen de traverser la barrière entre le monde des vivants et celui des morts pour revenir en vampire. Andronic se situe, lui aussi, dans la sphère surnaturelle car il est charmeur de serpents et s'il n'est pas mort il n'est pas moins « vampire » dans le sens où il capte toute l'attention et tous les désirs féminins de la compagnie bucarestoise.

Cette teinte sombre des personnages principaux avec toute la charge sexuelle au centre de laquelle ils évoluent et leurs attributs physiques irrésistibles, les rend beaucoup plus raffinés et aussi plus dangereux que les autres personnages d'Eliade. Pour la première fois avec ces deux nouvelles nous pouvons parler de la problématique du Mal dans le fantastique sous sa forme de tentation venue de l'au-delà. Andronic est le représentant de la nature qui s'infiltré dans le monde de la civilisation urbaine, alors que Cristina est imprégnée de toutes les valeurs urbaines qu'elle conserve après la mort (c'est une femme du monde) pour les ramener avec elle dans un espace rural. Les deux sont des puissances nocturnes car Cristina ne vient que la nuit, d'où son essence vampirique, alors que le don d'Andronic se manifeste lui aussi à la tombée du soir mais toujours avant minuit.

Andronic n'a pas besoin de transgresser le passage entre deux mondes pour manifester son caractère magique car il est déjà le fils de la forêt, l'enfant trouvé, venu de l'inconnu. Pour Cristina cette caractéristique semble survenir à la suite d'une mort violente car elle se fait tuer par balle en tant qu'aristocrate lors de la révolution paysanne de 1917.

Avec ces protagonistes la tension entre les espaces rural et urbain semble prendre les proportions ludiques d'un jeu de cache-cache. D'ailleurs toute la nouvelle *Andronic et le serpent* est structurée à l'instar du *Le songe d'une nuit d'été*³⁴² de Shakespeare autour du jeu de cache-cache dans la forêt l'été. Il ne s'agit plus de théâtre mais d'un jeu assez sensuel où des couples se forment et se

³⁴² Voir William Shakespeare - *Le songe d'une nuit d'été*, Librio, 2007

déforment pour se reformer différemment ensuite. La nuit rappelle les fêtes orgiaques célébrées en honneur de Dionysos. Plus de théâtre sous son acception d'art dramatique mais une représentation qui a tout d'une mise en scène. C'est le moment-clé de la nouvelle où Andronic informe ses compagnons de la présence d'un serpent qui s'approche de la maison et qui entrera pour probablement faire du mal à quelqu'un ou alors pour se faire blesser. Il propose à tout le monde de s'éloigner du centre de la pièce et de se coller aux murs. Cette scène dramatique ressemble étrangement à d'une séance de spiritisme surtout que les participants semblent être pris dans une sorte d'envoûtement irrésistible. Les états inquiétants se succèdent, de la somnolence et l'angoisse à l'hystérie avec une ambiance générale qui se retrouve immédiatement corrompue pour tomber dans le malaise et ensuite basculer dans la peur. Le périmètre entre les frontières duquel Andronic charme le serpent pour l'éloigner est imprégné par la lumière de la lune et la torpeur qui s'empare des personnages contient tous les signes avant-coureurs de la possession magique. Le serpent est perçu non pas comme un symbole mais comme l'incarnation physique de la Surnature conjurée par un de ses représentants, Andronic, qui endosse le rôle chamanique d'intercesseur. Mais cette conjuration n'est pas une traditionnelle chasse au démon car si on chasse le serpent c'est pour le mettre à l'abri des humains.

La performance d'Andronic donne l'impression de puiser dans les ressources du réel et dans l'angoisse manifeste des protagonistes pour sauvegarder l'innocence et l'intégrité de cette Surnature qui se retrouve à la merci des profanes. Ce n'est pas le réel qui est menacé par une intrusion quelconque, mais l'élément de cette possible intrusion, le serpent, se retrouve par hasard dévoilé, exposé et par là, mis en danger. La conjuration est ainsi performée plutôt contre les dégâts que le réel peut exercer sur le surnaturel et non pas l'inverse. Andronic se voit érigé en gardien du sacré et en protecteur d'une force invisible mais fragile qui peut être douloureusement affectée par la maladresse d'une influence urbaine qui est elle, étrangement, l'intrus dans un monde ne lui appartenant pas.

Si Andronic essaie de préserver les limites d'un univers différent, mademoiselle Cristina est celle qui vient perturber les espaces nocturnes d'un monde réel et surtout se ressourcer aux désirs des humains qui peuvent tomber dans le piège

de l'attraction pour l'interdit. En ceci, Cristina est plus succube que vampire, elle apparaît dans ce mince interstice qui sépare la réalité de l'imaginaire et qui chez Egor, le personnage masculin qu'elle convoite, se traduit par des sensations rêvées. La seule trace réelle de la présence de Cristina est la réminiscence de son parfum de violettes qui remplit toutes les pièces par où elle est passée et surtout la chambre de Egor. Trace réelle mais par excellence impalpable et insaisissable comme tout son être et tout l'espace qu'elle représente.

Les nouvelles fantastiques de Mircea Eliade recourent constamment ses positions théoriques vis-à-vis du sacré et de sa perception dans les mentalités orientales. Elles donnent, avant tout, l'image de ce que le fantastique en littérature peut représenter dans un univers qui respecte encore les règles et les coutumes des anciennes croyances. Même dans l'espace urbain il est dans une moindre mesure intrusif et inquiétant. Contrairement au fantastique occidental, c'est plutôt un fantastique de la sérénité qu'un fantastique de l'angoisse pure.

*C'est devenu une convention aujourd'hui d'affirmer de tout conte fantastique qu'il est véridique ; le mien pourtant est véridique.*³⁴³

*Le récit fantastique suppose chez ses lecteurs un certain abandon du désir de tout comprendre.*³⁴⁴

*Le plaisir du texte : tel le simulateur de Bacon, il peut dire : ne jamais s'excuser, ne jamais s'expliquer.*³⁴⁵

5. JEAN RAY (1887-1964)

A) Fantastique à multiples facettes. Janus Bifrons. Du merveilleux au fantastique urbain

Si on devait attribuer à l'œuvre de Jean Ray les caractéristiques d'un Dieu des temps anciens ce serait sans doute le Janus Bifrons. Cette œuvre construite sur des ouvertures, parfois sur d'autres mondes (*La choucroute*, *La ruelle ténébreuse*), parfois sur un va-et-vient entre ces mondes et le nôtre (*Le trou dans le mur*, *Le cimetière de Marlyweck*), sur l'aventure, le voyage, l'exotisme (*Le Psautier de Mayence*, *Le miroir vénitien*, *Le charmeur de requins*, *La scolopendre*), semble jeter un regard vers le passé (*Malpertuis*, *Le Wülkh*, *Les contes de Canterbury*), un autre vers le futur (*Mathématiques supérieures*, *Le Tessaract*), oscillant entre le récit de la peur ou l'inexplicable à l'état pur (*Irish Whisky*) et l'explication logique, ou la trame policière (*La cité de l'indicible peur*, *Minuit*).

Dans *L'histoire de la littérature belge* Eric Lysøe remarquait le caractère double du phénomène Jean Ray. Il l'identifie d'ailleurs à tout le courant fantastique

³⁴³ Jorge Louis Borges - *Le livre de sable*, Gallimard, 1978, p. 137

³⁴⁴ Rachel Bouvet - *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet de fantastique*, Balzac-Le Griot éditeur, Canada, 1998, p. 60

³⁴⁵ Roland Barthes - *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.9

belge dont Franz Hellens et Jean Ray seraient les tournants : « *nourri à la fois du symbolisme et du réalisme, oscillant perpétuellement entre ces deux pôles, le fantastique belge sera adulte très tôt [...] Jusqu'à ce jour chaque écrivain fantastique belge sera plus ou moins un fils de Jean Ray ou de Franz Hellens.* »³⁴⁶.

Lysøe voit dans le fantastique de Jean Ray une affirmation du caractère hybride de l'association de « *formes savantes et populaires* »³⁴⁷ qu'il avait déjà reconnu chez Hellens. Notre vision est que ce procédé adopté par Jean Ray se situe à la base d'un fantastique atypique qui crée des liens avec le lecteur par l'introduction d'une dimension familière dans le récit de l'étrange. C'est, selon nous, une nuance inédite dans le fantastique qui fait l'unicité de l'œuvre rayenne.

Véritable architecte de ses textes, Jean Ray évolue sous le signe de la légende et de l'assemblage, nombre de ses œuvres étant le résultat d'une réorganisation voire d'un remaniement de narrations qui avaient été déjà publiées, auxquelles il faut ajouter des écrits qu'il publie sous un autre pseudonyme (Jean Ray en étant déjà un), dorénavant célèbre : John Flanders. « *Il donna en 1943 ce qui est considéré comme son seul vrai roman Malpertuis, Histoire d'une maison fantastique, et La cité de l'indicible peur qui est fait d'un assemblage de récits, voire de brefs épisodes publiés précédemment dans la série Harry Dickson. [...] En 1944 il fit paraître Les derniers contes de Canterbury où l'on trouve, encore une fois, un mélange de textes inédits et de textes anciens, repris ou remaniés.* »³⁴⁸

Les difficultés que Jean Ray connut à s'imposer dans le milieu littéraire ne sont pas aussi radicales que celles vécues par Lovecraft mais son œuvre reste méconnue en grande partie. Le style de Jean Ray excelle dans la prose courte et l'ensemble de ses textes, à quelques exceptions près, est constitué de nouvelles. Notre analyse ne portera pas seulement sur les œuvres les plus connues, *La ruelle ténébreuse* et son roman *Malpertuis* seront étudiées en fin de chapitre. Nous avons considéré que l'analyse des nouvelles regroupées autour de la thématique du fantastique urbain relève, comme chez Lovecraft ou Mircea Eliade, de l'exploration

³⁴⁶ Jean Baptiste Baronian - *La Belgique Fantastique*, in Eric Lysøe *La Belgique fantastique au prisme de la femme au bain, Histoire de la littérature belge 1830-2000*, ouvrage collectif, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 267

³⁴⁷ Eric Lysøe - *La Belgique fantastique au prisme de la femme au bain*, in *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, ouvrage collectif, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 268

³⁴⁸ Jacques Carion - *Jean Ray*, Editions Labor, Bruxelles, 1986, p. 13

profonde de l'œuvre rayenne et tout spécialement d'une partie des nouvelles regroupées dans des recueils tels *Les contes du whisky*, *La croisière des ombres*, *Le Grand Nocturne*, *Le livre des fantômes*, *Les cercles de l'épouvante*, *Les nouveaux contes*, *Les derniers contes de Canterbury*, *Le carrousel des maléfices*, *Les étranges histoires de la biloque*. Une analyse exhaustive des nouvelles appartenant potentiellement au fantastique urbain pourrait s'avérer intéressante afin de prouver que la quasi-totalité de l'œuvre rayenne tourne autour de cette thématique, toutefois nous l'avons considéré que cela serait d'une efficacité moindre dans le cadre d'une thèse comparatiste se consacrant à trois auteurs différents. Nous allons donc évoluer à travers l'œuvre de Jean Ray avec les mêmes outils de la comparaison que nous allons employer tout le long de ce mémoire afin de relever la présence de l'élément urbain dans une structure fantastique à l'intérieur de laquelle nous allons expliquer en quoi les aspects du sacré font la nature même de ce type de fantastique.

Chez Lovecraft l'élément urbain témoigne d'une profonde trame mythique et ses cités naissantes du début de XXe siècle se mêlent jusqu'à confusion aux cités ancestrales. Son fantastique est construit uniquement sur l'incompatibilité existant entre le monde humain et celui des Dieux qui peuplent encore, du fond des âges, ces cités modernes. Le sacré est vu comme un creuset du Mal, un monde surnaturel pesant en permanence sur la conscience de l'homme moderne qui a oublié les pratiques ancestrales et a perdu, ainsi, les moyens de se défendre contre ce Mal implacable. Jean Ray garde en partie cette notion de danger qui se dégage des découvertes « interdites ». Ainsi transgresser des territoires autres, ouvrir des livres bannis, s'exposer aux puissances surnaturelles équivaut, souvent, à un conflit irréconciliable entre le sacré et le profane et finalement à l'annihilation des protagonistes. Si Lovecraft s'efforce, parfois de manière grotesque, à rendre le sentiment d'angoisse et de révolte qui s'en dégage, Ray a un aperçu moins alarmiste et plus philosophique de la peur, pour lui elle fait partie de la réalité - qu'elle soit celle que nous connaissons au quotidien, ou qu'elle échappe aux lois physiques. Ainsi, une vision désenchantée du fantastique côtoie de près le désabusement que l'homme profane peut avoir par rapport à son monde et notamment à un espace urbain effervescent de découvertes scientifiques et d'industrialisation naissante mais aussi de solitude, de misère et de fatigue psychosociale. Les nouvelles de Jean Ray vont tourner donc autour d'un mélange d'anciennes et nouvelles mentalités, de croyances ancestrales confrontées à

l'athéisme manifeste du contemporain et à la surprise constante de constater que le sacré a, malgré tout, résisté dans des espaces et des conditions des plus insolites. Le fantastique rayen n'est autre que la convergence de ces mélanges spatio-culturels.

B) Récit d'atmosphère. A la recherche d'un espace entre la vérité et la fiction. Inversion et mélange du système de croyances

Jean Ray est avant tout un maître alchimiste de l'espace et de l'atmosphère, un faiseur d'histoires : même ses nouvelles les plus courtes obéissent à un rituel de ce qu'on peut appeler « la mise en histoire ». « *L'inventio rhétoricieinne est le creuset de l'unicité, elle procède de l'elocutio qui doit charmer (dans son étymologie première de carmen : ensorcellement) l'auditeur et faire admettre la nouveauté projetée et formée sur la base d'une perception commune, traditionnelle.* »³⁴⁹

Les éléments qui participent à la création de cette fameuse atmosphère affiliée à un espace à chaque fois unique et qui lui appartient de droit, se fait par des biais différents : le prétexte narratif change selon la thématique de la nouvelle et peut même devenir le leitmotiv de tout un recueil (le whisky dans *Les contes du whisky*, la chartreuse verte dans *Le carrousel des maléfices*, le fantôme dans *Le livre des fantômes*, le golf dans *Les contes noirs du golf*, l'univers médical dans *Les histoires étranges de la biloque*, le club littéraire dans *Les derniers contes de Canterbury*). Le prétexte narratif se constitue par moments comme un élément plus subtil, plus difficile à saisir, il n'est plus tout simplement une donnée matérielle comme un

³⁴⁹ Arnaud Huftier - *John Flanders-Jean Ray. L'unité double*, Le hêtre pourpre, Belgique, 1997, p. 38

breuvage ou la mer, il va puiser plus loin dans des références littéraires qui viennent se croiser afin de donner d'emblée une importance autre à la narration qui s'ensuit: le chat Murr, Dickens, Hoffmann, Chaucer, Villiers de l'Isle Adam. Le temps est aussi soigneusement choisi : c'est «*l'heure chaude des cigares et des liqueurs.* »³⁵⁰

Mais Jean Ray se garde bien de donner totalement à ses récits l'aura sécurisante de la fiction. «*Non seulement ceci n'est pas un conte, mais c'est un document. Si des souvenirs n'y vibraient pas, si, à travers les mers, champs et villes, je n'y faisais pas de merveilleux retours vers mon enfance et ma jeunesse, je le voudrais net et sec comme un rapport ou une règle de trois.*»³⁵¹

Tout comme sa vie qui aux yeux des lecteurs devint un mythe dont chaque pièce avait été intelligemment polie et enduite du vernis de la légende, les histoires de Jean Ray SONT vraies, faites non seulement pour être lues mais aussi pour être crues. «*A croire que les histoires de fantômes, qu'on imagine avoir inventées d'un bout à l'autre, peuvent enclorre une réalité, et ceux qui les écrivent être en quelque sorte des chargés de mission d'un monde caché qui essaie de se révéler à nous, nous obligeant à réfléchir, alors que nous préférons sourire, hausser les épaules et vouloir, par lâcheté humaine, ne voir dans l'Inconnu qu'une amusette à ne pas lire la nuit... Car tout finit par être vrai...* »³⁵²

Parfois des considérations de facture historique apparaissent en fin de recueil pour donner du poids au possible qui pour Jean Ray devient probable. En citant les apparitions légendaires - Anne Boleyn, le comte d'Essex à la Tour de Londres, Marie-Antoinette au Trianon - ou que des personnages célèbres sont censés avoir vues - Jules César, George Washington, Goethe, Charles-Quint, Hoffmann, Poe- il écrit : «*Il y a des fantômes qui appartiennent à l'Histoire* ³⁵³», non sans rajouter que «*Il y a pas mal de gens de par le monde qui, en certains moments de leur existence, se sont trouvés face à face avec les ombres blanches du monde inconnu, mais qui se*

³⁵⁰ Jean Ray - *La bête blanche*, in *Les contes du whisky*, collection *Le masque fantastique*, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1980, p. 124

³⁵¹ Jean Ray - *Mon fantôme à moi, Le livre des fantômes* in *Œuvres Complètes, Tome 1*, Robert Laffont, Paris, 1963, p. 13

³⁵² Jean Ray - *En manière de préface aux Livres des fantômes*, in op.cit., p. 12

³⁵³ Jean Ray - *Après, Le livre des fantômes* in op.cit., p.130

*sont tus de peur du ridicule. D'autres ont ignoré la nature de ces rencontres insolites et n'ont jamais su qu'un fantôme croisait leur route terrestre. »*³⁵⁴

Pourtant les lieux où évoluent les personnages de Jean Ray - espace qu'il consacre à ses œuvres fantastiques - sont constitués de topographies connues et repérables géographiquement, les époques à leur tour sont situées avec une minutieuse précision. C'est comme si on essayait de fixer un récit sur une coordonnée afin de le circonscrire mais aussi dans le but de lui conférer plus de poids et de véracité. *« On n'ignore rien, en effet, des lieux où se passent les événements racontés ; les localisations géographiques, loin d'être dissimulées, sont au contraire multipliées : ruelles de Hambourg, de Heidelberg et de Hildesheim, tavernes louches de Bow Road, obscures venelles d'Old Nicholl et vieilles façades de Camden Town ; marais du Fenn, sommet de Scaw Fell et bosquets de Sloaters Hill : la cité comme la nature sont massivement présentes. »*³⁵⁵

Cet apparent souci de créer une cartographie de l'espace rayen ne doit pas être pris pour une intention de réalisme car ces endroits crépusculaires n'ont de réel que le nom. Ils ne sont pas des topographies repérables, mais des simples toponymes, technique dont Lovecraft lui-même aborde l'application avec une variante qui lui est propre, notamment le changement des noms de villes qui correspondent pourtant à des villes bien réelles. L'espace rayen serait donc décentré, *« la présence de ces localisations, précises et nombreuses, ne vise qu'à constituer une espèce de géographie du décentrement ; on n'y parcourt l'espace que pour ne plus s'y retrouver »*.³⁵⁶

³⁵⁴ Jean Ray – Ibidem, p. 131

³⁵⁵ Jacques Carion, op.cit., p. 19

³⁵⁶ Idem

Le diable et l'espace urbain

Une première donnée qui distingue le fantastique du merveilleux et qui est, notamment, le système de croyances, se retrouve inversé ou transformé chez l'auteur belge. Le fantastique de Jean Ray est intégré dans son espace contemporain sous sa forme urbaine, ou présentant des aspects citadins, souvent dans des quartiers londoniens mais pas seulement, un espace qui devrait être orienté vers le développement technique et l'évolution des mentalités. Roger Bozetto parle de la présence d'une « *mythologie personnelle centrée sur l'épouvante* »³⁵⁷ dont la portée est à la fois ancienne et moderne. Si le fantastique de facture « rurale » dit « *du terroir* » (nous pensons à Claude Seignolle) peut encore être apparenté au merveilleux puisque le territoire de l'imaginaire des villageois était peuplé de superstitions favorisées aussi par des éléments simples de la vie quotidienne (à savoir l'absence de l'électricité entre autres) Jean Ray arrive à introduire dans un espace urbain des éléments de folklore propres au merveilleux et à leur donner une couleur fantastique. Or, le fantastique se distingue du merveilleux par le fait que le système de croyances se trouve miné. En milieu urbain le lecteur ne « croit » plus aux fantômes comme on pouvait s'y attendre à la campagne. L'espace urbain contemporain a l'étonnante particularité de pouvoir s'opposer à l'effet de fantastique par sa structure et sa fonctionnalité. C'est un espace conçu uniquement pour être habité et le but principal de sa construction est de faciliter au maximum la vie quotidienne. Le contrat de lecture est donc nécessaire vu que le fantastique ne fait absolument pas partie de la réalité contemporaine contrairement aux elfes ou aux fées dans le merveilleux folklorique. Jean Ray nous demande de croire. Il construit ses contes avec les mêmes outils que les contes merveilleux mais dans un espace où la Surnature n'est pas acceptée ou même acceptable. Le paradoxe du fantastique rayen consiste dans le fait qu'il nous demande de croire aux fantômes à une époque où la science a déjà écarté toute possibilité de leur existence. Il nous demande aussi

³⁵⁷ Roger Bozetto - *Jean Ray, ou la rencontre avec l'épouvante*, in Otrante, no.14, *Jean Ray/John Flanders. Croisement d'ombres*, Kimé, Paris, 2003, p. 37

d'intégrer ce type de fantastique à la nouvelle coordonnée spatio-temporelle tout comme le conte merveilleux était apparenté à la psyché populaire. Ce mélange savant-populaire dont parlait Eric Lysøe nous permet d'amorcer une interprétation encore plus insolite. Le fantastique rayen essaie non seulement de nous familiariser, nous, lecteurs modernes appartenant à un espace urbain désacralisé et purgé de superstitions, à une intrusion violente et inexplicable dans cet espace « nettoyé », mais il nous demande en plus d'accepter cette intrusion malgré son anomalie et son apparente monstruosité. Le fantastique de Jean Ray parle de peur et d'épouvante mais comme faisant partie intégrante de notre monde...qui (le texte semble le suggérer) est lui aussi violent et dévastateur. Ainsi l'intrusion cesse d'être une frontale, c'est plutôt le retour d'un élément familier avec un nouveau masque. A la différence des contes merveilleux devant lesquels le lecteur est censé « s'émerveiller » sans avoir peur, Jean Ray nous demande de maîtriser notre peur et de nous émerveiller au-delà de la noirceur du récit. Au « *je ne crois pas aux fantômes mais j'en ai bien peur* » de madame du Deffand, succède un possible « *je crois aux fantômes mais je n'en ai pas peur* » qui pourrait être celui du fantastique de Jean Ray.

Il est pourtant nécessaire de préciser que l'espace urbain rayen n'a pas encore acquis les traits rassurants et neutres des métropoles contemporaines. Ses *topoi* urbains font la transition entre un espace balisé par la superstition et donc par le merveilleux et l'espace nouveau qui est celui de l'agglomération urbaine mais aussi des nouvelles découvertes scientifiques. Dans une ville standard, l'isolement, facteur décisif dans le mécanisme de la peur, détail qui peut décupler la force de l'imagination, se trouve extrêmement limité, puis de plus en plus exclu. La transition est toutefois certaine car Jean Ray est contemporain de l'invention de l'ampoule électrique en 1879. Au commencement le passage ne pouvait être que symbolique et l'effet de fantastique n'a pas pu évoluer complètement uniquement à cause de ce changement. Mais nous ressentons déjà dans les villes de Jean Ray, qui contrairement à celles de Lovecraft sont parfaitement réelles, une inquiétude croissante qui ne s'arrête pas, comme on aurait pu croire, à l'évolution des sciences.

Dans *Le Grand Nocturne* les effets de fantastique au milieu de la ville sont liés aux effets de lumière. Le jeu des allers-retours entre l'image de la lumière et

celle des ténèbres est réalisé par des références répétées au système d'éclairage qui, s'il n'est pas encore électrique, rappelle une opposition jadis formellement définie entre le jour et la nuit : espace des ténèbres conquérantes qui a fini par être dompté par l'éclairage afin d'être rendu vivable. La lumière devient, donc, un facteur « urbanisant » d'un espace par le fait qu'elle s'inscrit sur une échelle du progrès comme marque du nouveau mode de vie citadin. Ces éléments de la civilisation urbaine créent, en fin de compte, un effet de fantastique hybride et oscillant entre le merveilleux des croyances anciennes et l'incrédulité par rapport à l'existence de la Surnature qui s'instaure dans l'espace urbain. La nouveauté du fantastique chez Jean Ray, que nous apparentons à la présence de l'espace de la cité et qui peut confirmer l'hypothèse du fantastique urbain, consiste dans le passage brusque et même le va-et-vient répété entre ces deux pôles que tout semble opposer du moins en apparence. Le rapport entre la lumière naturelle et l'artificielle, entre la clarté du soleil et celle des astres et du feu, élément civilisateur entre tous, est rendu incertain dans l'espace urbain. Ainsi « *M. Théodule Notte pouvait suivre, du fond de la rue brumeuse, d'étoile naissante en étoile naissante, la marche d'un invisible allumeur de réverbères [...] La flamme ronde éclaira une boutique vieillotte, aux casiers de bois brun bourré de grisaille. Pour le mercier cette heure de premières clartés vespérales était celle d'une halte traditionnelle dans le temps.* »³⁵⁸

Insister sur la présence de la lumière artificielle au sein de la ville est pour Jean Ray une manière de laisser comprendre l'inutilité de tous ces efforts pour chasser l'inquiétude qui peut s'insinuer avec la tombée de la nuit. Mais Jean Ray ne s'arrête pas en si bon chemin. Dans cette nouvelle les effets de la nuit sont indélébiles, et rien ne peut les chasser, ni la lampe Carcel, ni le luminaire. L'effet de fantastique est ici créé par le sentiment que les ténèbres sont toujours là avec leur lot de menaces qui ne sauraient en aucun cas être conjurées par les artifices scientifiques. Pour ce faire, Jean Ray utilise un procédé déconcertant qui consiste à détruire complètement l'illusion de sécurité que l'espace urbain peut prétendre fournir. « *L'in vraisemblable, l'étrange, tout ce qui vous met des nausées d'angoisse dans la bouche, lui avait sauté à la figure comme un chat, en cette journée à 4*

³⁵⁸ Jean Ray - *Le Grand Nocturne*, in *Œuvres Complètes, Tome II*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 201

*heures de l'après-midi en revenant de l'école. Quatre heures est une heure neutre, elle sent bon le café frais et le pain chaud ; elle ne fait de mal à personne. »*³⁵⁹

Tout est mis en œuvre pour souligner la consistance rassurante de cet après-midi citadin à travers l'exploitation de la lumière mais l'échafaudage si attentivement construit est démantelé rapidement. Situer le début d'un événement fantastique à quatre heures de l'après-midi au milieu d'une ville suggère que tout n'est qu'apparence de solidité dans l'imaginaire qu'on peut avoir de la Surnature dans le sens où rien ne peut protéger contre son apparition. De ce point de vue la lumière du jour semble être aussi inefficace que le décor urbain. « *Les rues étaient vides, mais gonflées de soleil jaune et de chaleur d'arrière saison.* »³⁶⁰

Lorsque Théodule comprend la signification exacte de son aventure, le fait qu'il évolue hors du temps et parmi des êtres morts depuis longtemps c'est toujours par « *un bel après-midi de dimanche, un peu froid mais clair et agréable.* »³⁶¹

Outre les touches de lumière Ray se sert dans cette nouvelle des effets olfactifs et sonores (le clavecin fantôme) afin d'affirmer une certitude supplémentaire quant à la présence de la Surnature. Si Mircea Eliade rend le passage de mademoiselle Cristina sensible à travers une puissante odeur de violettes qui précède ses apparitions, Jean Ray exploite la confusion d'odeurs masculines et féminines en transformant ainsi une infime parcelle de l'espace : « *Alors qu'il atteignait le palier du premier, la porte du salon du capitaine Soudan s'ouvrit et Notte sentit une pénétrante odeur de cigare. Il s'arrêta, passablement effrayé [...] Il lui sembla même qu'une autre senteur plus douce, en triomphait : celle de fleurs et de fruits.* »³⁶²

Tout comme Igor dans *Mademoiselle Cristina*, Théodule Notte est autant attiré qu'effrayé par ces manifestations qu'il n'arrive pas à s'expliquer mais qu'il devine liées à la découverte du livre de magie noire dans le salon du capitaine Soudan. Le passage qui s'opère dans son esprit d'une incompréhension manifeste à

³⁵⁹ Ibidem, p. 208

³⁶⁰ Ibidem, p. 209

³⁶¹ Ibidem, p. 230

³⁶² Ibidem, p.216

une attirance irrésistible trouve son départ, comme chez Lovecraft (*L'horreur de Dunwich*), dans une descendance ignorée par le protagoniste. La curiosité du personnage est plus forte que le danger même lorsque celui-ci est confirmé par quelqu'un d'autre. : « *Le petit vieillard monta à l'étage, ferma la porte du salon du capitaine Soudan et en mit la clé dans sa poche. –Je te défends jamais d'y rentrer ! fit-il. M Théodule mit trois semaines à fabriquer une fausse clé qui lui ouvrit de nouveau la porte interdite. »*³⁶³

Après avoir embrassé totalement le changement que le Grand Nocturne imprime à l'état des choses, en d'autres termes après avoir accepté les conditions du pacte avec le diable, Théodule évolue dans un espace-temps parallèle à celui de ses contemporains. Ainsi la *Taverne de l'Alpha* n'existe que pour lui puisqu'elle se situe dans un autre axe temporel. Ce brouillage de repères spatio-temporels est souvent utilisé par Ray dans son appareil de l'inexplicable. Ceci touche de plus près à une idée qu'il développe de manière plus ciblée et autonome dans des nouvelles telles que *Mathématiques supérieures* ou *Les étranges études du Dr Paukenschlager*. La thématique de la topographie urbaine qui se dérobe est néanmoins présente cette fois-ci sous l'aura de la magie plus que sous celle de la science. Dans *La ruelle ténébreuse* tout comme dans *Le Grand Nocturne* on préfère une explication de facture magique à une solution scientifique. Toutefois, Jean Ray se plaît à glisser le doute quant à une totale source totalement surnaturelle des faits racontés. La possibilité d'un enchaînement événementiel, somme toute, logique, naturel, auquel fait suite une folie soudaine du personnage n'est pas complètement écartée. « *Le livre donc tomba sur le parquet du salon sans que rien ne pût expliquer sa chute. Il est vrai que, dans les derniers jours, de lourds camions transportant des marchandises du port avaient passé par le Ham, et toutes les maisons avaient tremblé sur leur base, comme aux sombres frissons d'un tremblement de terre. »*³⁶⁴

De plus, la symbolique positive de la lumière solaire qui faisait vivre le texte est astucieusement gommée, la lumière donnant l'impression d'être manipulée, irréaliste, capturée, comme dans un procédé photographique. L'invention de la photographie date du 1816 et se basait sur le système de la chambre obscure. La

³⁶³ Ibidem, p. 219

³⁶⁴ Ibidem, p.214

chambre obscure, dont le procédé est décrit pour la première fois par Léonard de Vinci, permet d'obtenir une image inversée des objets projetée à l'intérieur d'une boîte noire qui exclut l'intervention parasite de la lumière. Jean Ray utilise un procédé semblable pour inverser les images qu'il désire projeter dans la conscience du lecteur en jouant sur les effets du clair-obscur. Mais cette mise en œuvre d'un système quasi-photographique est destinée à accueillir la présence d'un personnage insolite, surtout dans le milieu auquel il est circonscrit : le Grand Nocturne, autre façon de nommer le diable. Devant cette présence qui incarne les ténèbres dans ce qu'elles ont de plus impénétrable, la lumière symbolisant les efforts civilisateurs demeure impuissante : « *Mais avant d'y plonger dans la béatitude de l'oubli, il vit une grande ombre s'interposer entre lui et la clarté de la veilleuse.* »³⁶⁵

Cette insistance sur les effets de lumière semble renvoyer de manière inversée au titre, *Le Grand Nocturne*, qui suggère, justement, une absence de lumière, une prédilection du récit pour le champ sémantique de l'ombre. « *Il faut bien voir que le recours systématique à un lexique spécifique renvoyant à une impression nocturne s'affermi surtout après 1929. Jean Ray, à l'envi, cultive cet aspect ectype de sa littérature puisqu'il cumule les stéréotypes renvoyant à la nuit : dès 1930, le titre de Grand Nocturne est en jeu et c'est un paradoxe curieux de voir la stéréotypie utilisée comme marque de sa différence par rapport aux publications contemporaines en livres reliés [...] La stéréotypie du vocabulaire <<nocturne>> renvoie donc à ce siècle passé et doit se lire en rapport aux Contes Nocturnes d'Hoffmann, au Chat Noir de Poe ou Smarra et les démons de la nuit de Nodier.* »³⁶⁶

Ainsi le système de croyances populaires en apparence détruit (l'espace urbain répudie la superstition et le folklore de l'épouvante) n'est en réalité que modifié, réhabilité de manière rusée sous une autre forme : « *de ce fantastique enraciné dans le terroir se dégagea progressivement une littérature plus adaptée à la société urbaine actuelle. D'abord cette société a engendré ses propres croyances, magnétisme, spiritisme, parapsychologie, et nombre d'auteurs adeptes ou non de ce que les uns appellent des sciences et d'autres des pseudo-sciences ont traité des*

³⁶⁵ Ibidem, p. 218

³⁶⁶ Arnaud Huftier - *John Flanders-Jean Ray. L'unité double*, Le hêtre pourpre, Belgique, 1997, pp. 109-110

*thèmes inspirés de la tradition occultiste. Un peu plus tard l'écrivain a découvert que rien ne l'empêchait d'inventer sa propre mythologie. »*³⁶⁷

Même s'il n'a pas créé une nouvelle mythologie comme Lovecraft l'a fait, Jean Ray a réussi un exploit tout aussi remarquable, celui de mélanger et de faire coexister les croyances de facture religieuse ou surnaturelle et les nouvelles croyances appuyées sur la science pour, au bout du compte, même démasquer, à l'occasion, leur échec concomitant et mutuel. Il y a une approche plus abrupte et directe de la Surnature dans le fantastique de Jean Ray. Si rupture il y a avec le réel, elle n'est pas vue comme écrasante ou insurmontable. Le Grand Nocturne, Reid Unthank, Mister Jones, Méphistophélès, Maguth, toutes ces incarnations du diable et de la mort ont la couleur humaine de la tristesse et subissent dans l'espace de la ville une diminution de leur pouvoir d'épouvante. Il en va de même pour les Dieux grecs dans *Malpertuis* qui sont réduits à une pseudo-«vie» à l'intérieur d'une construction humaine alors qu'ils étaient destinés à l'immortalité céleste. La Surnature sous ses multiples formes semble souffrir de la régression des croyances qui accompagne inévitablement le phénomène de l'urbanisation. Jacques van Herp explique concernant l'image du diable que « *Si on ne trouve jamais de diable triomphant en Europe, c'est particulièrement vrai en Belgique. Il en est de même pour le thème de la mort, omniprésent dans le fantastique belge - je veux dire <<du nord au sud>> - où le squelette est partout présent, chez des peintres comme Wiertz, Magritte ou Delvaux tout autant que dans les Lettres et en particulier chez de Ghelderode et Jean Ray. C'est le seul pays où en 1950, encore, on exposait des cercueils dans les braderies, et on discutait de leur confort respectif...C'est le seul pays où, dans les Lettres fantastiques, la Mort est roulée. »*³⁶⁸

Outre ces manifestations du diabolique qui n'ouvrent pas vraiment la voie de la peur dans le fantastique rayen, la présence du diable peut finir par être parfaitement intégrée dans le décor urbain. Même si son apparition est causée par un acte de sauvagerie inhumaine (le massacre des animaux à des fins scientifiques) sa persistance en milieu urbain se fait naturellement, avec une certaine aisance. Dans la

³⁶⁷ Jacques Goimard - *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003, p. 34

³⁶⁸ Jacques van Herp - *Diable d'homme*, Interview avec Jacques van Herp in *Les dossiers du Phenix, Jean Ray/John Flanders*, dossier réalisé par Murielle Briot, collection dirigée par Marc Bailly, Claude Lefrancq éditeur, Bruxelles, 1995, p. 47

ville de Jean Ray le diable est un habitant comme un autre, il a ses habitudes alimentaires, ses fréquentations et son itinéraire urbain journalier et il ressemble à Charles Dickens. Il s'est introduit dans l'espace de la réalité par l'intermédiaire d'un justicier qu'il parasite en étant son double. Afin de donner une illusion parfaite de la normalité inoffensive de cet état de choses il s'appelle Mister Jones, un nom passe-partout. Il est soigné et son refuge urbain l'est aussi «*Un gentleman de bonne et avenante mine me fit entrer dans un hall dallé comme une cuisine hollandaise et sentant confortablement l'encaustique et les confitures.*»³⁶⁹

Le transfert de personnalité se fait progressivement avec un passage du dialogue au monologue intérieur et le lecteur comprend que la première personne de la narration est devenue l'avatar du diable. La prise de conscience de la possession de cette identité étrangère ne change en rien le monde environnant. «*Certes, je pourrais poser l'Himalaya sur le sol d'Angleterre et écraser le Kent, le Surrey, le Middlesex et une foule de comtés sous des trillions de tonnes d'épaisse matière. Ou couper le soleil en deux et la lune en quatre. Je ne songe pas à des gamineries de ce genre. Je sais que je suis le diable et cela me suffit.*»³⁷⁰

Dans la nouvelle *Mondschein-Dampfer* c'est la ville elle-même qui subit une mutation aux yeux du protagoniste suite à la présence du diable. Le récit crée un parfait jeu de miroirs inversés entre le Berlin d'avant le pacte démoniaque et le Berlin d'après. L'atmosphère qui se dégage de Berlin en tant que ville moderne est celle d'une félicité intense, c'est la ville qu'on préfère entre toutes, rivale de Paris, Vienne et Londres. C'est une joie inexplicable, profondément ancrée dans la ville, dont on ne cherche même pas les origines, mais qu'on devine plutôt cachées dans les gens que dans la ville elle-même. «*Car la joie de Berlin est un grand bruit, qui brasse l'air derrière un rempart, heurtant de front les nuées. Vous entendez toute la liesse discordante et bariolée, mais vous n'en voyez pas la cause. Ca m'est égal vous dis-je : sans voir le lit ardent de charbons, ne puis-je prendre plaisir à la flamme ?*

³⁶⁹ Jean Ray - *Bonjour, Mister Jones !*, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964, p. 37

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 41

*Et la bruyante flamme de Berlin, dansant sur sa bûche invisible, est bonne à mon cœur. »*³⁷¹

La présence du diable à la fête de Mondschein-Dampfer, dissimulée sous le masque de Méphistophélès, suggérant que la vraie nature du Mal est multiple, correspond à un changement complet de la ville, qui enlève, à son tour, son propre masque. Dans cette nouvelle, le fantastique ne vient pas perturber un équilibre d'origine, puisque l'ombre de l'adultère plane sur cette félicité factice, il est là pour lever le voile, pour montrer le vrai visage de la ville « *Je découvris des rues bizarres, aux hautes bâtisses nues, où d'innombrables têtes pâles avaient toujours l'air de guetter quelque chose dans le lointain [...] Ce suicidé, ou cet assassiné, centre de cette solitude murée, semblait à mon âme la quintessence de l'horrible, l'aphorisme de l'abject. Je le formulai bêtement ; il n'avait aucun sens, comme ma vie, <<Berlin c'est la mort>>. »*³⁷²

Au contact de la Surnature, Berlin est devenue une ville froide et étrange (« *connaissez-vous les froids brusques de Berlin, qui frappent la ville géante au milieu des rais de soleil ? »*³⁷³), l'odeur du *coaltar* altérée par l'omniprésence de la ville et l'absence de la mer (l'absence généralisée d'éléments naturels, suggérés comme authentiques dans une cité du mensonge et de la misère) devient elle aussi un vecteur de la mort (« *infâme dans l'enceinte close des villes. Elle y noircit l'atmosphère, elle y est épaisse comme le sang des morts. Elle fut pourtant la sève forte et fraîche des arbres défunts d'il y a des millénaires... »*³⁷⁴.) La conscience est subitement frappée par la réalité d'un désespoir larvaire, décuplée par la désolation du milieu urbain. L'exorcisation de cette folie de l'esprit est uniquement rendue possible par la logique froide, non-verbale des logarithmes et autres fonctions mathématiques. L'artificialité déshumanisante de la ville ainsi épurée, cautérisée, devient l'image de l'âme souffrant un processus semblable.

Dans *Ronde de nuit à Kœnigstein* un échange de duplicité est créé entre la ville naissante et les anciennes croyances dans l'existence du diable. « *Depuis plus*

³⁷¹ Jean Ray - *Mondschein-Dampfer*, in *Œuvres Complètes, Tome II*, Robert Laffont, Paris, 1964, p.180

³⁷² Ibidem, p. 189

³⁷³ Ibidem p. 190

³⁷⁴ Ibidem p. 188

d'un demi-siècle il n'y eut dans cette bourgade de quatre cents âmes ni crime, ni délit, ni vente judiciaire, ni divorce, ni procès, ni naissance illégitime. Jamais on n'y avait vu ivrognes ou mendiants. »³⁷⁵. L'insistance sur le caractère irréprochable de cette bourgade nous paraît importante, puisque dans la plupart des textes fantastiques présentés jusqu'ici, l'hostilité de la Surnature apparaît comme une réaction à une faute initiale (*Irish Whisky, Mondschein-Dampfer, Bonjour, Mister Jones, Le banc et la porte, Joshua Gullick, prêteur sur gages, La bonne action* etc.) L'équilibre apparent est justement préservé dans cette ville par la croyance et l'adoration du diable car les habitants sont «*gratteleurs, avarés et croyant au diable, à tel point qu'ils préféreraient composer avec lui que lui faire une sainte guerre.* »³⁷⁶

Afin de préserver un semblant de normalité, la ville a vendu son âme au diable. Cette projection du sentiment de sécurité et de stabilité, voire de bonheur utopique sur l'espace urbain qui serait capable de se damner soi-même pour garder les apparences, est le défaut d'origine de la ville. C'est pour cette raison que la tranquillité est troublée par la manifestation d'un « impossible-et-pourtant-là ». La Surnature dénonce plus que ne châtie un énorme et insurmontable vice caché du fondement non pas de la ville en tant qu'organisation de la vie humaine, mais de toute une époque qui est celle de la modernité et de toute une mentalité et d'un mode de vie qui sont ceux de l'homme profane.

La présence d'un château aux environs boisés de Kœnigsfeld, le Kœnigstein, est pourtant associée à la souillure et à la déchéance par les habitants. Il est le symbole du sacré de des peurs de l'inconnu représenté par le sacré, que les hommes ont préféré répudier à l'extérieur de la ville. Le passage de l'ancien monde au nouveau, ainsi que la transformation du château en hôtel avec le développement du tourisme sont des exemples typiques de revalorisation d'un espace, ce que nous avons appelé le passage de l'espace sacré à l'espace urbain, profane. Si le château se constitue comme un espace isolé et vide, sans fonctionnalité attitrée, mais demeure symbolique des anciennes croyances, l'hôtel, quand à lui, a une fonction bien définie qui se trouve en opposition directe avec la nature du château. Le jeu double que Jean Ray réussit avec ce passage est transféré aussi à l'image du diable qui est cette fois-ci l'esprit de l'air, Maguth, démon du jeudi (se partageant les deux significations :

³⁷⁵ Jean Ray - *Ronde de nuit à Kœnigstein*, in *Œuvres Complètes, Tome I*, Robert Laffont, 1963, p. 93

³⁷⁶ Idem

celle de *daimon*, esprit, et celle d'être maléfique, démoniaque). Le démon du jeudi est décrit dans l'*Heptaméron Magique*, livre « interdit » qui, à côté du *Grimoire Stein*, du *Livre des sorciers* ou *Clavicule de Solomon* et du *Formulaire de magie noire* de Zacharius Zentl reste chez Jean Ray un élément favori de la bibliothèque infernale. Nous avons hésité à les placer dans le sous-chapitre consacré aux possessions fragmentaires de la ville mais ils ne sont pas immanents à la ville, ils sont plutôt des réminiscences de croyances ancestrales constituées comme une bibliothèque surnaturelle cachée depuis toujours au sein d'un espace qui a fini par devenir urbain. « *Les livres qui sans cesse reviennent en surgissant, les livres dans le livre, les textes dans le texte, sont des livres fantômes, des textes revenants [...] Ils ont une fonction essentielle dans l'univers fantastique de Jean Ray : celle de poser brusquement l'ordre surnaturel en face de l'ordre naturel et de manifester un dérèglement que rien ni personne - à l'inverse de ce qui se passe dans les romans noirs - ne viendra corriger. Ils déconstruisent l'ordre naturel par leur présence, ils déconstruisent l'ordre surnaturel par leur contenu suggéré... Ils ne sont, en fait, qu'énumérations, suites de signifiants qui ne renvoient à aucun savoir, signes désordonnés qui, s'ils sont vides, ne sont cependant pas sans effets : coupés du monde ils coupent à leur tour le lecteur de son univers quotidien, l'isolent et imposent la perplexité au centre du récit.* »³⁷⁷

Le livre magique, dont la lecture est proscrite ou réservée aux initiés a, comme pour Lovecraft, le rôle d'authentification du phénomène surnaturel, il scelle la réalité indubitable au niveau textuel et pas uniquement, de la manifestation de la Surnature. Dans Maguth nous retrouvons en partie cette qualité de l'esprit surnaturel attaché aux mythes anciens, une force du sacré qui ne se limite pas à une valeur positive ou négative unique, mais qui oscille entre le Bien et le Mal, le hideux et l'esthétique. Il représente mieux que toute autre présence surnaturelle chez Jean Ray l'ajustement que les croyances sacrées ont dû subir avec le passage à la modernité : Maguth est nonchalant, capricieux et finalement « dans l'air du temps », son habit azur le prouve. Il se cache dans un château comme dans la boutique d'un commerçant, très à l'aise dans les deux types d'espace. On nous le décrit comme faisant partie des « *amphibies de l'au-delà* »³⁷⁸ qui peuvent se montrer « *bienveillants*

³⁷⁷ Jacques Carion - *Jean Ray*, Editions Labor, Bruxelles, 1986, pp. 26-27

³⁷⁸ Jean Ray - *Ronde de nuit à Kænigstein*, in op. cit., p. 96

avec les hommes mais tout en eux est caprice»³⁷⁹, sa nature hybride ancienne et moderne étant ainsi précisée.

Le concept de ronde de nuit, lui-même ludique et rappelant les soirées mondaines, devient dans cette nouvelle un correspondant de la sainte Cène, les douze convives légitimes, tous des gens du monde, artistes, acteurs, étant usurpés par la présence invisible d'un treizième, dans lequel on devine Maguth, le joueur de tours. Jean Ray utilise un procédé rappelant *La chute de la maison Usher*, celui du poème dont la lecture instaure un nouvel état de la réalité, le clin d'œil touchant aussi le dénouement de la nouvelle où l'on nous apprend qu'un incendie a détruit l'ancien château. Plus proche d'une farce noire que d'un véritable déclencheur de la peur, la ronde de nuit recoupe le culte de la fête dionysiaque où le sacrifice humain fait partie de la cruauté du jeu. Les morts subites des douze participants à la ronde pourraient presque être qualifiées de naturelles si elles n'étaient pas toutes concentrées dans l'espace de deux ans. Le fin mot de l'histoire appartient à Maguth que nous retrouvons confortablement installé à Londres, où il a pignon sur rue, son assimilation par l'espace urbain étant ainsi achevée et définitive.

Le transfert de l'espace sacré à l'espace profane ne se fait pourtant pas toujours aussi facilement. Tous ces efforts de désacraliser un espace peuvent s'avérer infiniment plus compliqués. « Exorciser » ou parfois même « profaniser » un espace signifie aussi annihiler plus qu'un simple territoire, mais, au niveau symbolique, un univers tout entier. Dans *L'homme qui osa*, le narrateur semble confier à son interlocuteur ce que Jean Ray confie réellement au lecteur moderne, à savoir qu'une terre hantée « à une époque où l'on n'admet plus le fantastique [...] est un peu gênante, n'est-il pas vrai ? »³⁸⁰

Le conflit dans cette nouvelle a lieu entre les représentants de deux mondes qui s'affrontent, respectivement celui de la croyance, des illuminés et le monde profane de la raison athée. « *J'ai fait appel aux prêtres pour satisfaire mes administrés, dont la majorité est catholique. Pour moi, je relis le soir, sous la lampe,*

³⁷⁹ Idem

³⁸⁰ Jean Ray - *L'homme qui osa*, in op. cit., p. 195

les correspondances de Voltaire et du grand roi de Prusse et je ne dédaigne pas Jean-Jacques. »³⁸¹

L'homme qui osa semble être la nouvelle typique qui prend la présence du diable comme prétexte de polémique sur le sujet de l'évolution des croyances dans le monde moderne. Le débat est d'autant plus détourné que les arguments en faveur de la possession démoniaque viennent de la part du personnage qui ne croit pas. L'organisation moderne de la réalité est accusée de ne pas se soucier du sacré même lorsque celui-ci est évident. Afin d'exorciser un terrain à des fins commerciales, on engage un employé comme s'il était possible de manier l'espace de la Surnature avec des outils humains, à la manière de n'importe quel travail quotidien. Cela est caractéristique de la vision que la modernité a des croyances ancestrales. Une fois que la peur ne fait plus partie de l'imaginaire citoyen, les phénomènes inexplicables sont intégrés indifféremment dans la nouvelle structure mentale. Le surnaturel, lorsqu'il ne peut être nié ou ignoré, est considéré comme un obstacle gênant mais d'une importance moyenne, nuisible uniquement en ce qui concerne les aspects pragmatiques du fonctionnement de la ville moderne. « *Monsieur le Bourgmestre, vous faites injure au démon. Qui étrèque le diable diminue Dieu. Je vois mal le créateur s'occuper de nos plus mièvres gestes ou pensées, comme une vieille bonne femme pendant les interminables heures du thé, et je trouverais le rôle du Malin singulièrement mesquin s'il s'amusait à une polissonnerie géante qui envoie un troupeau et ses gardiens dans la boue mortelle du marais.* »³⁸²

Diminuer le rôle du sacré, rendre ses manifestations dérisoires, ne plus avoir peur du diable, et implicitement de Dieu, ce sont des attitudes dénoncées par la Surnature comme étant propres à l'homme de raison et au monde nouveau qui, trop pressés de s'opposer à l'obscurantisme et d'emporter leur victoire ne réussissent pas à concilier les deux espaces.

³⁸¹ Ibidem, p. 194

³⁸² Ibidem, p.199

Mécanisme de la peur et *captatio benevolentiae*

Pourtant tout cela ne signifie pas qu'on peut enlever la dimension de l'épouvante qui est très présente dans le fantastique de Jean Ray. Son récit ne la minimise d'ailleurs nullement. La peur de la Surnature ou de l'inexplicable reste une des caractéristiques du fantastique même en milieu urbain, notamment à travers un manque de synchronisation avec un espace qui lui est impropre. Mais le fantastique chez Jean Ray semble révéler que la peur elle-même est une propriété immanente à l'espace urbain, elle ne vient que concrétiser des tendances qui s'y trouvaient déjà à l'origine. La notion de déchirure ou de rupture entre le fantastique et le monde réel s'en trouve nettement atténuée. Elle reste pourtant intacte au niveau de l'interaction avec le lecteur. La lecture d'une nouvelle favorisant une fusion entre l'espace urbain spécifiquement rationnel et le fantastique qui tient par définition du domaine de l'impossible, telle est la véritable intrusion que le lecteur reçoit comme un choc uniquement par rapport à son vécu personnel.

Jean Ray ne construit pas ses nouvelles afin d'épouvanter avant tout ses lecteurs, voire lui-même, comme c'était le cas de Lovecraft. La peur chez Jean Ray fait aussi partie du jeu narratif, elle participe à l'économie et à la réussite du *captatio benevolentiae*. La peur ouvre, il est certain, un gouffre de dangers sous les pieds du lecteur mais avec ces dangers une infinité de possibilités s'ouvre à son tour. Il est essentiel de remarquer qu'à la différence de Lovecraft qui est mal à l'aise dans le monde qu'il se crée, Jean Ray est un passager de croisière dans le sien, il prend plaisir à se faire peur, à ouvrir des portes mystérieuses et à goûter aux potions magiques. Le fantastique de Jean Ray est paradoxalement la résultante d'une quasi-sérénité et non pas d'une angoisse maîtrisée, même si l'angoisse est souvent présente dans ses nouvelles.

Avec Jean Ray le fantastique est plus que jamais dans le *captatio benevolentiae*. Il prend la peine de s'assurer l'attention du lecteur presque de la même manière que, de nos jours, dans un cinéma, avant la séance d'un film d'horreur on pense à vendre du pop-corn aux spectateurs. La comparaison, assez hardie, sert uniquement à relever la dimension du plaisir dans la peur qui n'existait pas chez Lovecraft. C'est une des raisons pour lesquelles les œuvres de fantastique en milieu urbain se retrouvent atténuées même dans l'atrocité : elles existent en même temps que le phénomène d'« *entertainment* » et ne peuvent être complètement dissociées de celui-ci.

Les recueils de nouvelles formulées souvent comme des histoires, des récits qu'on se fait plaisir de raconter (*Les derniers contes de Canterbury*, *Les contes du whisky*, *Les nouveaux contes*, *Les histoires étranges de la biloque*, *Les contes noirs du golf*, *Le livre des fantômes*), présentent, outre le souci de véracité, un effort de rapprochement qui implique le lecteur de manière émotionnelle dans les aventures qu'il s'apprête à découvrir. Cette manière de s'approprier le lecteur, sa bienveillance et son sourire (souvent des passages semi-humoristiques situés dans les préambules) a le don de réduire la distance qu'il peut y avoir par rapport au récit fantastique, elle fait partie intégrante de la technique du « *willing suspension of disbelief* » (Coleridge), essentielle à toute œuvre de fiction.

Mais chez Jean Ray cette technique est exploitée de manière plus approfondie : elle réussit à rendre familier au lecteur le monde fantastique et mystérieux qui va s'ouvrir parfois violemment devant ses yeux (*Irish Stew*). Elle arrondit les angles et estompe les tensions que le récit fantastique peut engendrer avec le réel. Raconter des histoires par personnages interposés ou se constituer soi-même en personnage afin de rendre le récit plus crédible et plus « palpable » est sans doute une dominante que Jean Ray partage avec Lovecraft. Dans *Irish Whisky*, par exemple, le personnage a du mal à livrer son histoire épouvantable sans l'aide de l'alcool. Le whisky, tout comme la possible folie des personnages de Lovecraft contribue à la naissance de la narration mais en même temps il porte préjudice à la crédibilité du personnage et donc de l'histoire. La folie et l'alcool (qui n'est finalement qu'un moyen de perdre l'esprit donc d'aboutir à une sorte de folie artificielle) délient « la langue » narrative mais en même temps laissent pénétrer un doute définitif dans la trame de l'histoire : sous l'emprise de l'alcool on peut dire des choses censurées par l'esprit mais aussi inventer des choses qui n'existent pas. Un

fou peut raconter une vérité telle qu'elle est parce que son système de tabous sociaux est tombé mais il peut aussi livrer une version délirante de la réalité. D'ailleurs quelques-unes de ces nouvelles mettent en garde quant aux dangers d'une imagination débordante (*Croquemitaine n'est plus, A minuit*).

Le recours à l'humour et à la narration légère structurée selon la vision du personnage principal à la première personne du singulier a pour but de dessiner le fin interstice qui sépare les événements authentiques de l'étrange et la folie réelle ou induite par l'abus de whisky (*Le saumon de Poppelreiter*). Finalement ces astuces narratives peuvent être facilement intégrées à la vision théorique todorovienne puisqu'elles permettent et même encouragent une hésitation assez explicite entre le récit fantastique et l'histoire vraisemblable.

L'originalité de Jean Ray consiste dans le fait qu'il ne semble pas avoir recours à l'hésitation pour souligner le vecteur du possible et la part de vérité dans ses nouvelles. Cette partie semble avoir été résolue dans les préambules, « *tout finit par être vrai* », et plus encore, tout est vrai, essaie de nous confier avec un clin d'œil celui qui arriva à monter de toutes pièces une légende en romançant sa propre vie. Pourtant ces techniques narratives apportent chez Jean Ray plus qu'une hésitation du jugement du lecteur, elles ont aussi un rôle infiniment plus subtil : elles possèdent la qualité de préparer le lecteur à l'effet de fantastique et aussi de le « familiariser » avec ce nouveau monde qui allait être si différent du sien. « Différent ? Peut-être bien », semble confirmer Jean Ray, mais en aucun cas incompréhensible. Nous sommes donc encore éloignés de cette définition du malaise et de l'intrusion hostile et négative du fantastique dans le monde réel.

Nous entrons avec Jean Ray dans un univers fantastique qui, non seulement ne se limite pas à la peur ou à l'horreur (en dépit des titres de certains de ces recueils qui peuvent faire accroire au contraire : *Les cercles de l'épouvante, Le carrousel des maléfices, Contes d'horreur et d'aventures*), mais qui s'engage de manière très intrépide sur une pente étrangement plus complexe. Né d'une brisure apparemment insurmontable, le fantastique urbain tente de manière détournée une réconciliation de la psyché citadine avec les peurs primitives soit en exacerbant l'attrance de l'élément fantasmatique, soit en offrant au milieu urbain une violence parfois purifiée de toute haine et souvent inexplicable, violence dont somme toute nous

autres modernes ne sommes pas si étrangers. Nous pensons à la remarque faite par Jean Goimard : « *qu'est-ce que le fantastique ? Un moyen de réconcilier le civilisé moderne avec son imagination, avec son inconscient. Ce n'est pas facile : nous sommes raisonneurs, blasés, sûrs de nous. Nous connaissons trop bien la musique. On ne nous le fait pas. Tout l'art du fantastique est d'endormir nos défenses, de biaiser avec nos certitudes, d'introduire progressivement le doute ; quand l'enfant se réveille au fond de nous-mêmes et se met à l'écoute l'auteur a gagné la partie. Le fantastique en somme c'est une technique ou un ensemble de techniques permettant de retrouver le merveilleux.* »³⁸³

C) Janus Multifrons. Réécriture des mythes. Les avatars de la ville, ses variations et présence du sacré

Ainsi, avec le fantastique de Jean Ray nous pouvons passer de Janus Bifrons à Janus Multifrons : un fantastique qui s'autorise les détours mythiques propres au merveilleux, qui joue sur les effets d'étonnement que peuvent engendrer des présences fabuleuses insolites (le chat Murr), le tout dans un cadre urbain. L'espace urbain avec ses avatars n'est pas restreint uniquement à la maison urbaine ou à des données architecturales. D'ailleurs, il n'est pas uniquement le décor inanimé dans lequel les événements prennent place. Les coordonnées spatiales prennent chez Jean Ray des tons d'obsession, ils acquièrent la même importance narrative que des personnages à part entière. La fonction même de l'espace urbain est multiple et les directions que l'auteur impose à toutes ces différentes facettes peuvent s'avérer surprenantes.

³⁸³ Jacques Goimard - *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003, p. 32

Premièrement, au même titre qu'Eugène Sue, Balzac ou Dickens, Jean Ray reconstitue un espace qui porte le stigmate de la misère et du désespoir inhérents au réseau urbain naissant de la fin du XIXe siècle. Car si la ville moderne est un cadre commode et confortable pour une grande partie de ses habitants, ce ne fut pas le cas de la ville à ses débuts. Les descriptions des quartiers urbains gardent le réalisme victorien auquel Ray rajoute une note de gothique et de macabre qui sera le déclencheur du fantastique.

Le cimetière

Chez Jean Ray la ville en tant que machine insensée broyeuse de vies et de rêves répond à un besoin ressenti comme urgent de re-sacraliser un espace qui a tout simplement renoncé au sens. La perception du cimetière dans la ville est à l'opposé de l'image donnée par le fantastique traditionnel qui expulsait le cimetière à l'orée de la ville le plus loin possible. Par cet exil de la mort le cimetière devenait invisible donc source de frayeur³⁸⁴. Le cimetière est un espace qui reste, malgré tout, en état de transition même au cœur de la ville. Il représente un contre-espace de celle-ci. Il est une source « vivante » de superstitions car il précède la ville et s'inscrit dans l'ancien système de croyances. En même temps il est intégré dans le nouveau système et sa fonction apparaît comme une inversion à la fonction de la ville : si cette dernière regroupe des vivants, un cimetière regroupe des morts. Lovecraft avait réuni ces deux caractéristiques dans son concept de ville nécropole dont l'étrangeté était d'autant plus saisissante. La nouvelle *Le gardien du cimetière* rentre dans la même approche du désenchantement du personnage par rapport à la vie. C'est un personnage citadin, donc son désenchantement peut être directement relié à son environnement. La description qu'on fait du cimetière est d'ailleurs dirigée vers le conflit entre l'image d'un «*champ de repos où l'on n'enterre plus personne depuis*

³⁸⁴ Voir Françoise Dupeyron-Lafay - *Le fantastique anglo-saxon. Au-delà du réel*, Ellipses, 1998, p. 13

vingt ans »³⁸⁵, symbole de la disparition progressive de l'ancien monde, et le maintien des superstitions malgré les efforts de la municipalité d'annihiler complètement cet espace : « *La municipalité, qui est pauvre et qui envoie maintenant ses morts dormir dans l'immense nouveau cimetière de l'Ouest, avait caressé l'espoir de convertir la nécropole en terrains industriels. Mais les manufacturiers n'en voulurent point, étant aussi superstitieux sans doute que les banlieusards qui, le soir, autour de leurs petits feux bourrés de coke, en entendant le vent se plaindre dans les ifs du cimetière de Saint-Guitton, racontent d'horribles histoires de revenants.* »³⁸⁶

L'histoire de vampire peut donc s'échafauder au cœur de la ville sur ce terrain symbolisant le dernier acte de résistance des anciennes croyances. Mais le message est plus subtil : n'ayant pas pu emporter cette « bataille », la Surnature et son cortège de croyances se sont tapis dans l'espace urbain et sous prétexte de nourrir le réel et l'évolution historique des choses et des événements, ils se nourrissent en cachette de ce même réel. « *Ossip et Velitcho me gâtent ! Que d'admirables menus ! [...] A ce régime je devrais grossir comme une caille. Il n'en est rien. C'est curieux, par moments je me trouve même une mine extrêmement souffreteuse.* »³⁸⁷

Dans *Le cimetière de Marlyweck* la nouvelle dimension de l'espace urbain et de son envers, le cimetière, acquiert à travers un récit ironique et imprégné de magie inquiétante la forme d'une dénonciation supplémentaire de la ville. Ayant été conçue comme un espace profane au milieu d'un cosmos sacré, la ville semble porter la malédiction de l'errance, ses coordonnées spatiales changent et se déplacent en suivant, en hantant presque, les protagonistes. La voie de cette étrange « habitude » d'un cimetière ambulante est ouverte par la présence dans la ville d'un parapluie magique appartenant au *Bonhomme Pluie* qui vagabonde dans la ville sans que personne ne le tienne et dont il est dit qu'il ferait le transfert entre notre monde et un monde souterrain. Le *Bonhomme Pluie* fait, bien entendu, référence au *Rain Man* défini dans *Le monstre de Borough* comme une entité prédisant l'approche de la mort, « *pour les enfants il est croquemitaine, mais les adultes le craignent plus que*

³⁸⁵ Jean Ray - *Le gardien du cimetière*, in *Les contes du whisky*, collection *Le masque fantastique*, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1980, p.134

³⁸⁶ Idem

³⁸⁷ Ibidem, p. 138

les enfants »³⁸⁸ car « Maître Rain possède une existence folklorique tout comme la Dame Blanche qui apparaît dans la tour de Buckingham lorsque quelque événement tragique se prépare à frapper l'Angleterre. »³⁸⁹

Une fois de plus, l'incompatibilité des croyances anciennes et nouvelles et surtout la naïveté de l'homme moderne dans sa démarche d'appréhender le sacré sont raillées par l'auteur car « Trois fois en un siècle la police de Londres eut pour mission de poursuivre l'homme pluie...et de le mettre si possible hors d'état de nuire. [...] Imaginez-vous qu'en France on condamne Croquemitaine à mort par contumace, que l'on décide de poursuivre Rubezahl en Allemagne, et que l'on envoie un bataillon de militaires derrière Osschaert en Belgique. »³⁹⁰

Ce détour sur la légende de Rain Man nous paraît important du fait de sa persistance dans le milieu urbain. Tout comme l'Ankou dans les contes bretons ou la Banshee dans le folklore irlandais, l'apparition de Rain Man représente l'approche de la mort. Il n'est qu'un messager de la mort dans le monde traditionnel, dans le nôtre sa dangerosité est biaisée, transformée en événement insolite mais sans les nuances tragiques qu'il enferme à l'origine. Ainsi, dans la nouvelle *Le cimetière de Marlyweck* on paie une « pauvre » pour vérifier l'authenticité d'une version de cette même légende colportée par Peaffy, l'ami du narrateur, qui en parlant du parapluie errant dit que « Si par mégarde ou rare audace on s'y abritait, on disparaîtrait à jamais dans le sol. »³⁹¹

Afin d'accorder au phénomène de l'errance spatiale sa plus profonde signification, Jean Ray s'empare de l'espace le plus improbable, le cimetière, censé être celui du « repos éternel ». Tout change éternellement dans la ville, espace du superficiel et de l'instabilité sauf peut-être le cimetière. Pourtant chez Jean Ray le cimetière s'anime. Le tramway fait office de barque de Caron et l'argent a toujours cours même dans le nouveau monde. Le mélange de références mythologiques et littéraires abonde, le gardien du cimetière est un lapin blanc qui n'ouvre pas

³⁸⁸ John Flanders - *Le mystérieux homme de la pluie*, in *Le monstre de Borough*, Christian Bourgois, Paris, 1974 et Albert van Hageland, Alseberg, Belgium, p. 106

³⁸⁹ Idem

³⁹⁰ Idem

³⁹¹ Jean Ray - *Le cimetière de Marlyweck*, in *Œuvres Complètes, Tome I*, éd. Robert Laffont, 1963, Paris, p. 170

vraiment la voie vers le cimetière des merveilles. Tout comme la Maison des Cigognes, le cimetière de Marlyweck avale ses victimes ou, si elles s'échappent de son étreinte spatiale, les poursuit jusque dans leur maisons. La prédiction de l'homme pluie était vraie. La fin de cette nouvelle rappelle l'écriture lovecraftienne, le protagoniste entend le cimetière pénétrer dans la maison et malgré la peur croissante il prend le temps de noter la présence du bourreau de pierre qui affûte sa faux bruyamment. A la différence des personnages intrusifs dans les nouvelles de Lovecraft, chez Jean Ray il y a un tout un espace personnifié, le cimetière avec ses stèles et ses marques de territoire qui envahissent l'espace intime de la maison. Ainsi, la confrontation entre l'espace de la ville et l'espace du cimetière, garant d'une réalité ancienne qu'on essaie d'oublier, d'enfourir dans sa tombe, se fait formellement et dans le sens propre du terme.

La critique de l'homme moderne et de son espace ne vise pas dans cette nouvelle le passage déclaré vers le profane. L'empreinte des légendes est omniprésente dans les villes mais on ne lui accorde plus la même importance qu'avant. L'aspect tragique du messager de la mort, l'aspect même de *tremendum* associé au sacré est diminué ou inversé dans la conscience du moderne.

Catégories sociales : la prostituée urbaine, l'usurier, le milliardaire

Ray fait parfois appel aux techniques de Dickens dans *Un conte de Noël* pour animer une histoire comme *Un conte de fées à Whitechapel*. En utilisant comme personnage la représentante d'une catégorie sociale fortement marquée et typiquement citadine, celle de la prostituée urbaine, il fait preuve d'un réalisme mordant qui pourrait être en conflit apparent avec le fantastique. Mais Jean Ray rompt avec les formules traditionnelles et dresse un portrait plutôt indulgent de la prostituée par rapport au désespoir dont est pétri le milieu environnant. Dans une ville impitoyable où le rêve n'a plus cours, l'amour, même payant, reste la seule et

piètre consolation. En insistant sur la désolation de ceux qui recherchent les services d'une prostituée, il décrit en filigrane la désolation de la ville même, le désespoir étant celui de l'espace profane maintenant urbanisé et rongé par le non-sens. « *Oh ! Comme elles seraient désolées, les rades lointaines, si elles n'étaient pas là les filles jolies qui font commerce d'amour.* »³⁹²

La ville de Jean Ray est triste, elle nécessite l'alcool, les plaisirs de la chair, le péché de gourmandise, les voyages bovaryques et finalement la présence du fantastique pour se rendre supportable. La ville, endroit habité par excellence, devient invivable et inhabitable sans une acquisition de sens, fût-elle ponctuelle, fût-elle macabre et inquiétante. Car la ville, comme Whitechapel, n'est que « *froid, fog, pluie et implacable faim* ». ³⁹³ Le véritable fardeau qui pèse sur le récit, l'angoisse et la peur ne sont pas nécessairement induits par une présence maléfique surnaturelle ou étrange, ils sont déjà présents dans les tréfonds de la ville, la destruction inévitable de celle-ci semble déjà inscrite dans sa construction. La sensation renvoyée est celle d'un malaise appuyé, nauséux, à la limite de la panique ; mais elle semble surgir d'une certitude que la ville lance rageusement à la conscience du citadin : il n'y a pas de futur ni d'espoir *intra muros*. Les personnages ne s'en cachent d'ailleurs pas vraiment : « *de mes voyages j'avais gardé l'aversion des villes, ainsi quand je vis [...] qu'une petite propriété était à vendre en pleine région forestière, je ne fis ni une ni deux et me rendis sur place* »³⁹⁴ confie un des personnages de *La bête blanche*.

Le choix de Jean Ray d'introduire un élément manifestement religieux dans le dénouement de sa nouvelle relève d'un des points forts du fantastique urbain : puisqu'il se manifeste dans un espace où l'on ne l'attendait pas, puisqu'il transgresse un monde d'où il a été chassé avec ostentation, le fantastique revêt, par contraste, les aspects les plus traditionnels qui soient. Dans notre cas la Vierge Marie priant Dieu transforme la sordide histoire de Whitechapel (en traduction Chapelle Blanche), le quartier londonien de Tower Hamlets en un « conte de fées » moderne.

³⁹² Jean Ray - *Un conte de fées à Whitechapel*, in *op.cit.*, p. 35

³⁹³ Ibidem, p. 36

³⁹⁴ Jean Ray - *La bête blanche*, in *op.cit* p. 124

D'autres personnages expriment leurs réticences, voire leur haine envers des catégories sociales en général dans ce qu'elles ont de négatif notamment par le rôle qu'elles jouent dans le système social urbain. Ce sont les rouages humains qui font tourner le mécanisme de la ville mais aussi les modes de vie nouveaux à la fin du XIXe siècle. Même si ce n'est pas une prise de position politique à proprement parler, à travers la ville et ses institutions, tout comme Dickens, Ray fait une critique voilée du capitalisme naissant. La qualité sociale le plus souvent mise au pilori reste celle de l'usurier, c'est le symbole du vampire urbain ; la seule « divinité attirée » de cet espace a une nature financière et la seule idole est l'argent. « *Hélas, toute ma richesse est par là - dans la Cité des Mirages, mon poêle est plus souvent rouge de rouille que de flammes et l'inscription de mon mépris n'est pas en lettres d'or dans la splendide pierre polie d'une cheminée, mais dans la chair douloureuse de mon cœur - et chaque soir ma prière emporte vers Dieu ce cri de mon unique haine : Dieu punisse les usuriers !* »³⁹⁵

Dans cette optique le fantastique revient sur ses portées classiques, à savoir moralisatrices et de restructuration d'un univers ébranlé par une mauvaise action, un crime, un déséquilibre. Avec son inattendue direction, il côtoie de près le merveilleux des contes religieux, et Ray emploie sans hésiter les artifices des anecdotes à caractère biblique. Dans sa vision du fantastique, le croisement qui est en train de s'opérer au niveau global, socio-technique et dans les sphères des mentalités, le passage irrémédiable de l'ancien vers le nouveau, mais surtout la peur qui se dégage de ces changements et qui torture l'homme nouveau, se retrouvent dans les textes par ce voisinage presque ostentatoire des croyances moyenâgeuses et des réalités les plus modernes. « *On m'a appris que Dieu, dans sa bonté infinie, a donné à notre âme d'ombre un frère de lumière qu'on nomme notre ange gardien.* »³⁹⁶

L'idée d'introduire le motif de l'ange gardien se retrouve quelque peu contrecarrée par l'horreur qui suit et le dénouement négatif de la nouvelle. C'est dans cette utilisation de deux concepts au demeurant divergents, les croyances religieuses et l'impunité des actes d'un usurier qui ne fait qu'employer les règles du

³⁹⁵ Jean Ray - *Joshuah Güllick, prêteur sur gages*, in op.cit., p. 74

³⁹⁶ Ibidem, pp. 76-77

nouveau système profane et dépourvu de jugement céleste, que réside le paradoxe du fantastique urbain. Une fureur schizophrène s’empare des mains de Güllick, les mêmes mains qui lui servent à perdre tant de gens, et elles deviennent des objets animés, autonomes, et ennemis. La vengeance est déjà dans ses membres et, après un combat cruel, la main droite va tuer son maître de manière impitoyable. « *Et, soigneusement, la (main) droite se remet à écrire le testament de Joshua Güllick. Puis, lentement, méthodiquement, elle ouvrit le tiroir du comptoir et s’empara du colt [...] Et le canon de l’arme monta vers sa tempe.* »³⁹⁷

Le même personnage de l’usurier sans merci, représentant en réalité tout un milieu qui est celui du futur citoyen urbain évoluant dans la sphère de la finance, insensible à la souffrance humaine mais en même temps à la beauté et à la force rédemptrice de l’art, apparaît dans la nouvelle *Le tableau* où Jean Ray renoue, une fois de plus, avec la veine dickensienne. Le vecteur de la vengeance est cette fois-ci une œuvre d’art, véritable fenêtre entre deux mondes permettant au fantastique de déferler rageusement dans l’espace urbain.

Moins tragique, plus posée mais en même temps d’une ironie cruelle la rapprochant plus du fantastique moderne, est la nouvelle *La bonne action*. Le représentant du succès en milieu citadin, le milliardaire, facteur de décision infiniment plus important que l’usurier, décide du sort des habitants de la cité moderne, il s’érige en nouveau dieu urbain, figure mieux ciselée car structurée selon une infaillible logique de la pensée. Pour réussir dans une métropole il faut être carnassier, fort, imbattable. Le péché qui le perd n’est pas l’avarice, comme on pourrait le croire, mais l’orgueil de vouloir « jouer » la générosité alors qu’il n’en ressent pas la nécessité ni l’importance. Ce nouveau dieu urbain auto-proclamé essaie d’endosser les prérogatives divines de l’ancien monde, celui où ce n’est pas la logique qui règne mais l’esprit. Véritable pantin désarticulé, le bénéficiaire de cette « bonne action » meurt, en abandonnant sa pseudo-idole urbaine à ses doutes et à son incompréhension.

D’autres fois, les activités typiques de l’espace urbain, telles le commerce, peuvent se pratiquer suite à un péage de type sacrificiel qui correspond aussi à une forme de purification. Gumpelmeyer est bijoutier et un très bon homme d’affaires.

³⁹⁷ Jean Ray - *La bête blanche*, in op. cit., p. 81

Seulement la prospérité de son commerce, sa boutique ainsi que l'acquisition d'une balle rouge et or sont le résultat de « *larcins, d'économies d'ingénieuses ventes* »³⁹⁸. Cet objet parfaitement anodin, mais résidu implicite d'une injustice répétée, une balle, est la clé qui ouvre le passage de l'étrange dans le monde du réel. Elle suggère l'échange ludique et dangereux qui peut se réaliser entre deux espaces qualitativement différents : celui du sacré et celui de l'espace profane urbain. Afin de pouvoir préserver ses prérogatives, Gumpelmeyer a une dette « *envers Dieu et les hommes* » et il sera amené à sacrifier sa main. Il ne s'agit pas de sacrifice volontaire à proprement parler car Gumpelmeyer se voit privé de l'usage de sa main suite à la vision nocturne d'un spectre de main coupée. Cette image fragmentaire et en synecdoque d'une partie du corps qui s'anime et agit contre le tout, le corps-maître, un d'un animal qui finit par représenter l'humain soit par le biais d'un découpage, soit par transposition est souvent utilisée par Jean Ray (*Irish Whisky, Le singe, une main, Joshuah Gùlick, prêteur sur gages, La tête de monsieur Ramberger*).

Ainsi, la vision du contraste que l'espace urbain peut avoir avec le fantastique se trouve quelque peu inversée chez Jean Ray. Si Lovecraft voyait la ville ployer sous le poids du fantastique qui la corrompait et la rongait de l'intérieur elle et ses habitants, dans la ville rayenne seul l'avènement de l'étrange semble colorer le gris des ruelles et atténuer l'épaisseur du *fog*, symbole de la décadence industrielle et de l'entrée dans une nouvelle ère, de la science et de l'artificiel. La ville saura s'adapter nous dit un des personnages de la nouvelle, elle saura se réapproprier les mythes qu'elle a perdus sous une forme nouvelle, « modernisée ». Le mystère du sacré et la substance fuyante du rêve emprunteront l'apparence du monde profane sans réellement altérer leur nature d'origine. « *Les aventures, tout comme les mondes se renouvellent à travers les âges. On revit tous les jours l'Odyssée à bord des yachts à moteur Diesel où la T.S.F rapporte fidèlement les concerts radiola et les jazz-bands du Savoy Hotel. Wells et Maurice Renard ont habillé Circé de neuf ; Icare monte vers le soleil à bord du Goliath et se nomme Boussoutrot, ce qui est moins joli [...].* »³⁹⁹

³⁹⁸ Jean Ray - *La dette de Gumpelmeyer*, in *Œuvres Complètes tome II*, Robert Laffont, Paris, 1964 p. 145

³⁹⁹ Jean Ray - *Un conte de fées à Whitechapel*, in *Les contes du whisky*, collection *Le masque fantastique*, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1980, p. 37

Possessions fragmentaires de la ville : le fog, le whisky, le train, fragments d'espace

Au centre de la ville macrocosme, dans quelques nouvelles, Jean Ray s'attarde sur l'aspect microcosme des habitations urbaines : les objets, les fragments corporels, les animaux, les espaces urbains en miniature. Le souffle de l'étrange peut habiter une main qui surgit tristement des ténèbres à minuit (*Une main*), une statuette représentant le dieu-singe Hanuman (*Le singe*), une pendule qui « rit » toutes les nuits à minuit vingt (*Minuit vingt*), le verre déformant d'une vitre (*La fenêtre aux monstres*), une souche pourrie qui va hanter l'esprit enfiévré de Bill Tuckle (*Le crocodile*). Ce sont des nouvelles où l'étrange copie la réalité et reproduit parfois à l'identique l'image inversée du quotidien pour mieux modifier ses significations. Nous pouvons affirmer que le fantastique « singe » la réalité tout en détournant son sens à un autre niveau sémantique. En fracassant le singe, persistance matérielle du surnaturel et du sacré dans le paysage urbain, le personnage fait preuve d'une violence gratuite qui initie le conflit générateur de fantastique (*Le singe*).

Un des éléments récurrents les plus présents dans les milieux urbains londoniens décrits par Jean Ray est le *fog* fait de « millions de monstres de fumée » dans lequel on devine déjà le *smog* futur, résultat si effrayant et symbolique de la pollution industrielle. Cette réminiscence à peine tracée par Jean Ray rappelle l'obsession de la corruption et de la dégénérescence sur laquelle Lovecraft avait bâti ses effets de fantastique. La pollution urbaine est elle aussi une forme de corruption, elle détourne le cadre de sa fonctionnalité première qui est celle de bénéficier aux habitants. La ville est déjà perçue comme une future « zone » où les aspects de l'anormalité et de la déchéance naturelle ouvrent la voie à l'avènement des « peurs atomiques » que les frères Arcadi et Boris Strugatski ont approchées de manière si convaincante dans *Pique-nique au bord du chemin* (1972). « Je marchais donc, palpant mon arme fraîchement aiguisée quand brusquement le fog enfuma la rue.

*Jamais je ne lui avais connu des volutes plus lourdes ; il bourrait littéralement les rues de son étoupe humide et malodorante. »*⁴⁰⁰

Le *fog* a pour le décor urbain anglais la même fonction que le brouillard dans le fantastique gothique. Il est un précieux allié de l'effet de fantastique et sa charge symbolique reste inchangée : c'est l'élément naturel à l'abri duquel l'inconnu peut prendre forme matérielle, le *fog* masque l'ouverture qui se crée soudainement entre le réel et les mondes de l'imaginaire. Il est facteur et vecteur d'angoisse, il dérobe et en même temps laisse deviner la présence de l'étrange. C'est à l'intérieur du *fog* que l'impensable devient possible. « *Comme je bondissais dehors le fog vint. En deux minutes le brouillard occupa la rue. Cimentant les impasses, barbouillant les façades d'une uniforme gouache, il étouffa ma voix qui criait à l'assassin, poussa une glaciale poire d'angoisse dans ma gorge douloureuse. »*⁴⁰¹

Par ailleurs le brouillard emprunte les attributs de justicier que la Surnature imprime à la scène citadine d'un acte sanglant. Ainsi, une intersection angoissante, puisque déplacée, inattendue, se crée entre l'espace naturel et l'espace urbain. Des éléments naturels viennent sur-naturellement venger un crime contre nature (*La vengeance*). Dans cette situation l'effet de fantastique se construit sur un sentiment de malaise puisque l'espace urbain ne vient pas remplacer l'espace naturel, il le nie définitivement par un geste de violence imprimant un chaos ressenti profondément dans les choses et les êtres. Le *fog* se fait plus intense et plus humide et Rooks finit en pâture à ce brouillard transformé en bêtes de l'obscurité regorgeant de la haine et de l'amertume du parricide. Il peut, comme la ville même, prendre des allures d'être vivant, d'être humain, de présence que les personnages ressentent comme matérielle : « *Je sens le fog sur nos talons, car moi je l'entends...Oui, j'entends le brouillard. Cela commence par une plainte lointaine, un appel de souffrance perdu pour des millions d'oreilles et puis il vient sur vous avec un bruit mat d'eau lourde et vous en avez pour des heures à entendre des fines petites voix aigrettes vous insulter derrière des portes closes, des râles sourds monter des encoignures*

⁴⁰⁰ Jean Ray- *Irish Whisky*, in op.cit., p. 18

⁴⁰¹ Jean Ray- *La nuit de Camberwell*, in op.cit., p. 54

*sombres, de longues nausées éclabousser de leur spectrale malhonnêteté les vitres dépolies de vos bureaux. »*⁴⁰²

Le whisky, nous l'avons expliqué, fait lui aussi partie de ces « possessions de la ville ». Il est une concentration de sens, il manifeste ses effets à petites quantités. Selon Bachelard, il représente « *le triomphe de l'activité thaumaturgique de la pensée humaine* »⁴⁰³. Par ailleurs, il est marqué par le stigmatisme de la solitude. Il permet l'accès aux paradis artificiels mais il favorise surtout l'oubli et permet au narrateur de tomber ses multiples masques et d'apaiser sa peur. Il est « sérum de vérité », comme il peut être source de *delirium tremens*. Tout comme le *fog* il peut devenir partie prenante des événements de l'histoire et se retourner contre le protagoniste (dans *La vengeance* c'est à cause d'une trop grande quantité de whisky que Rooks est obligé d'assister immobile à sa propre mise à mort par les bêtes de la nuit).

Dans la nouvelle *Irish whisky* les deux éléments, *fog* et *whisky* sont combinés pour permettre l'accès à un personnage doublement marqué par l'effet fantastique. « *Voici le soir du reste, un affreux soir de Londres, il y a du fog en l'air. Je vous parie une demi-couronne qu'il remonte en ce moment la River, jaune, lent, gras, majestueux, comme une jonque sur un fleuve de Chine. Ne serait-il pas déjà à Deptford ?* »⁴⁰⁴

Symbole d'une ville déchue et mangeuse d'âmes mais implacable comme une force de la nature et constamment en prise à une évolution insensée, le *fog* reste une certitude effrayante pour les personnages rayens.

Tom Wade est un être brisé, un témoin bien inconfortable d'une histoire qu'il a du mal à raconter, et qui s'enfonce de plus en plus dans la folie et l'alcool. Cette histoire qu'il s'obstine à ne pas vouloir raconter puisque c'est elle qui a causé sa perte, reste néanmoins sa seule raison d'être. Jean Ray combine dans la personnalité de Tom Wade quelques traits de caractère présents chez certains personnages lovecraftiens qui portent seuls le fardeau du souvenir brouillé d'une aventure effrayante et qu'ils se retrouvent à raconter malgré eux. Jean Ray attire son

⁴⁰² Jean Ray- *Irish Whisky*, in op. cit., p. 11

⁴⁰³ Gaston Bachelard - *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1958, p. 167

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 9

personnage-narrateur dans le marasme créé par des monologues contradictoires où il se laisse convaincre par un interlocuteur dont le lecteur n'a pas vraiment de trace. Les déclencheurs de l'histoire passent par le circuit rituel rayen de la mise en atmosphère car le whisky est aussi un leurre des sens et il apaise la soif et la mémoire au même titre que la bonne nourriture et le bon tabac. « *Qu'avez-vous fait servir là ? Des huîtres, des tranches de fromage de Hollande, larges et saumonées, des filets de kipper et des pickles ? Excellent homme, vous me traitez comme un roi !...Mais je pourrais peut-être vous raconter quelque chose de l'histoire de Gilchrist...Vous refusez ? [...]Et, tonnerre de toutes les Indes, s'il me plaît de la raconter, à moi ?...* »⁴⁰⁵

A d'autres occasions le whisky devient intercesseur vers un espace urbain autre où, pareil au merveilleux, le fantastique s'approprie la ville. Les morts courent les rues et vont dans les bars déguster cette boisson avec les vivants. Le choc entre les deux réalités, évident au début (« *Je dus avaler mon whisky, tant j'eus l'horreur dans l'âme* »⁴⁰⁶), s'estompe graduellement et finit par disparaître. Comme dans la nouvelle *Nécros Center (Carnal House)* de Steve Rasnic Tem, l'inacceptable finit par faire partie intégrante du monde réel. Une des caractéristiques de l'espace urbain est de basculer à l'improviste dans des espaces contraires qui nient la réalité. « *Mon compagnon se rapprochait de moi, si près que je garai mon verre de whisky, par prudence. -Connaissez-vous cet homme près de la porte ? -L'homme au foulard rouge ? -Ah ! Ah ! Il a bien raison d'en porter un [...] C'est Albernon Crugh, l'homme qui a été pendu ce matin. [...] -Etrange, fis-je. Je voulais dire <<impossible>>, mais je ne sais pas ce qui me retint d'employer ce mot.* »⁴⁰⁷

L'image apocalyptique du mort-vivant de George A. Romero n'est pas loin, à cette différence près que chez Ray une cohabitation, voire une amitié avec les morts est possible. Une fois de plus, la rupture traditionnelle avec le réel permettant d'identifier le fantastique se retrouve revalorisée. L'option du fantastique expliqué (les faux morts sont en réalité des acteurs maquillés) qui permet une réhabilitation de

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 13

⁴⁰⁶ Jean Rav - *Mon ami le mort*, in op.cit., p.87

⁴⁰⁷ Ibidem, pp. 87-88

la normalité, n'entrave en rien la réaction du personnage qui ne se laisse à aucun instant gagner par l'horreur même s'il est dupé par la mise en scène.

L'image du vivant qui fait irruption à son insu dans un espace consacré aux morts atteint son paroxysme dans la nouvelle *Drummer-Hinger*. Le prétexte de l'alcool est pourtant invoqué ici aussi : « *Par miracle Harvey Simenson n'était pas ivre quand il raconta son histoire. Tel ne fut pas le cas lorsqu'il la vécut. Cela, il le reconnaissait lui-même.* »⁴⁰⁸

Le train pour *Drummer-Hinger* est le train qui se substitue à la barque de Caron pour faire le transfert physique et métaphorique vers le territoire des morts. L'alcool est l'élément qui permet d'effacer les frontières entre le physique et le métaphorique, de les inverser ou de les intercaler. Les morts sont bien réels et l'intrusion est celle du personnage principal, vivant, dans un train normalement consacré à l'entreprise d'un dernier (et symbolique) voyage. Le train est aussi une possession de la ville, il relie des repères citadins sur la carte du réel, son apparition étant fragmentaire : un train ne se trouve jamais trop longtemps au même endroit. Dans *Drummer-Hinger* l'intrusion est encore inversée, c'est l'humain qui trouble par inadvertance un espace consacré aux morts, l'intrusion se faisant, cette fois-ci, du réel vers l'imaginaire, du profane vers le sacré.

Les apparences de normalité de la ville rayenne sont trompeuses. Dans la nouvelle *Le banc et la porte*, au milieu d'un parc de banlieue se cache la porte de l'enfer. En réponse à un espace défavorisé, l'accès à l'enfer présente, lui aussi, les stigmates de la pauvreté (c'est « *une porte mangée de lèpre* »⁴⁰⁹). Il est pour le docteur Garrant un refuge (« *Il en faisait autant tous les soirs ; ce parc de banlieue, oublié par la cité envahissante, faisait partie intégrante de sa vie.* »⁴¹⁰).

De plus en plus familier, l'étrange prend aussi une nuance anecdotique et comique lorsque l'espace urbain abrite des événements frôlant l'absurde et le jeu de mots comme dans *Histoires drôles/Drôle d'histoire*. Le fantastique (même si

⁴⁰⁸ Jean Ray - *Drummer-Hinger*, in *Contes d'horreur et d'aventures*, Union générale d'Éditions, Paris, 1972, p.

42

⁴⁰⁹ Jean Ray - *Le banc et la porte*, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964, p.70

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 69

l'horreur n'est pas exclue) n'est plus effrayant à proprement parler, il est plutôt le résultat d'une confusion amusante de réalités dans la veine d'Ionesco ou de Beckett. L'effet de fantastique est créé par le récit d'histoires on ne peut plus banales dont la chute révèle leur impossible manifestation. Ainsi après avoir parlé d'une femme nommée Véronique, l'auteur nous confesse au moment où celle-ci sonne à la porte que « *le plus drôle de l'histoire c'est qu'il n'y eut jamais de Véronique dans ma vie* »⁴¹¹ et que le perroquet serait à l'origine de ce malentendu. Seulement ce même perroquet est tout aussi inexistant : « *il quitta sa cage, se promena sur la table, déchiqueta quelques petits fours, renversa le vase à orchidées [...] Le plus drôle de l'histoire c'est que je n'ai pas de perroquet.* »⁴¹²

La même contradiction de la normalité qui serait censée créer un blocage et une rupture typiquement fantastiques perd ses allures effrayantes dans la pratique du « *tobogganing* », passe-temps urbain entre tous, qui dans la mini-nouvelle *Le toboggan* permet de descendre à chaque fois dans une ville nouvelle, à Rio de Janeiro comme sur les Champs-Élysées.

L'espace peut prendre lui aussi l'aspect d'un élément fragmentaire. Ici notre propos ne portera pas sur un fragment d'espace mais bien sur un espace fragmentaire, espace infini s'il en est de la quatrième dimension. La notion même d'univers intercalaire que Jean Ray introduit dans ses récits renvoie au champ sémantique du fragment, de supplément spatio-temporel qui peut apparaître sur des coordonnées déjà existantes. Au même titre que la bibliothèque fantôme qui modifie de nulle part une réalité en apparence lourdement stable, le monde intercalaire est un événement, une apparition soudaine qui fait irruption dans le quotidien. Cela se rapproche curieusement de la définition traditionnelle du fantastique rappelant une faille soudaine dans la réalité quotidienne et l'intrusion désordonnée et brutale d'une réalité surnaturelle. Chez Jean Ray cette apparition est mathématiquement calculable, elle est le résultat hybride de l'application de la science vue comme étendue de la compréhension humaine essayant de s'immiscer dans un domaine qui finit par lui échapper et finalement par l'annuler : le sacré. Car on nous laisse entendre que le monde intercalaire est effectivement accessible par le biais de la

⁴¹¹ Jean Ray - *Histoires drôles. Drôle d'histoire*, in op. cit., p. 44

⁴¹² Ibidem, pp. 44-45

science, elle-même fondatrice et de l'espace urbain et du monde profane par définition. La science n'est pas seulement un instrument de désacralisation c'est une preuve ultime de l'inconsistance du sacré. Ironiquement le fantastique s'en sert justement pour ouvrir des portes qui restent tout aussi interdites et inaccessibles qu'avant. Ici, les mathématiques supérieures, la géométrie sur-dimensionnelle, le tesseract ou les équations du dixième degré ont la même fonction qu'un rituel de magie noire, d'ailleurs l'apparition soudaine et momentanée de la quatrième dimension a les mêmes effets dévastateurs que l'apparition d'un démon lors d'une invocation rituelle. Ainsi, en parlant des manifestations de la dimension parallèle, le docteur Paukenschlager parle de monstres, le même type de monstres sur la présence occulte desquels Lovecraft avertit en permanence son lecteur (*De l'au-delà*). Ce sont les mêmes monstres invisibles, qui sont et ont toujours été là et qu'un objet humain issu de la science arrive à mettre en évidence pendant un court laps de temps. « *Nous sommes, écrivait Denver, toujours sur le petit tertre sablonneux, mais un singulier monde diaphane, à peine visible, s'y juxtapose. Je vois le bois de sapins à travers un cône d'une transparence presque parfaite et rempli d'une sorte de fumée, violemment tourmentée. Une dizaine de grosses sphères, bulles bizarres bondissent sur le marais, et les mêmes fumées tourbillonnantes les remplissent. [...] Ce ne sont pas des fumées, mais des yeux, des mains, des griffes, des organes atroces... Le corps du cheminéau vient d'être happé par un cône.* »⁴¹³

La rue et la maison

Coordonnée incontournable de l'espace urbain rayen, la rue ne donne pas, ou très peu, l'accès à l'agglomération de la cité. Construite tout comme la maison urbaine sur le modèle du labyrinthe, elle est plutôt censée brouiller les pistes qu'orienter les pas. Dans ce sens-là et pas seulement, la rue est un des espaces privilégiés du fantastique urbain. A l'autre bout de la rue vous attend l'autre bout du

⁴¹³ Jean Ray - *Les études du Dr Paukenschlager*, in *Œuvres complètes, Tome II*, Robert Laffont, Paris, 1964, pp. 140-141

monde, la Mort ou la triste Destinée, le chemin ne vous guide pas à l'intérieur de l'univers réel mais vous permet d'en sortir. « *Le tunnel de houille du typhon ; la pierre grillée de Ceylan qui couve le scorpion d'ambre ou le serpent corail ; l'odieuse Katipo, la ligneuse araignée d'Australie ; les côtes accores, fluorescentes de brisants fous - tout ce qui vous faisait superbement rire, jadis, tout cela maintenant vous râpe la peau d'ignoble terreur [...] Pour vous une route s'allonge derrière le voile. Vous êtes allé à l'autre bout de la rue. »*⁴¹⁴

La vision de la rue peut parfois engendrer des pensées de désespoir. Ce besoin de s'évader dans un monde différent vient de la désolation du décor urbain. Les pulsions incontrôlables, de violence comme de suicide, s'insinuent dans le quotidien qui est devenu insupportable. « *Une place irrégulière aux admirables petits pavés jaunes comme des pains mollets, une rangée de quatre maisons tout aussi jaunes, celles de Wefelz, le boulanger, de Herr Schinke, du quincailler Kaefer et des dames Apfestilchen, l'entrée ombreuse d'une ruelle piquée parfois d'une lointaine robe claire, voilà ce que Herr Hubisch voit, chaque fois qu'il met sa bonne figure bouffie à la fenêtre. »*⁴¹⁵

Ainsi, une simple présence féminine est suffisante pour transformer cet espace morne et répétitif en une contrée exotique où l'on peut aisément s'imaginer en héros ou en surhomme. La déchirure ne consiste pas nécessairement en l'incompatibilité de ces deux espaces, celui de la normalité et celui de l'imagination, mais en un effet bien plus dramatique : une fois franchi le seuil d'une existence qui, à défaut d'être remarquable a la qualité d'être commode, il n'y a pas de retour en arrière. Plus qu'un simple déplacement d'un monde à l'autre, cette expérience inédite est vécue comme une transgression et, de ce fait elle ne peut plus être réalisée impunément.

Outre les ruelles anonymes, venelles sombres zébrant silencieusement la cartographie urbaine de leurs recoins oubliés et sans histoire, il y a les rues qui marquent profondément l'espace urbain et dont les réminiscences pénétrantes ne

⁴¹⁴ Jean Ray - *Le bout de la rue*, in *La croisière des ombres, Œuvres Complètes Tome II*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 171

⁴¹⁵ Jean Ray - *Herr Hubisch dans la nuit*, in *Les contes du whisky*, collection *Le masque fantastique*, Librairie des Champs-Élysées, Paris, 1980, p. 179

quittent plus la mémoire. « *Il est des rues où je ne puis passer sans frémir.* »⁴¹⁶ Jean Ray parle du « potentiel » de certaines rues, ce qui est une manière d'exprimer le sentiment de latence que le sacré peut imprimer à l'espace. Mircea Eliade remarquait dans cette optique la différence qualitative entre l'espace sacré et l'espace profane. L'idée de « potentiel » d'une rue rejoint parfaitement cette valeur différente, supérieur en signification qu'une partie de l'espace urbain semble acquérir.

Après la thématique de l'espace errant du *Cimetière de Marlyweck*, dans les nouvelles *Rues*, *La ruelle ténébreuse* et *La choucroute* on développe la thématique de l'espace urbain alternatif ou des univers parallèles. Des maisons, voire des rues entières se dérobent à la conscience et ensuite aux sens visuels des témoins humains tout en laissant derrière des traces matérielles indubitables de leur existence. Ce sont de faux repères du monde réel urbain. On reconnaît dans ces constructions le caractère double de l'espace traditionnel de passage entre deux mondes. Dans *Nuits à Sérampore* Mircea Eliade exploitait le même type d'espace, avec dans son cas, une localisation précise sur l'axe temporel d'un événement tragique ayant eu lieu cent ans auparavant. Dans *Rues*, les repères temporels sont brouillés. La pâtisserie fantôme n'a peut-être jamais figuré sur la carte de la rue d'Arbre-Bénit à Ixelles, puisque des voisins habitant les alentours depuis des décennies n'ont jamais connu son existence. De la même manière, la remise et la porte dans la rue n'ont jamais existé, explique la propriétaire de l'appartement dans Tanner Street, car, dit-elle « *j'ai vieilli dans le quartier et je crois le savoir !* »⁴¹⁷

Pourtant toutes ces rues obéissent à ce que nous voyons comme un décentrement spatial, dessinant une « *géographie improbable où tous les points de l'espace nommé s'équivalent : les rues, quel que soit leur nom, reviennent littéralement au même et les plans du paysage, quelle que soit la distance qui les sépare se superposent et confondent le proche et le lointain.[...]De sorte que toute localisation (même accompagnée de noms propres qui la rendent apparemment repérable) se dissout dans la similitude et l'indistinct.* »⁴¹⁸

⁴¹⁶ Jean Ray - *Rues*, in *Œuvres complètes, Tome I*, Robert Laffont, Paris, 1963, p. 121

⁴¹⁷ Ibidem, p. 124

⁴¹⁸ Jacques Carion - *Jean Ray*, Editions Labor, Bruxelles, 1986, p.20

Cette orientation dans la confusion, cette répétition déroutante est la récurrence spatiale des topographies de l'imaginaire. Dans *La ruelle ténébreuse* non seulement le geste d'Alphonse Archipêtre est répété à l'infini, mais les maisons elles-mêmes se multiplient à l'identique et des morceaux de la rue Beregonnegasse reviennent avec la même apparence. « *Une courbe, trois petites portes jaunes, un bouquet de viornes, puis un nouveau coude, et réapparaissaient les trois petites portes dans le mur blanc et l'ombre portée des fusains. Cela se déroulait comme des périodes dans une série de chiffres, depuis une demi-heure, en une formidable obsession, le long de ma marche devenue furieuse et bruyante. [...] Je rétrogradai vers la Mohlenstrasse ; les périodes redéfilèrent comme des quatrains de complainte : trois petites portes et des viornes, trois petites portes et des viornes...* »⁴¹⁹

L'espace fantastique est donc protéiforme et déroutant, il peut approfondir ou élargir ses limites même s'il prend l'apparence de l'espace de la normalité. La ressemblance est encore plus affinée par les correspondances mathématiques ou scientifiques que l'espace fantastique s'arroge. Le mélange entre des croyances, des superstitions et la science moderne trahit de nouveau une couche d'interpénétration de l'ancien et du moderne dans le fantastique urbain rayen. « *La science moderne n'est-elle pas acculée à la faiblesse euclidienne, par la théorie de cet admirable Einstein que le monde entier nous envie. Et ne doit-elle pas, avec horreur et désespoir, admettre cette loi fantastique de contraction de Fitzgerald-Lorenz ? La contraction, monsieur, ah ! ce mot est lourd de choses !* »⁴²⁰

Ce « potentiel » d'une rue dont nous avons parlé peut ouvrir des portes inexistantes, mais aussi des portes vers le passé ou vers le futur. « *Nous remplacerons <<pressentiment>> par action du subconscient dans l'espace et dans le temps. Sommes-nous plus avancés ?* »⁴²¹

Mais la notion de pressentiment renvoie directement à celle de superstition et, par voie de conséquence, à la coexistence de l'ancien système de croyances avec

⁴¹⁹ Jean Ray - *La ruelle ténébreuse*, in *Œuvres Complètes, Tome II*, Robert Laffont, 1964, Paris, p.288

⁴²⁰ Ibidem, p. 297

⁴²¹ Jean Ray - *Rues*, in op. cit., p.127

l'espace urbain. L'impossibilité de prouver le rapport entre les pressentiments et les événements ou l'espace qui devient le théâtre de ces événements impose chez Jean Ray un besoin d'aller au-delà du simple constat de l'étrange pour chercher des explications pseudo-scientifiques. Déjà dans *Rues*, une expérience est tentée avec un témoin afin de démontrer que « *pour B...entre onze heures du soir et l'aube, la rue des Remparts s'enfonçait dans un espace hyper-géométrique, quadri-dimensionnel, dont l'accès lui était sévèrement interdit.* »⁴²²

Imputés au potentiel des rues, aux pressentiments ou à la science géométrique de la quatrième dimension, les effets de fantastique dans l'espace urbain rayen trouvent dans les rues de la ville un véritable creuset où la Surnature peut développer sans obstacle la dimension qui la définit le plus. « *Car c'est dans cet espace riche d'une dimension inconnue, mais néanmoins entrevu par notre intelligence, que se situe LA PEUR, cette formidable gardienne qui s'est attaché l'Etre Immense et dont, par humaine sottise, nous voulons nier l'essence tutélaire.* »⁴²³

Après la dévalorisation du sacré ou sa manipulation impropre avec des outils profanes ou selon une perspective profane, l'espace urbain de Jean Ray dénonce la négation totale du sacré, apanage de ce qu'il qualifie de « sottise » de l'homme moderne. La désacralisation de l'espace citadin correspond ainsi à un aveuglement presque volontaire, prémédité de la vision que le XXe siècle se fait du sacré comme appartenant à une mentalité dépassée qu'il entend oublier, corriger et remplacer par ses nouvelles symboliques. La critique implicite que Jean Ray fait à cette vision limitative du moderne n'est pas seulement qu'elle tente de remplacer une réalité par une autre, mais que justement la nouvelle réalité proposée soit vidée de sens et que les anciennes croyances ne soient, en fin de compte, pas remplacées véritablement. Un espace enrichi même d'une connotation symbolique négative est préférable à un espace du non-sens. La peur engendrée par les espaces du fantastique persistant en milieu urbain est aussi une preuve que ces espaces sont vivants et qu'ils évoluent géographiquement et temporellement. L'espace sacré est un espace de la vie, puisque la peur en fait partie. De l'autre côté, l'espace urbain de la réalité

⁴²² Ibidem, p. 128

⁴²³ Ibidem, p. 129

quotidienne, épuré d'angoisses mais aussi d'espoirs ou de signification intrinsèque, est mis à l'index comme étant le véritable espace de la mort et de l'oubli.

D) La ruelle ténébreuse

S'appuyant, une fois de plus, sur la technique du manuscrit trouvé, Jean Ray réussit à tromper l'horizon d'attente du lecteur qui se croit ainsi à l'orée d'une lecture de fantastique classique. Double manuscrit (langue allemande et française) qui se complète (la partie allemande est obscure et le cahier français « *verse un peu de clarté sur l'angoisse noire qui montait du premier cahier, comme une fumée délétère* »⁴²⁴) se retrouve dans la possession du narrateur par hasard, voire insidieusement par le biais d'une volonté étrangère, puisqu'un ballot de vieux papiers explose sur un quai de Rotterdam. Ainsi, la différence entre *Malpertuis* et *La ruelle ténébreuse* consiste surtout dans la façon dont le narrateur se procure le manuscrit (trouvé vs. volé) mais aussi par la qualité du narrateur lui-même qui intervient de manière active à l'intérieur de la structure du récit dans les deux cas. Si dans *La ruelle ténébreuse* il est traducteur, dans *Malpertuis* il est voleur. La structure des deux récits est constituée brique par brique selon une technique d'assemblage qui rappelle la construction d'une maison. Ainsi le texte est plutôt architecturé par le narrateur, il n'est pas écrit à proprement parler mais reconstitué, ordonné suivant le choix et le raisonnement du narrateur-architecte.

Dans *La ruelle ténébreuse* le narrateur décide de commencer son histoire par le manuscrit allemand qu'il considère plus abscons que le manuscrit français. La traduction en français serait donc éclaircissante d'un point de vue linguistique mais aussi diégétique, le recueil étant constitué d'une première partie en allemand

⁴²⁴ Jean Ray - *La ruelle ténébreuse*, in op.cit., p. 258

cryptant le récit suivie de la partie pseudo-explicative, attribuée à Alphonse Archipète et se voulant, dans une certaine mesure, la clé de l'énigme. Le manuscrit allemand propose une singulière version de la maison hantée. Des nouvelles fantastiques dédiées à cette thématique - *La maison des damnés* de Richard Matheson, *La maison hantée* de Shirley Jackson, *La maison de la sorcière* de H.P. Lovecraft - (pour en nommer quelques-unes des plus connues) ont habitué le lecteur à ce que le phénomène de « hantise » soit isolé à une maison où à un endroit. Une maison hantée est le prototype de l'événement fantastique minoritaire dans un espace urbain. C'est le concentré d'étrange, témoin d'un drame ou d'un traumatisme, espace fragilisé par une forme de violence qui permet ainsi une communication entre notre monde et un monde autre. La maison hantée telle qu'elle est présentée dans le manuscrit allemand subit une altération visible par rapport à ces critères. Le phénomène isolé n'en est pas un, bien au contraire, il touche toute une communauté. Il devient majoritaire et tend à remplacer la normalité dans la ville. « *On pourrait me dire : << Pourquoi vous obstinez-vous à habiter cette maison si criminellement hantée ?>>. Cent demeures et plus sont dans ce cas. On ne compte plus les crimes, ni les disparitions. C'est à peine si on s'émeut encore. La ville est morne, les gens se suicident par dizaines, préférant cette mort à celle que donnent les bourreaux fantômes.* »⁴²⁵

Hambourg, ville *sub specie aeternitatis*, réunit trois témoins d'une même histoire à des époques et de langues différentes, histoire qui se situe à un continuum de mondes originellement antinomiques. Plus que jamais l'espace fantastique et l'espace réel se contredisent et s'annulent réciproquement car on assiste à une invasion au sens propre du terme de la Surnature dans la vie du quotidien. La ruelle se transforme la nuit en un passage par lequel « les invisibles » envahissent la ville en déferlant sur elle en vagues d'angoisse meurtrières. Des disparitions, des crimes horribles, des présences invisibles paralysent une ville entière et ses citoyens sur plusieurs générations. Ce sont des créatures du dehors, de l'imagination pure, leur inconsistance est d'autant plus destructrice que même en contexte diurne l'espace qu'elles vont enfreindre - la ruelle ténébreuse - n'existe que pour la conscience de certains personnages et apparaît ainsi comme doublement cachée. Cette fois-ci on

⁴²⁵ Ibidem, p. 268

assiste à une extension de l'espace urbain car il ne s'agit plus d'une maison (quoique le thème de la maison située au passage des mondes intercalaires reste le noyau) mais d'une rue de Hambourg qui n'existe que pour certains et qui, bien sûr, ne figure sur aucune carte de la ville

Pour ce qui est du fantastique urbain, le sentiment d'isolation et d'unicité peut perdre de sa nécessité. On peut isoler un événement qui survient dans la vie d'une communauté urbaine et le qualifier de fantastique parce ce qu'il s'oppose non seulement à la réalité, mais à la norme qui constitue la réalité. Comment se rapporter en tant qu'individu social à une transgression qui devient une caractéristique dominante d'une réalité ? Telle est une des questions que le fantastique chez Jean Ray semble soulever.

De plus, Jean Ray choisit un personnage féminin qui dans le fantastique contemporain a un rapport différent à la solitude. Ainsi à la remarque de Joël Malrieu selon qui « *le héros fantastique, en particulier, est seul : solitude sociale, affective et intellectuelle qu'il revendique le plus souvent avec force. [...] Sans solitude du personnage il n'est pas de fantastique* »⁴²⁶, répond un type de fantastique clairement en conflit avec l'idée d'exception, ou plutôt le caractère d'exception corrompt de plus en plus les autres couches de la réalité dite normale. Le personnage féminin ne déroge pas souvent à la règle de la solitude mais dans des nouvelles comme *Nous avons toujours habité le château* par Shirley Jackson la solitude n'en est pas une véritable, elle est imposée par la société qui situe les personnalités différentes à la marge de ses limites. La maison de Merricat se situe en dehors de la ville et le personnage se fait de véritables trajets du « jeu de l'oie » pour pouvoir supporter les retours obligés dans la ville nécessaires aux achats de vivres.⁴²⁷ « *Le personnage féminin du fantastique contemporain ne cherche pas tant la solitude qu'il ne la subit. Elle-même se juge souvent inférieure par rapport à son entourage qui la considère avec un certain dédain. La solitude sociale de ce personnage féminin est souvent une conséquence de l'éclatement des liens familiaux et amicaux.*

⁴²⁶ Joël Malrieu - *Le fantastique*, p. 56, Hachette, 1992, cité in *Le fantastique contemporain : un fantastique au féminin*, Cristina Horvath, in. *Le fantastique contemporain, les cahiers du GERF*, hiver 2002-2003, no. 24, Grenoble 2003, p. 172

⁴²⁷ Voir Shirley Jackson - *Nous avons toujours habité le château*, Pocket, 1999

*Sa solitude affective résulte du refus d'endosser le rôle traditionnel de la femme en tant qu'objet de désir et être économiquement dépendant. »*⁴²⁸

La ruelle ténébreuse donne dans son manuscrit allemand des personnages socialement atypiques, ce sont des vieilles dames qui vivent seules, or la solitude assumée rapproche le personnage féminin et masculin dans les textes fantastiques. Le témoignage du protagoniste le prouve : « *Après la mort de ma tante Hedwige, je n'ai plus voulu rester dans notre triste demeure de Holzdam. Les demoiselles Rückhardt m'ont offert de venir vivre sous leur toit dans le Deitchstrasse. [...] Lotte, Elénore et Méta Rückhardt sont d'adorables vieilles filles qui s'ingénient à me rendre la vie douce. Frida, notre bonne, m'a suivie ; elle a trouvé grâce aux yeux de l'antique Frau Pilz, la géniale cuisinière de Rückhardt, qui, dit-on, a décliné des offres ducaltes pour rester à l'humble service de ses maîtresses. »*⁴²⁹

Ce groupe social exclusivement féminin n'est pas une coïncidence dans cette nouvelle. Ce sont des personnages dont les préoccupations concentrées autour de la cuisine, répétitives et rituelles, rappellent les sociétés secrètes qu'analysait Mircea Eliade. « *Les sociétés secrètes sont réservées à un seul sexe et sont très jalouses de leurs secrets respectifs. La majorité des confréries sont masculines, constituant des Männerbunde, mais il existe également des sociétés secrètes féminines. »*⁴³⁰

Sans accorder au manuscrit allemand plus de profondeur mystique qu'il ne s'en dégage, nous constatons la présence de Frida, qui ne sait pas lire et qui est la première à ressentir « la grande peur » habitant la demeure. Elle « lit » la Bible à travers les images, elle représente donc l'élément initiatique qui fait le passage entre le monde des stryges et le nôtre. Elle correspond à cet individu social dont les facultés sensorielles sont diminuées uniquement pour permettre le développement des facultés extrasensorielles lui accordant l'accès en premier à une réalité supérieure. Elle est « l'aveugle voyant », celui qui ne sait pas lire mais sait décrypter, mais aussi l'innocent, le non-initié, celui qui accède à la connaissance

⁴²⁸ Cristina Horvath, in. *Le fantastique contemporain, les cahiers du GERF*, hiver 2002-2003, no. 24, Grenoble 2003, p. 172

⁴²⁹ Jean Ray - *La ruelle ténébreuse*, in op. cit., p. 260

⁴³⁰ Mircea Eliade - *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Gallimard, 1959, p. 25

notamment par le biais d'un traumatisme.⁴³¹ L'élément sacré et mythique touche ensuite son apogée dans la présence des monstres qui vivent dans un espace dont les coordonnées sont parallèles à celles de la maison, les stryges. Ce sont des démons femelles dans la mythologie grecque, à caractère vampirique et se caractérisant par des grands cris perçants. Les proportions entre les deux réalités- normale et surnaturelle- sont ainsi parfaitement respectées, aux personnages féminins correspondant des démons féminins. L'étymologie du mot stryge est intéressante, il vient du latin *strix* (effraie, oiseau de nuit), en italien elle donne *strega*, sorcière, en arabe goule de *al-ghoul* (calamité, démon, créature), en roumain nous avons le verbe *a striga* (hurler) ainsi que les *strigoi* (morts-vivants, vampires).

La collaboration soudaine entre le personnage principal et la présence fantôme est ainsi anticipée car la présence ancestrale féminine et le personnage humain féminin ont bien des choses en commun. Jean Ray laisse entendre que la limite entre réel et imaginaire, entre profane et sacré est extrêmement glissante. Lovecraft donne lui aussi à certains de ses personnages une hérédité qui les rapproche, voire finit par les identifier à l'étrangeté qu'ils ont considéré comme intrusive et dangereuse au demeurant. Même si chez Lovecraft le caractère de dangerosité de l'étrange n'est pas diminué mais plutôt exacerbé par la découverte d'une parenté entre le personnage et le phénomène fantastique, l'idée demeure d'une souche fantastique qui habitait les protagonistes à leur insu au sein de leur existence profane.

Les échanges avec les créatures dans les deux manuscrits tournent comme dans *Malpertuis* et *Storchhaus* autour du culinaire. Dans le manuscrit allemand une relation ressemblant à celle imaginée par Maupassant dans *Le Horla*⁴³² consiste à soumettre des denrées alimentaires à la créature invisible qui choisira celles qui lui plaisent. C'est une façon très humaine d'aborder l'invisible mais elle n'a rien d'innocent. Les sacrifices alimentaires sont fréquents lors d'un rituel dans les sociétés traditionnelles. Ils servent à apaiser la divinité ou à calmer son courroux. Pour ce qui est du manuscrit français l'échange est plus affiné et comme dans *Storchhaus* il consiste en monnaie d'échange dans une maison située « en dehors du temps et de l'espace ». Le même procédé de la maison invisible que nous avons

⁴³¹ Voir Mircea Eliade - *Nașteri mistice*, Humanitas, 1995, pp. 103-109

⁴³² Voir Guy de Maupassant - *Le Horla, et autres récits fantastiques*, Pocket, 2005

retrouvé dans *Rues et Malpertuis* se retrouve dans *La ruelle ténébreuse* avec la possible explication de la quatrième dimension et des espaces parallèles qui s'entrecroisent.

Nous parlions d'échanges que Jean Ray fait entreprendre à ses narrateurs avec les maisons et les espaces fantastiques qu'ils fréquentent. Mis à part l'échange culinaire que nous avons déjà évoqué il y a le rapport de force, le vol, que le chapitre sur *Malpertuis* va approfondir. L'architecte-narrateur anonyme de *Malpertuis* avoue deux vols, celui du manuscrit trouvé chez les Pères Blancs qui est l'histoire proprement dite dans le désordre, avant l'assemblage définitif, et la statue du dieu Terme qui sert d'intercesseur entre deux mondes et qui conclut la narration. Dans *La ruelle ténébreuse*, le caractère de cet échange devient presque faustien car il permet à Archipêtre d'obtenir contre les objets que la maison de Beregonnegasse lui fournit, des sourires de la femme qu'il convoite, Anita. Mais comme n'importe quelle pièce démoniaque, les objets se perpétuent inlassablement et leur commerce est éternel : ils sont volés de la maison et réapparaissent sans cesse au même endroit : « *Je vole éternellement, dans une même maison, dans les mêmes circonstances, les mêmes objets. Je me demande si ce n'est pas là une première vengeance de cet inconnu sans mystère. [...] La damnation ne serait-elle pas la répétition sempiternelle du péché, pour l'éternité des temps ?* »⁴³³

Afin de créer une communication entre deux espaces parallèles et deux réalités qui s'opposent, le texte fantastique se sert d'une action humaine qu'il rend rituelle : le vol, un acte de profanation. L'espace choisi est urbain, ordonné selon une symétrie mathématique qui correspond plutôt à la science qu'à la magie ou aux topographies sacrées. Pourtant, le dénouement est celui de la purgation sacrée par le feu d'un espace peuplé par des esprits impurs brassant de l'or contre des âmes humaines.

⁴³³ Jean Ray - *La ruelle ténébreuse*, in op. cit. , p. 286

E) Deux maisons maudites : Malpertuis et Storchhaus

Le cas du roman *Malpertuis* de Jean Ray nous paraît l'exemple par excellence de l'intrusion agressive de l'univers fantastique dans le calme provincial, où au tout début les personnages et le décor fleurent bon le réalisme balzacien avec des descriptions et des croquis de caractères typologiques qui fourvoient complètement l'acuité et le regard du lecteur. « *L'automne passait sans joie ni gloire sur la ville. Il est possible qu'en dehors des remparts il dorât les bois, feutrât les chemins creux de jonchées moelleuses et douces à la marche, qu'il soutirât l'hymne de la fécondité à la harpe des vergers et qu'il semât à généreuses poignées les sains et robustes plaisirs, mais une fois dans la cité des hommes il se montrait avare de largesse et de sourire. Les façades pleuraient hantées d'immenses chagrins, un bruit aigre d'eau courante emplissait les rues derrière chaque porte, chaque fenêtre, une main fantôme s'impatientait au gré des rafales.*

Les arbres exilés sur les mails et les avenues n'étaient plus que de grêles tracés au fusain et les feuilles mortes acquéraient, au caprice du vent, un maléfique pouvoir de mains à gifles.

Les cheminées armoriées de Malpertuis crachaient de puissantes colonnes de fumée dans l'air gris, car dans toutes les chambres ronflaient de vastes feux de bûches et de charbons de terre. »⁴³⁴

La lecture de ce passage invite à une interprétation de type métaphorique et anticipatif des événements malheureux qui pourraient avoir lieu. L'accent est mis sur le contraste entre le cadre « naturel » et la « cité des hommes », entre le dehors et le dedans, l'espace libre, infini, pur de la nature sauvage et l'espace clos, enfermé sur lui-même et stérile de la ville civilisée. C'est une description dont le cynisme et le

⁴³⁴ Jean Ray - *Malpertuis*, Le Cri, Bruxelles, 1943, p.52

réalisme sont dignes d'un Charles Dickens dans son non moins célèbre *Bleak House*⁴³⁵. Ici, pourtant, le réalisme et la précision ne sont qu'un prétexte pour une situation parfaitement surnaturelle de collision entre deux univers contraires. Il y a néanmoins quelques signes qui, pris au sens propre, donnent déjà l'entière dimension du fantastique à venir. Les épithètes « *hantées* », « *maléfique* », la présence de la « *main fantôme* » derrière tout espace de passage (fenêtre, porte), « *les feuilles mortes* », animées se transformant en « *mains à gifles* », et surtout Malpertuis, l'ancre du dragon qui crache à travers les cheminées « *de puissantes colonnes de fumée* ».

Pour Jean Ray l'enfer se déguise tel le diable et se transforme en demeure urbaine qui cache tant bien que mal sa vraie nature sous une trompeuse apparence paisible. L'appellation de la maison, Malpertuis, n'a bien entendu rien d'innocent, c'est le repaire du goupil dans le *Roman du Renart*⁴³⁶, autant dire la retraite du Malin, donc du Diable. Ainsi Jean Ray ne lésine-t-il pas sur les procédés traditionnels qui préparent le lecteur à quelque chose de traumatisant ou de tragique. Seulement dans *Malpertuis* tous ces signes qui invitaient directement la Surnature dans *Le Château d'Otrante* par exemple, ou dans *La chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe, se retrouvent délayés par la présence de la ville et le caractère profondément prosaïque et urbain des personnages qui s'immiscent pour fausser des pistes, mais cette fois de vraies pistes. « *Dideloo est un fonctionnaire, un méticuleux. Il a débuté dans l'enseignement mais ses élèves le battaient.* »⁴³⁷

Ce personnage fait partie de la grande famille qui va se retrouver au chevet de l'oncle Cassave pour écouter sa dernière volonté avant sa mort. Ce même oncle Cassave est présenté comme « un vieillard d'excellente humeur » et ayant, entre autres, un très prononcé sens de l'humour. Comment deviner, ne fût-ce qu'un instant, que cet oncle à l'allure bonhomme est l'horrible magicien qui a enchaîné les forces de l'Olympe à une vie corporelle ? « *Ce récit gnostique des origines pour qui*

⁴³⁵ Voir Charles Dickens - *La maison d'âpre-vent*, Gallimard, 1979

⁴³⁶ Voir Anonyme - *Le roman de Renart*, Gallimard, 1998

⁴³⁷ Jean Ray - *Malpertuis*, Le Cri, Bruxelles, 1943, p.16

*l'âme est une parcelle de la substance divine tombée dans la prison du corps, s'avère encore opérant et s'inscrit dans le temps de la narration. »*⁴³⁸

Comment reconnaître en Tchiek, le difforme domestique dont le nom rappelle le bruit qu'il fait en se déplaçant ou en déplaçant des meubles, l'enveloppe humaine d'un Titan ? Ou en Mathias Krook, le jeune homme qui vend du vernis dans la boutique de l'oncle Cassave, l'incarnation d'Apollon ? Ou peut-être en Lampernisse, le pauvre fou d'apparence squelettique qui tente vainement de garder les bougies allumées, la présence imposante de Prométhée ?

Tout dans *Malpertuis* obéit à la fonction du double : la maison, les personnages, même les personnages narrateurs affirment une structure bipartite (Douce dame est à la fois abbé et loup-garou⁴³⁹). Ce qui est intéressant chez Jean Ray est qu'il pose des questions mais il met aussi les clés de ses mystères entre les mains de ses personnages. Mais si les déclencheurs du fantastique sont embrayés avec retardement, l'auteur a recours à deux autres techniques dont l'interposition est pour le moins originale. Le premier est le motif du manuscrit trouvé qui dans le fantastique classique du *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁴⁴⁰ jusqu'à Poe et son *Message trouvé dans une bouteille*⁴⁴¹, a un double intérêt pour le récit : d'un côté il enlève toute responsabilité au narrateur par rapport aux faits relatés permettant ainsi le déplacement du point de vue de la troisième personne du singulier à la première, tout en maintenant l'hétérodiégèse. De l'autre côté il renforce l'authenticité de la narration car elle est perçue tout à coup comme une découverte et donc comme fait réel plutôt qu'histoire inventée. Jean Ray renforce doublement cette impression d'authenticité en utilisant ce procédé « *en guise de préface et d'explication* ». Ainsi l'auteur peut aussi s'impliquer dans la narration comme étant celui qui a « *trié, classé, éliminé* » certaines informations car, affirme-t-il : « *L'ensemble de ces feuilles, s'il avait dû être soumis à un éditeur, eût constitué un ouvrage de dimensions colossales et d'intérêt minime, tant il eût été encombré de digressions oiseuses, d'aperçus étonnants et d'étalage de sciences douteuses.* »⁴⁴²

⁴³⁸ Sophie Théry - *La gnose dans Malpertuis*, in *Otrante* n° 14, Jean Ray/John Flanders. *Croisement d'ombres*, Kimé, 2003, p. 142

⁴³⁹ Voir Claude et Jacques Seignolle - *Traditions et superstitions aux portes de Paris*, éditions Hesse, 2000

⁴⁴⁰ Voir Jan Potocki - *Manuscrit trouvé à Saragosse*, José Corti, 1989

⁴⁴¹ Voir Edgar Allan Poe - *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, in, *Histoires extraordinaires*, Flammarion, 1993

⁴⁴² Jean Ray, op.cit., p. 6

Au point où nous en sommes, l'auteur se relègue lui-même au rang d'éditeur plutôt que d'écrivain et il ne se donne qu'un rôle purement technique dans la rédaction du récit. *Malpertuis* serait ainsi un roman d'écriture et de vol car « *la parole et l'écriture, investies par des personnages supérieurs, rend vivantes ses créations. Celui qui invente est donc démiurge, celui qui greffe du nouveau sur de l'ancien est sans cesse appelée à être un nouveau Prométhée, à voler une part d'éternité.* »⁴⁴³

Outre le souci d'authenticité et au-delà de l'intérêt pour la Surnature on remarque déjà que le roman fantastique moderne s'intéresse beaucoup plus à l'écriture tout court et à une approche de plus en plus affinée de la forme littéraire sous laquelle il compte livrer son produit fini. Encore une fois l'accent est mis sur les techniques narratives et moins sur la trame fantastique ou les techniques qui enclenchent la peur. Il ajoute seulement ceci : « *En cinquième et dernier lieu, je suis obligé de me mettre au rang des Scribes qui, en s'ignorant ou presque, ont donné à Malpertuis une place dans l'histoire des terreurs humaines.* »⁴⁴⁴

Le sentiment de peur, qui est une constante du fantastique, devient dans *Malpertuis* un véritable déclencheur de croyances et le moteur, par extension, de l'ancien monde. Si le *tremendum* fait corps avec le *fascinans* dans la révélation du sacré, pour Jean Ray la peur est intégrée presque exclusivement dans l'ancien système de croyances, et les anciens Dieux, jusqu'aux Dieux classiques européens sont le résultat direct de l'effet que la peur peut avoir sur la psyché humaine. La « création » des Dieux serait donc une impulsion purement humaine motivée et alimentée par la présence obsessionnelle de la peur. Cela nous ramène, bien entendu, à l'urgence si familière de peupler « *ces espaces infinis qui effraient* », mais la particularité de *Malpertuis* est que dans ce texte le phénomène de la peur n'est pas un vecteur de sacré tout court. La peur, comme le sommeil de la raison, engendre principalement des monstres. Les Dieux païens, Dieux de l'Olympe, Dieux de superstition et de débauche, Dieux usurpés par leurs propres adorateurs du fait de la déchéance mais aussi du changement radical de toute une mentalité polythéiste, sont la création de la peur. Le sens de leur existence divine est ainsi pollué par le fait

⁴⁴³ Arnaud Huftier - *John Flanders-Jean Ray. L'unité double*, Le hêtre pourpre, Belgique, 1997, p. 34

⁴⁴⁴ Jean Ray, op. cit., p. 7

qu'ils ont été « créés » par les hommes afin apaiser leurs peurs. Dans *Malpertuis*, Jean Ray utilise ce procédé de la création symbolique des Dieux au sens propre du terme, les Dieux ont pris substance matérielle effective dans la peur et les croyances des anciens. Leurs attributs divins viennent aussi de là. « *Cassave a promulgué une loi qu'il entendait exploiter à son propre profit : les hommes ont fait les Dieux, du moins ils ont contribué à leur perfectionnement et à leur puissance. Ils se sont prosternés devant cette œuvre immense de leurs mains et de leur esprit, ils ont subi leur volonté, se sont soumis à leur désirs comme à leur ordre, mais les ont également voués à la mort.* »⁴⁴⁵

Si d'une manière générale les Dieux ont créé les hommes pour ensuite les soumettre à la mortalité, la création des Dieux en tant que concept suivi par un renoncement au culte est une action humaine parfaitement comparable. En « tuant » les Dieux les hommes ne font que leur rendre la pareille. L'homme moderne s'est parfaitement acquitté de cette vengeance mythique mais sans compter sur le vide qui s'ensuit.

Pourtant, le résultat de cette « création » maladroite sont des Dieux qui non seulement n'arrivent pas à conjurer les peurs humaines, mais sont façonnés à l'image intime de leurs « créateurs » : féroces, cruels, recourbés sous le poids de la même souffrance qu'ils sont appelés à apaiser, les Dieux de l'Olympe sont voués à une mort inéluctable de par leur nature même. Toute création humaine est vouée à la mort puisque l'idée d'une rédemption ou d'un salut ne fait pas partie du monde païen.

A l'opposé de cette construction chancelante correspondant aux religions païennes, se situe la religion chrétienne qui est, par contraste, la seule véritable manifestation de la divinité. Jean Ray ne l'exprime pas en autant de mots, mais le renvoi implicite de son texte est que l'homme a été créé par Dieu par amour et ses péchés ont été rachetés par le Christ lors de la crucifixion. *Malpertuis* donne un aperçu de l'agonie de ces Dieux de la peur dans un monde fonctionnant déjà selon les lois du Dieu de l'amour. Malgré la différenciation très nette entre la religion païenne qui dans le monde moderne a été assimilée à l'œuvre du diable, on n'hésite

⁴⁴⁵ Jean Ray - *Malpertuis*, in *Œuvres complètes, Tome III*, Robert Laffont, Paris, 1963, pp. 385-386

pas à incorporer dans l'image lumineuse du christianisme des éléments de superstition ancienne, réminiscences muettes des croyances ancestrales.

Somme toute, la critique faite dans *Malpertuis* n'est pas adressée, comme on pourrait hâtivement le déduire, aux croyances et divinités païennes. La critique ou plutôt le signal d'alarme vise avant tout l'oubli des humains d'un monde sacré qu'ils ont construit dans le besoin et qu'ils s'appêtent à quitter définitivement. Le sort des Dieux de l'Olympe pourrait guetter, effectivement, dans le monde moderne, le Dieu de l'amour comme n'importe quel autre dieu. Le sacré dans sa substance se trouve directement menacé. Et avec le sacré, la part de rêve et d'imagination qui même sous ses formes les plus menaçantes et avec ses portées dérisoires, reste une force créatrice à laquelle Jean Ray rend hommage dans son œuvre.

L'importance de *Malpertuis* pour notre thèse ne se limite pas à la maison en tant que sujet et thématique principaux d'un roman. Le texte est très précieux pour le fantastique urbain du fait de ses mélanges monstrueux de structures urbaines en espace contemporain et de personnages qui répondent plutôt aux règles anciennes du genre fantastique. Mais *Malpertuis* réussit en plus de son fantastique urbain une véritable confrontation entre les croyances. Le fantastique rayen dans ce roman est une manifestation extrême du sacré, un conflit au début religieux mais dont le sens élargi touche une autre dimension que celle de la primauté d'une croyance moderne et tolérante sur une autre condamnée par sa rigidité. Ce conflit est important parce qu'il nous indique que pour Jean Ray l'effet de fantastique à son apogée est lié au concept de sacré, et à travers *Malpertuis* il parvient fermement à exprimer le sentiment de peur et d'étrangeté typiquement fantastiques en l'associant directement au *tremendum* et au *fascinans*.

Afin d'axer notre analyse de *Malpertuis* sur cet objectif qui consiste à souligner les aspects du sacré dans les œuvres de fantastique urbain, nous allons commencer par deux événements qui se répondent, le premier se situant en plein milieu du roman dont la trame est reprise dans un chapitre suivant. Il s'agit de la nuit de Noël et de la nuit de la

Chandeleur (*festa candelarum*= fête des chandelles⁴⁴⁶). Ce sont des fêtes chrétiennes de prime importance, leur signification tourne autour de l'espoir et du

⁴⁴⁶ Eloïze Mozzani - *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Robert Laffont, 1995, p. 329

réconfort pendant la saison froide ou au milieu du Carême. Leur particularité est de se greffer sur d'anciennes fêtes païennes, chacune dédiée à un dieu très puissant : la Noël reprend le culte de *Sol Invictus Eliagabale* (Le Soleil Invaincu) instauré par Aurélien au III^e siècle et plus précisément le *Dies Natalis Solis*, Jour de la Naissance du Soleil qui donna Noël, fête de la nativité. De même, la Chandeleur est une fête en honneur du dieu Pan, dérivée des *Parentalia* romaines et apparentée à la Noël (la crèche est retirée en Provence à la Chandeleur). Avant d'être une fête romaine la Chandeleur est une réminiscence des croyances celtes qui honoraient le soleil (d'où le symbolisme de la rotondité de la crêpe). Fête du soleil mais aussi fête des morts (les *Parentalia* sont dédiées à Pluton), la Chandeleur réunit plusieurs significations même contradictoires, jour de la naissance du soleil et jour des morts. Les *Parentalia* sont aussi reliées à *Feralia*, désignant aussi au sens étendu, les fêtes du mois de février en l'honneur des morts, mais aussi le dernier jour des *Parentalia*, le 21 février, le jour où les Mânes sont objet d'hommage public. Jean Ray construit *Malpertuis* sur une optique de la convergence de ces diverses croyances et cultes. La Chandeleur et la Noël sont les deux repères religieux sur l'axe de la narration et si leur nom garde seulement la signification chrétienne, dans *Malpertuis* Jean Ray s'en sert comme d'un carrefour de croyances et symboliques diverses.

Noël est vu d'abord comme une purification des influences polythéistes résidant à Malpertuis, c'est une fête où les Barbusquins (les représentants du monothéisme) viennent littéralement balayer les esprits possédant la maison. (« *Place au vrai Dieu ! Arrière les fantômes de l'enfer !* »⁴⁴⁷) Si jusqu'à maintenant, confinés dans la maison, les Dieux grecs n'ont pas ou très peu trahi leur vraie nature, Noël correspond à un relâchement des effets inhibiteurs que la réalité moderne peut avoir sur la manifestation de la Surnature. Le passage aux effets de fantastique ouverts est brutal, ce qu'on avait si soigneusement tenté de garder occulte dans Malpertuis se révèle violemment. Le moment où Griboin se transforme est ainsi significatif : « *Je le vis se pencher, ouvrir la bouche et souffler une gerbe de flammes rouges sur le petit corps contorsionné du docteur...puis sur la chaise en cuir, il n'y eut plus qu'une étrange forme de cendres qui fumait.* »⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 340

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 337

Pourtant, cette volonté manifeste de représenter Malpertuis comme un espace où deux croyances se disputent la suprématie en cache une autre, que nous avons interprétée comme une mise en scène destinée à un seul et unique spectateur, Jean-Jacques Grandsire, le personnage représentant un monde menacé par la désacralisation définitive. Ainsi, les rôles des Dieux et des fêtes est interchangeable, le docteur Mandrix, alias Eisengott, alias Jupiter, s'attribue la célèbre injonction christique « *lève-toi et marche* » dans laquelle Jean-Jacques Grandsire voit « *l'ordre d'un Dieu, usant de son pouvoir de miracle.* »⁴⁴⁹ La persistance de l'idée de continuation plutôt que de rupture entre les deux types de religion est aussi soulignée par une des exergues du chapitre 12. *Eisengott parle*, citation attribuée à Hawthorne : « *Jéhovah, plein de miséricorde, dit à Jupiter : -Je ne vous envoie pas la mort mais le repos.- Il vous serait facile de me détruire ! - Je n'en ferai rien, n'êtes-vous pas mon frère aîné ?* »⁴⁵⁰

D'ailleurs ce *deus ex machina* est suffisamment convaincant pour que Grandsire avoue ressentir un manque et une attirance vers Malpertuis après cette nuit mémorable qui faillit pourtant lui coûter la vie « *Je n'osais m'avouer encore que, dès mon retour à la vie, le piment des ténèbres, de l'angoisse, de l'épouvante même, me manquait. Un splendide soleil d'hiver dorait l'air, il blessait mes yeux de nocturne, habitué à l'ombre et aux lampes tremblantes que les esprits impurs menaçaient sans relâche. J'aurais volontiers donné tout l'iode et tout le sel du grand large, effluve de la vie même, pour les remugles de la mort qui stagnaient dans Malpertuis.* »⁴⁵¹

L'image du retour à la vie qui n'a plus de véritable sens après avoir vécu l'expérience du sacré rappelle le fonctionnement de l'épiphanie. Jean Ray rajoute à l'élément de la révélation celui de l'identification au dieu lorsque Grandsire ressent la peur d'Eisengott comme *humaine* (« *je sentis le grand corps d'Eisengott trembler contre le mien* »⁴⁵²) au moment où celui-ci lui parle de la signification que les Barbusquins ont pour lui : le néant. Le néant représente un espace dénué justement de signification, un espace où le profane n'a pas su remplacer l'absence du dieu.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 348

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 400

⁴⁵¹ Ibidem, p. 348.

⁴⁵² Ibidem, p. 368

A la fête de la Noël correspond en écho la Chandeleur (le passage attribué à dom Misseron) dont la signification est encore plus mystérieuse, puisque Jean Ray choisit de mélanger clairement une célébration de la lumière et du triomphe de la purification chrétienne à des croyances plus anciennes ou à des superstitions, ce qui pourrait soulever l'idée d'une contradiction de base entre la coexistence de la superstition et de la religion chrétienne. La fête de la Chandeleur se retrouve ainsi à un croisement de significations. Georges Dumézil fait la différence entre la signification métaphysique des jours de fête, les jours fastes (*dies fasti*) étant « *ceux qui donnent à l'action profane de l'homme la base mystique fas, qui lui assure les chances de bien se faire, les dies nefasti sont ceux qui ne lui donnent pas cette base. Le mot feriae n'est que descriptif et primitivement négatif. Au sens large c'est un morceau de temps que l'homme réserve aux Dieux avec ou sans acte culturel caractérisé ; en conséquence les dies festi sont attribués aux Dieux et les profesti abandonnés aux hommes pour la conduite des affaires privées et publiques. [...] Les deux cadres sont donc bien différents dans leur principe : ceux qui donnent à l'action profane de l'homme la base mystique fas, qui lui assure les chances de bien se faire, les dies nefasti, sont ceux qui ne lui donnent pas cette base. Le mot feriae n'est que descriptif et primitivement négatif. Au sens large c'est un morceau de temps que l'homme réserve aux Dieux avec ou sans acte culturel caractérisé ; en conséquence les dies festi sont attribués aux Dieux et les profesti abandonnés aux hommes pour la conduite des affaires privées et publiques. [...] Les deux cadres sont donc bien différents dans leur principe : l'un (fasti, nefasti) définit les jours du point de vue de l'action humaine, le concept direct étant favorable à cette action ; l'autre (festi, profesti) les définit du point de vue de la propriété divine, le concept direct affirmant cette propriété.* »⁴⁵³

Le caractère de la fête est donc celui de l'inaction (les jours fériés connus dans notre monde profane) mais aussi celui de la connotation divine puisque dédié aux Dieux. Dans *Malpertuis* la nuit de la Chandeleur est profondément marquée par la dimension folklorique de la lycanthropie même si c'est une fête de purification et retour de la lumière. La fête est donc celle de l'inaction humaine - *nefasti* et *feriae* -

⁴⁵³ Georges Dumézil - *Mythe et épopée, I, II, III*, Quarto Gallimard, 1995, p. 1405

jour sacré, mais aussi jour *néfaste* dans le sens de malheureux, maudit. Nous avons vu dans ce mélange mythologique un désir d'union des éléments sacrés, même à caractère contradictoire, sous une seule et unique finalité : la création d'un creuset de significations qui s'opposent fortement au manque total de signification incombant au profane. Ainsi une fête anticipant le retour du soleil - donc appartenant aux cultes solaires considérés comme évolués et approchant le monothéisme - est enrichie de connotations lunaires, fête des morts, de l'obscurité et de l'hybridation homme-bête (les cultes lunaires étant quant à eux associés aux tendances sacrées primitives).

Coincidentia oppositorum, voilà une des caractéristiques du sacré remarquées par Mircea Eliade. Ainsi la superstition est réhabilitée, elle est « *filie naturelle de toutes les religions du monde* »⁴⁵⁴, elle facilite le passage d'une religion polythéiste à une religion monothéiste en tant que réminiscence élémentaire du sacré. La notion de malédiction, de *hybris*, acquiert ainsi toute son importance.

Malpertuis reste avant tout une maison. Echafaudée (Jean Ray l'admet dans une citation intégrant la postface écrite par Henri Vernes) sur des coordonnées fictives comme sur des repères réels, Malpertuis et ses habitants appartiennent à l'espace urbain de fin de XIXe siècle inspiré par des villes réelles mais aussi par des personnes authentiques que l'auteur a pu croiser véritablement. Malpertuis est « *composée de plusieurs maisons de Gand, de Hildesheim et de Hanovre, la plus belle ville du monde...des maisons que j'ai visitées, où j'ai vécu...Dans mon esprit c'est un ancien hôtel du XVIIIe siècle, de style néo-classique, bâti sur les ruines d'un moutier du Moyen Age...[...] Quant à la boutique de couleurs, elle a bien existé, rue du Chantier, et était tenue par un vieux type à barbiche qu'on appelait le Chèvre, et qui était bien mystérieux car on venait de très loin pour le voir. Peut-être qu'il avait trouvé le secret de l'Elixir de Longue Vie, ou qu'il pouvait guérir les maladies de la peau par simple attouchement comme les rois de France...Euryale, la dernière Gorgone? Une bourgeoise nommée Irma [...]*⁴⁵⁵ Et à la base de tout il y a assurément cette vieille maison, hôtel délabré et insalubre où mes parents habitaient dans le Ham et sur le pas de laquelle Wantje Dimez, la vieille conteuse d'histoires

⁴⁵⁴ Jean Ray, op. cit., p. 383

⁴⁵⁵ Henri Vernes - *Postface à Malpertuis*, in Jean Ray, *Œuvres Complètes, Tome III*, Robert Laffont 1964, Paris, p. 411

*nous serinait à longueur de soirée des contes à faire se dresser les cheveux sur la tête de Belzébuth lui-même... »*⁴⁵⁶

Jean-Jacques Grandsire affirme appartenir à Malpertuis. La maison l'obsède et lui pèse. Il parle souvent de l'horreur qu'elle inspire autour d'elle, de son parc où il n'y a aucune vie animale, et il la regarde de l'intérieur à travers les gravures. Grandsire ne peut pas sortir de Malpertuis, le pacte qu'il a conclu avec l'oncle Cassave l'en empêche. Aussi a-t-il un regard retourné puisqu'il ne peut pas vraiment voir l'extérieur de la maison. Il ne peut que s'imaginer l'influence que cette maison peut avoir sur les consciences qui ne lui appartiennent pas et improviser dans sa pensée le jugement que les autres humains sont susceptibles de porter sur Malpertuis. « *Je me suis souvent penché sur d'anciennes gravures représentant des vieilles rues pleines d'un hautain ennui, rebelles à tous les efforts tentés pour les animer de lumière et de mouvement. Parmi elles je n'ai eu aucune peine à retrouver le rue du Vieux-Chantier, où se trouve Malpertuis, et sans trop de recherche j'y retrouve la maison elle-même, parmi les hautes et sinistres demeures, ses voisines. Elle est là, avec ses énormes loges en balcon, ses perrons flanqués de massives rampes de pierre, ses tourelles crucifères, ses fenêtres géminées à croisillons, ses sculptures grimaçantes de guivres et de tarasques, ses portes cloutées. Elle sue la morgue de grands qui l'habitent et la terreur de ceux qui la frôlent. Sa façade est un masque grave, où l'on cherche en vain quelque sérénité. C'est un visage tordu de fièvre, d'angoisse et de colère, qui ne parvient pas à chercher ce qu'il y a d'abominable derrière lui. Les hommes qui s'endorment dans ses immenses chambres s'offrent au cauchemar ; ceux qui y passent leurs jours doivent s'habituer à la compagnie d'ombres atroces de suppliciés, d'écorchés vivants, d'emmurés, que sais-je encore ? »*⁴⁵⁷

Dans la pure tradition fantastique du manuscrit trouvé, Jean Ray construit son roman *Malpertuis* de la même manière qu'une maison est construite. D'abord il met en scène l'architecte du texte, le narrateur, la seule véritable inconnue de l'histoire puisque son identité n'est jamais révélée. Nous savons qu'il est suffisamment érudit pour apprécier la valeur d'un manuscrit trouvé (« *les miens me destinaient à*

⁴⁵⁶ Jean Ray - Postface à *Malpertuis*, in *Œuvres Complètes, Tome III*, Robert Laffont 1964, Paris., p. 412

⁴⁵⁷ Jean Ray - *Malpertuis*, in op. cit., p. 286

l'enseignement. J'ai passé par l'Ecole normale où je fus bon élève. Je regrette fort de ne pas pouvoir faire état d'une thèse philologique qui me valut de vives félicitations des examinateurs »⁴⁵⁸) mais on le soupçonne aussi d'échafauder une construction littéraire en mettant bout à bout des éléments trouvés ainsi que des bribes de sa propre écriture et invention. L'histoire de *Malpertuis* est sa création d'échafaudage (« *il me fallut trier, classer, éliminer* »⁴⁵⁹), même si les matières premières qu'il a utilisées sont des parchemins écrits par des auteurs différents (Douce-dame-le-Vieil, Douce-dame-le-Jeune, Jean-Jacques Grandsire, dom Misseron). L'architecte-narrataire doit recomposer et organiser ces trouvailles afin que le récit final puisse prendre vie (« *quand j'eus vidé le tube d'étain et que je vis ma table encombrée de paperasse jaunie, il me fallut faire un retour vers la patience et la curiosité bénédictine de ma jeunesse pour me mettre à l'ouvrage* »⁴⁶⁰). Son récit est lui-même étayé sur une aventure dont il est le protagoniste, ce qui rajoute à l'authenticité du manuscrit. Cette aventure personnelle qui est une forme d'initiation du narrateur est construite sur le principe cyclique du vol. Premièrement un vol dans le couvent des Pères Blancs qui aboutit à la découverte du manuscrit. A son tour, ce manuscrit retrouvé sous une forme élémentaire et déstructurée est organisé et recréé par le narrateur afin de lui donner une cohérence. Le lecteur est bien conscient que la cohérence finale de cette narration correspond entièrement à la volonté du narrateur. L'idée de taxidermie y est déjà présente : l'art de transformer et rendre immortel un matériau trouvé tel quel dans la nature. Mais une fois l'intervention du narrateur-créateur achevée, le manuscrit n'est plus vraiment le même.

Le cycle est fermé lorsque le narrateur devient lui-même protagoniste de l'histoire. Il ne se contente pas juste de reconstituer l'histoire, il s'en sert comme d'une carte pour repérer géographiquement la localisation de la maison. A l'intérieur de la maison le narrateur lui-même subit le regard néfaste de la Gorgone mais il entreprend un geste hautement symbolique : il vole la statue du dieu Terme, le gardien des lieux, la divinité de la borne. Ce faisant, il substitue sa propre personne à la frontière qui sépare Malpertuis du reste de la réalité (on nous l'indique en début d'épilogue, il s'agit de la réalité contemporaine : « *J'ai trouvé la Cité ! J'y arrivai*

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 255

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 256

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 255

un soir, par des moyens de locomotions fort modernes »⁴⁶¹). Hermès ou le dieu Terme (Terminus chez les Romains) est le dieu qui garde le *topos* fictionnel, qui sépare la réalité et la *fabula* mais qui finit aussi le voyage. « *Je gagnai la porte et je m'évadai du sépulcre* »⁴⁶². Le terminus n'est pas celui d'un voyage quelconque, ce n'est pas non plus un épilogue de narration, c'est surtout le terminus de la vie elle-même. Le vol symbolique équivaut à son tour à la suprématie de la vie sur la mort et au retour des ténèbres vers la lumière.

Par l'intermédiaire du narrateur-protagoniste le roman est reconstitué comme un puzzle, les témoignages sont imbriqués avec ingéniosité et l'emploi de la première personne du singulier qui constitue le point de vue de l'entière construction est coupé par un mini-récit en italique correspondant à la troisième personne du singulier. Ces quelques pages non seulement arrêtent la narration mais déplacent aussi la perspective sur un autre plan spatial et dans un autre milieu qui est celui du monde maritime. Plus loin on l'appellera un « intercalaire » et ce sera de nouveau la voix de Doucedame-le-Vieil qui se fera entendre, cette fois-ci sous l'emprise de l'orgueil et « *abandonne le mode impersonnel pour user du <<Je>> haïssable.* »⁴⁶³ Jean Ray ne se contente pas de construire l'image d'une maison labyrinthique au milieu de laquelle se trouve le Minotaure, le texte lui-même est confectionné comme une énigme, il est articulé de manière à égarer le lecteur. « *C'est bien d'égarement qu'il s'agit là, dans un espace où tout s'équivaut et où l'on finit par tourner en rond jusqu'au moment où se découvre un autre centre. En ces lieux indifférenciés, en effet, n'importe quel élément de l'univers menacé d'effacement peut aussi devenir, pour le personnage qui le découvre dans son parcours hésitant, le centre du monde.* »⁴⁶⁴

Le choix du mot « intercalaire » n'est, selon nous, pas un hasard si nous pensons à l'importance que le concept d' « *univers intercalaire* » peut avoir dans l'œuvre rayenne. Le procédé utilisé constamment dans *La ruelle ténébreuse* est seulement frôlé dans *Malpertuis* car l'auteur concentre son récit dans un microcosme, celui de l'intérieur d'une maison plutôt que dans celui des rues de la

⁴⁶¹ Ibidem, p. 406

⁴⁶² Ibidem, p. 409

⁴⁶³ Ibidem, p. 342

⁴⁶⁴ Jacques Carion - *Jean Ray*, Editions Labor, Bruxelles, 1986, p.21

ville. On nous suggère qu'un macro-labyrinthe urbain tout aussi complexe s'étend à l'extérieur de Malpertuis car on nous y entraîne quelquefois. Le dialogue entre Bets et Jean-Jacques Grandsire quand ils essaient ensemble de retrouver Malpertuis est révélateur. « *-Je vais te dire ce que je trouve étrange, dit-elle avec un soupir d'angoisse, nous traversons la rue du Martinet et pourtant...oh ! comment dire ? ce n'est pas la rue du Martinet ! Elle m'est pourtant très familière ! [...]* –*Oh ! se lamenta-t-elle, on dirait que nous tournons dans une sorte de cercle enchanté ! Je ne m'y retrouve plus, où sommes-nous ?* »⁴⁶⁵

Malpertuis disparaît et réapparaît dans l'espace urbain, animée d'une volonté qui est sienne et en ceci sa nature se rapproche de la maison décrite dans *La ruelle ténébreuse*. La thématique de la maison qui prend vie et qui agit directement sur les personnages moyennant une monstrueuse complicité est retrouvée dans d'autres nouvelles comme *Storchhaus*, ou *La maison aux cigognes*, ou encore *Maison à vendre*. Dans *Storchhaus* la chambre vivante nécessitant de la nourriture humaine pour produire de l'or et de l'argent est semblable à un immense estomac qui rappelle l'unique pièce vivante dans *Malpertuis* qui est la cuisine, seulement ici les valeurs sont inversées. Dans *Malpertuis* la cuisine nourrissait les habitants elle était vivante dans le sens positif du terme, chaleureuse, pleine de lumière, contrastant avec le reste de la maison inerte et froid avec des lampes éteintes par des ténèbres. La chambre-estomac dans *Storchhaus* est un élément organique, une cuisine à l'envers qui se nourrit des habitants. « *Une odeur aigre, caustique, une pestilence de décomposition et de vomissure lui brûlait les narines. Ce qu'il vit à la terne lumière du jour de souffrance était pour le moins étrange et ne l'invitait guère à entrer. C'était un spacieux réduit qui ne ressemblait en rien à une chambre, mais au creux d'un bizarre cylindre. Les murs n'évoquaient l'idée de murs que par leur continuité, car c'étaient des parois tapissées de cuir, striées de lourdes rides et de crevasses. Bill dut s'habituer à la pénombre avant de voir qu'une sorte de palpitation agitait ces parois, un mouvement de reptation lent et régulier. Au long des scissures, un liquide suintait puis se mit à couler abondamment tandis que l'affreuse odeur de vomissure devenait toujours plus forte.* »⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Jean Ray - *Malpertuis*, in op.cit., p. 359

⁴⁶⁶ Jean Ray - *Storchhouse ou La maison des cigognes*, in *Les Nouveaux Contes*, in *Œuvres Complètes, Tome III*, Robert Laffont, 1964, p. 242

A leur tour les habitants comme Bill Cockspur deviennent les fournisseurs de ce besoin dévorant et en même temps les bénéficiaires directs de sa générosité. L'argent est souvent utilisé par Bill pour s'acheter de la nourriture. Ainsi le cycle est fermé. Pourtant, loin d'être un simple fragment anatomique autonome, *Storchhaus* est un tout, une création possédant un « esprit » dont les habitants essaient de comprendre les méandres, et qui fonctionne selon une simple règle humaine qui est celle de la récompense pour un service rendu. La maison donne de l'argent en échange de nourriture. Mais ce mécanisme répond à un autre type de conversion qui est celui de la digestion. Or, nous savons que dans la tradition fantastique l'argent obtenu par « commerce » avec un esprit impur se transforme souvent en fumier. Dans *Storchhaus* le poids de l'impureté et de la souillure pèse plus que la frayeur engendrée par l'acte anthropophage lui-même, or l'impureté renvoie directement à une faute sacrée. La nourriture étant en elle-même composée de victimes sacrificielles, le rituel du sacrifice au dieu païen peut continuer jusqu'à ce qu'une victime innocente, qui puisse marquer de manière définitive la souillure par sa mort, soit de trop dans le rituel. Ainsi la mort de la jeune bouquetière, symbole de lumière et de pureté, va mettre fin à ces pratiques immondes. La réaction de l'homme moderne est la même que celle qu'on pourrait attendre de la part du suiveur archaïque du culte, à savoir que l'endroit de souillure doit être purifié par la flamme. Le dénouement de la maison qui brûle ou se disloque est constant dans les textes fantastiques et *Storchhaus* n'y fait pas exception. Des rapports éloignés avec les sciences occultes sont clairement suggérés à la fin de la nouvelle. Ce qui était considéré juste comme une abomination monstrueuse s'avère être, en fin de compte, l'œuvre du démon.

Nous l'avons vu, d'un point de vue formel, chez Jean Ray le prétexte de l'alimentaire joue un rôle important dans la création de l'atmosphère. A un niveau plus profond il n'est plus question de prétexte mais de thématique centrale, voire d'obsession. *Irish Stew* et *Storchhaus* fonctionnent selon le modèle d'un appétit monstrueux, dévoilant un tabou essentiel, le cannibalisme. Transformer le corps humain en nourriture représente dans la perspective du moderne l'ultime sacrilège car non seulement on s'attaque à un temple de la création divine que nous sommes censés respecter, mais consommer le corps de l'autrui revient à assimiler une autre

identité tout en annihilant celle-ci. Au niveau symbolique manger quelqu'un d'autre revient à se manger soi-même. La pratique du cannibalisme est associée aux sociétés traditionnelles et pour le moderne elle traduit donc une profonde involution psychologique. Jean Ray se sert de ce tabou avec justesse et parfois il arrive même à délayer ses connotations négatives. Ainsi dans *Saint-Judas-de-la-Nuit* un petit passage anecdotique raconte la malheureuse histoire de Pudel qui devient la proie du cruel père Fleischfresser (nom métaphorique s'il en est : *fleisch*=chair et *fresser*=glouton) qui peut être un équivalent du Croquemitaine. Jean Ray fait cette intermission dans son roman au milieu d'un repas plus que convivial (« *un potage de chapon gras, un buisson d'écrevisses, une chartreuse de veau et de porcelet, un pâté de perdreaux* »⁴⁶⁷ avec un humour qui a le don de détendre le lecteur et ainsi, d'éloigner la présence du tabou : « *J'ai connu un vieux regrattier qui affirmait qu'il n'avait jamais de pâtés meilleurs que ceux sortant des cuisines de Fleischfresser.* »⁴⁶⁸

Nous avons montré dans le chapitre de notre thèse intitulé *Violence sacrificielle et cannibalisme rituel* que le cannibalisme se situe à la base des cosmologies les plus anciennes et d'ailleurs même dans les mythologies européennes (Chronos en Grèce) les plus modernes (l'eucharistie). Il est étonnant de constater qu'assimiler symboliquement mais aussi à proprement parler le corps et le sang du Christ est le geste purificateur entre tous dans la religion chrétienne. Dès que nous déplaçons l'acte cannibale dans la sphère du sacré sa charge négative est atténuée par les dimensions symboliques acquises mais aussi parce qu'il déclenche la création. Dans la sphère du profane il reste perçu comme une réminiscence du sacré mais il est considéré comme étant le résultat direct de la violence sacrificielle. S'attaquant au corps humain mais aussi au corps social, le cannibalisme est donc ressenti comme un tabou insurmontable, une sorte de barrière que la conscience du moderne se refuse de transgresser. Storchhaus demande des victimes, Malpertuis dévore ses Dieux mais la présence d'une victime innocente (la bouquetière dans Storchhaus et Jean-Jacques Grandsire dans *Malpertuis*) a le don non seulement d'apaiser le besoin cannibale mais aussi de mettre fin à la fureur sacrificielle. D'un point de vue sacré au niveau symbolique mais aussi technique de la création, le sens

⁴⁶⁷ Jean Ray – *Saint-Judas-de-la-Nuit*, in *Œuvres Complètes, Tome II*, Robert Laffont, 1964, Paris, p. 393

⁴⁶⁸ Idem, p. 394

profond du monde est inscrit dans l'urgence qu'un être pur perde la vie afin qu'il se crée une continuité entre l'*ontos* et le *thanatos*. Ainsi, la victime sacrificielle, le bouc émissaire, celui qui se fait manger par ses semblables, est en réalité celui qui rend service à la communauté, celui qui cesse d'être corps humain pour devenir corps social. Il est par conséquent nécessaire que la victime sacrificielle soit un élément supérieur, le meilleur représentant qu'une société puisse avoir. Dans *Malpertuis*, Jean-Jacques Grandsire est le personnage qui sera sacrifié au mystère de l'édifice. Nous pensons aux mythes cosmogoniques expliqués par Mircea Eliade qui identifie la récurrence dans la construction de tout édifice durable d'un sacrifice de l'innocent. Grandsire n'est pas seulement le sacrifié de l'édifice matériel, mais dans une plus grande mesure le sacrifié de l'édifice textuel, celui qui doit par sa *fabula*, par le suivi de ses aventures et finalement de sa mort, créer le pacte de lecture.

Malpertuis est une Storchhaus d'une facture plus sombre et plus détournée. Le même « *esprit de la maison* », indépendant, mortifère, regorgeant de rage et de haine, s'empare de plus en plus des habitants prisonniers dans la demeure. Malpertuis est elle aussi dévoreuse d'identités, sa gloutonnerie cannibale convoitant cette fois-ci des Dieux. Elle devient par correspondance un Tartare, le négatif de l'Olympe et l'équivalent de Chronos, mangeur d'enfants-dieux, personnification du temps qui engloutit toute forme de croyance, le règne de toute mentalité. Maison urbaine, Malpertuis représente aussi l'histoire, la modernité profane, et la chute des Dieux grecs peut être imputée au symbolisme que la maison enferme, à savoir celui d'un espace citadin moderne et profane. Pourtant si Cassave oblige les Dieux à un séjour à Malpertuis c'est précisément parce que les Dieux étaient déjà à l'agonie. Malpertuis pourrait donc être considérée aussi comme une sorte de mouroir des Dieux. Mais à qui peut-on identifier Cassave ? Est-ce le diable, réminiscence rétive des croyances polythéistes concentrée dans l'adversaire du christianisme, et par conséquent l'image du Mal ? Est-il le chaman ? Celui qui peut atteindre la dimension sacrée et même la manipuler ? Le texte reste très vague sur son identité. On nous donne le témoignage du Père Doucedame : « *Quentin Moretus Cassave possédait un savoir énorme. Il était docteur en sciences occultes et herméneutiques. J'ai découvert un traité de démonologie et de nécromancie, augmenté d'un aperçu clair*

*et terrible sur la Kabbale, entièrement de sa main, et que j'ai livré sans remords aux flammes, tant il me paraissait redoutable. »*⁴⁶⁹

Il y a une correspondance ténue mais pourtant bien constante entre ces deux identités qui ne sont finalement pas déclinées, celle du narrateur-voleur-architecte, et celle de l'oncle Cassave, magicien, immortel, alchimiste, visionnaire. Nous sommes tentés de voir en lui la présence du Démon, du *Deus Otius*, le Dieu qui se retire cérémonieusement en début d'Histoire pour laisser aux autres Dieux plus « humains » une création inachevée qui sera désormais leur responsabilité. « *Les hommes ne sont pas nés du caprice ou de la volonté des Dieux ; au contraire, les Dieux doivent leur existence à la croyance des hommes. Que cette foi s'éteigne et les Dieux meurent. Mais cette foi ne souffle pas comme une flamme de chandelle, elle s'allume, brûle, irradie et agonise. Les Dieux vivent d'elle, lui empruntent leur force et leur pouvoir, sinon leur forme. Or, les divinités de l'Attique n'ont pas encore disparu du cœur et de l'esprit des humains ; la légende, les livres, les arts, ont contribué d'alimenter le brasier que les siècles ont surchargé de cendre. <<Ne cherchez pas les cadavres de l'Olympe, a décrété Cassave, mais relevez les blessés>. J'en ferai quelque chose. »*⁴⁷⁰

Cassave, le Grand Taxidermiste, le Grand Architecte, voleur de mythes et voleur de textes (nous pouvons aisément imaginer la mystérieuse identité du voleur des Pères Blancs comme étant celle de Cassave), refuse de diriger directement les ficelles du monde qu'il crée. Il n'est qu'intercesseur, voleur, il laisse entendre qu'il s'approprie une création déjà entamée et qu'il ne daigne même pas l'achever. Tout au plus la rend-il plus cohérente pour ensuite l'abandonner, créant une parfaite illusion du libre arbitre. Il est pourtant à l'origine de tout, il connaît parfaitement les humeurs de toutes ses créations et il leur offre gracieusement le paradis (une fortune colossale) à une seule condition : ne pas toucher au fruit défendu (quitter Malpertuis). Tout-puissant, il peut faire des allers-retours entre le monothéisme et le polythéisme, la forme sous laquelle on croit en Lui l'indiffère. D'ailleurs il veille à la conservation au sens propre et figuré des Dieux de l'Olympe et de Zeus lui-même : « *-Je suis attendu, dit-il, et si vous voulez me donner un nom appelez-moi*

⁴⁶⁹ Jean Ray - *Malpertuis*, in op. cit., p. 385

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 386

*Eisengott. – Mon Dieu ! balbutiai-je. Et je fis le geste de la croix. Je le vis frémir. – Faites, murmura-t-il. Votre geste ne peut rien contre moi ; je n'appartiens pas à ceux qui veulent du mal aux hommes. »*⁴⁷¹

Sur Malpertuis, la demeure, ainsi que sur *Malpertuis*, le texte, plane une malédiction. La vision d'Anacharsis nous l'annonce (« [...] on ne se mêle pas toujours impunément des affaires des Dieux »⁴⁷²) et l'abbé Doucedame le confirme (« dans le célèbre et truculent Roman du Renart, les clercs ont donné ce nom à l'ancre même du goupil, le très malin. Je ne m'avance pas trop en affirmant que cela signifie la maison du mal, ou, plutôt, de la malice. Or, la malice est par excellence l'apanage de l'Esprit des Ténèbres. Par extension du postulat ainsi posé, je dirai que c'est la maison du Malin ou du diable... [...] La figure du renard appartient de droit à la démonologie. Les Japonais qui sont maîtres de cette science sombre, ont fait du renard un sorcier, un thaumaturge de grande puissance et un esprit de la nuit aux pouvoirs infernaux très étendus. »⁴⁷³)

La représentation que le renard incarne dans *Malpertuis* renvoie à la figure typique du Trickster, ce personnage malicieux et malin en même temps, qui aide les humains mais les condamne aussi, par sa faute, à la mort. En ceci il se rapproche de Prométhée (Lampernisse dans *Malpertuis*), seul dieu à avoir curieusement gardé les attributs de sa vraie nature divine ainsi que la conscience de sa condition. La torture éternelle de Prométhée, l'expiation qui lui est infligée pour avoir aidé les humains n'est qu'un seul des multiples versants sémantiques que recouvre la présence du Trickster. Le feu qu'il essaie de préserver, n'est pas uniquement une simple lumière dans les ténèbres, il est aussi cet *être social* dont parlait Bachelard qui s'oppose à l'*être naturel*⁴⁷⁴. Lampernisse se rapproche du diable et peut presque s'identifier à lui, dans sa version romantique d'ange déchu condamné à une éternelle souffrance, mais il peut aussi être un avatar de l'oncle Cassave car Malpertuis est sa maison.

Au même titre que ses habitants, Malpertuis met en scène un jeu de multiples masques et reflets de miroirs. Comme l'oncle Cassave qui prétend « jouer franc jeu » mais qui en réalité tire des ficelles invraisemblables, Malpertuis s'offre aux

⁴⁷¹ Ibidem, p. 395

⁴⁷² Ibidem, p. 261

⁴⁷³ Ibidem, p. 284

⁴⁷⁴ Voir Gaston Bachelard - *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1958

yeux du spectateur avec une étonnante facilité. « *Je suis entré dans Malpertuis, je lui appartiens. Elle ne fait aucun mystère de son intérieur. Aucune porte ne s'y obstine à rester close, aucune salle ne se refuse à ma curiosité ; il n'y a ni chambre interdite ni passage secret, et pourtant...pourtant elle restera mystère à chaque pas, et elle entourera chaque pas d'une prison mouvante de ténèbres.* »⁴⁷⁵

Ce sont les paroles de Jean-Jacques Grandsire et avec ces paroles s'ouvre ce que nous avons appelé le jeu des masques à Malpertuis. Dans les nouvelles *Mondschein-Dampfer* et *Ronde de nuit à Kænigstein* le masque, le costume, *persona*, peut représenter un visage caché, une personnalité occulte mais aussi le vrai visage de la réalité. Par définition le masque est porté de manière provisoire afin de changer une identité et souvent dans un contexte ludique. Porter un masque tout le temps et révéler son vrai visage de manière transitoire revient à inverser la valeur du masque qui supplante une identité pour la remplacer définitivement. Malpertuis est elle-même un endroit où la mise en scène remplace la vraie vie. Elle est un vrai théâtre antique avec un metteur en scène démiurge Cassave (Prospero créateur de mondes et maître des esprits qu'il soumet) qui manipule avec des ficelles invisibles les destinées des divinités grecques. Le choix de mettre la Gorgone en maître des cérémonies n'est pas innocent, l'effigie de la Gorgone représentant le masque théâtral de référence, car Eschyle le fait apparaître sur la scène du théâtre d'Epidaure. Pourtant le tour de magie s'avère parfois grossier et les ficelles sont très visibles lorsque nous apprenons qu'il est aidé dans son entreprise par le cousin Philarète qui est taxidermiste. Il ne fabrique pas uniquement des masques mais de vrais corps empaillés, le masque absolu, mais aussi l'édifice absolu, le temple qui abrite et cache la véritable entité qui, elle, demeure invisible et divine, l'âme humaine.

Le rôle du masque est aussi de médiateur entre deux états différents notamment celui de la normalité et celui de la grâce divine. Le *chaman* se servait du masque pour accéder à une forme d'élévation lui permettant le contact avec les Dieux. Dans le culte de Dionysos il était élément de la peur, il mêlait l'horreur et le plaisir. Dans Malpertuis Jean Ray choisit de placer la soirée du carnaval, celle où les

⁴⁷⁵ Jean Ray - *Malpertuis*, in op. cit., p. 286

masques se manifestent tels quels, sous le signe de l'*eros*, et pas n'importe lequel. Il s'agit de la rencontre érotique rituelle entre un mortel et une déesse, ce que Mircea Eliade appelle *hieros gamos*, l'accouplement sacré avec la déesse. Il y a deux types d'*hieros gamos* dans Malpertuis : celui, légitime, prévu par Cassave, organisé par la Moïra entre la Gorgone et Jean-Jacques Grandsire et celui, abusif, qui est le résultat du chantage planifié par Dideloo à l'encontre de la déesse Alecto. Il est pourtant impossible à réaliser sans la présence du masque. Dès que la Gorgone lève ses yeux (enlève son masque d'humain pour recouvrir sa vraie nature de déesse) elle tue Jean-Jacques (Zeus lui-même s'était transformé en taureau, pluie ou cygne dans des situations semblables). La deuxième forme d'*hieros gamos* est une forme de chantage, de contrainte que Dideloo impose à Alecto et qui aboutit, inéluctablement, à la mort de celui-ci. Il est tué par un personnage masqué lors d'un carnaval et se transforme ainsi en victime sacrificielle réclamée par la fête dionysiaque : « *un noctambule se tenait immobile, les yeux levés vers le ciel. Il était drapé dans un manteau noir à capuchon et, en approchant, je vis que lui aussi participait à la fête moribonde car un masque lui couvrait le visage.* »⁴⁷⁶

Malpertuis n'est pas une scène de théâtre uniquement parce que son décor et ses personnages sont factices. Au niveau physique et symbolique Malpertuis cache dans son territoire des ruines appartenant à un ancien couvent, le couvent des Barbusquins. Le thème de l'édifice de la maison urbaine, profane, qui occupe le territoire d'un édifice plus ancien, sacré, recoupe ingénieusement la thématique du masque et la description renvoie subtilement au décor de théâtre ou plutôt aux coulisses invisibles où le spectacle se crée. Les sous-titres de certains chapitres répondent eux aussi aux règles des didascalies « 5. *Exit Dideloo...Exit Nancy...Exit Tchiek...* »⁴⁷⁷ La partie occulte de la maison, celle qui est présente dans Malpertuis malgré le manque de mystère relevé par Jean-Jacques Grandsire, fait le passage vers une autre étape mythologique. « *Passé ce rideau noyé d'ombres et hérissé de pointes, on se trouve devant une bâtisse d'invraisemblable laideur, de pierres niellées, pourries de lèpres, aux fenêtres crevées, à la toiture béante : les ruines de l'ancien couvent des barbusquins.* »⁴⁷⁸ C'est un ordre inventé par Jean Ray ou plutôt

⁴⁷⁶ Ibidem, p. 324

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 321

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 287

par sa nourrice « *des moines qui n'ont jamais existé que dans l'imagination d'Elodie, notre vieille bonne qui m'a élevé et qui, quand je n'étais pas sage, ce qui m'arrivait plus souvent qu'à mon tour, me disait : <<Les barbusquins vont venir te prendre >>. »*⁴⁷⁹

Appartenant à une mythologie différente, nouvelle, la mythologie chrétienne, les barbusquins sont pourtant tout aussi factices que les corps empaillés des Dieux. Le sentiment d'usurpation est très présent, Malpertuis, l'ancre du diable, ayant pris possession du territoire des barbusquins et implicitement les croyances polythéistes ayant pris le dessus sur le christianisme. Le dénouement dramatique a lieu à la Noël lorsque les barbusquins viennent déloger les anciens Dieux de leur maison de malheur. La menace des barbusquins n'en est pas une traditionnelle du Bien qui vient châtier le Mal. Bien au contraire, l'exergue « <<que seraient les Dieux sans l'épouvante>> *Imitation de l'Écriture* »⁴⁸⁰ insiste sur une présence de type croquemitaine (« *les barbusquins vont venir te prendre* ») plutôt que sur la juste manifestation d'un châtement divin. Jean-Jacques Grandsire remarque : « *quelque chose d'indéfinissable flottait en l'air, crainte, angoisse de l'attente, annonce du malheur, que sais-je ?* »⁴⁸¹

Plus qu'une fête d'une autre nature sacrée, Noël est pour les Dieux habitant à Malpertuis une occasion de tomber les masques. Redevenus des entités toutes-puissantes elles se manifestent devant Jean-Jacques dans leur grandeur incompréhensible et létale car la rencontre avec le divin, *l'hiérophanie*, lui coûte presque sa vie. Noël est un événement temporel (dans les deux sens du mot : se rapportant au temps et appartenant à l'univers terrestre) qui coupe le jeu théâtral jusqu'au point nodal de deux parmi la multitude de modalités que la perception humaine peut avoir devant l'apparition du divin : celle du *deus ex machina* qui clôt le théâtre antique mais aussi celle de la révélation du sacré, la révélation qui permet le passage de l'être vers une réalité dépassant la connaissance habituelle. Grandsire n'est pas seulement pétrifié, il est tout simplement rendu immortel à la fin de son initiation par une expérience de type phanique.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 411

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 433

⁴⁸¹ Ibidem, p. 433

La maison Malpertuis est rongée par la malédiction ancienne, sacrée mais aussi par l'ennui, malédiction moderne et profane. Cet ennui semble appartenir à la structure de la maison et il pousse Jean-Jacques à explorer son intérieur. C'est à ces occasions de recherche et de voyage que le sentiment d'une force extérieure, pesante, empêche le narrateur de voir plus clair dans ce qui l'entoure. L'idée de détermination, de destin et de poids maudit est le spectre de Malpertuis. Les déambulations à l'extérieur de la maison, dans le jardin sont limitées « *Je me dis alors que je reviendrai demain mais je ne revins plus. Pourquoi ? Je sens que la raison est en dehors de moi. Quelque chose, une force sans doute, estime que je n'ai rien à y faire, que ce qu'il me faut y voir n'appartient pas encore au temps, et je suis rendu aux mornes heures de la vie quotidienne.* »⁴⁸²

Tout comme la réaction que Jean-Jacques a lorsque Dideloo est assassiné dans la maison de la balise : « *Un désir violent me prit d'avertir Alice et même l'oncle Dideloo du péril que je pressentais mais une volonté opposée à la mienne s'emparait déjà de mes gestes.* »⁴⁸³

⁴⁸² Ibidem, p. 310

⁴⁸³ Ibidem, p. 327

*Tout écrivain dira donc : fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis.*⁴⁸⁴

6. HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT (1890-1937)

La personnalité de Howard Phillips Lovecraft, l'auteur qu'on se propose d'analyser dans ce chapitre, est une des plus contradictoires et des plus étonnantes. Lorsque nous avons commencé l'étude de cet écrivain, l'approche a été celle d'une œuvre fantastique comme une autre, en essayant de distinguer ses caractéristiques afin d'entamer une étude comparative classique avec les deux autres écrivains figurant dans le corpus.

Mais nous nous sommes rapidement rendu compte que Lovecraft n'est pas un écrivain qui s'offre facilement à l'analyse. Lovecraft doit être découvert à travers et entre les lignes, il doit être compris et assimilé dans son intégralité, et pour ce faire il est devenu nécessaire d'emprunter son mode de pensée et d'essayer d'accepter son vécu et son ressenti.

Plus que jamais le poids de la vie personnelle de cet écrivain semble s'imposer sur son œuvre. Le fantastique noir et appuyé de Lovecraft est une résultante, celle d'un esprit éminemment citadin et de ses peurs refoulées qu'il arrive à surmonter à travers l'acte d'écrire.

Avant de discuter plus amplement de la présence des espaces fantastiques urbains dans l'œuvre de Lovecraft, il est important d'en dégager les particularités et

⁴⁸⁴ Roland Barthes - *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 13

les caractéristiques autant de son écriture et de son style, que des thématiques récurrentes et des principaux axes selon lesquels notre choix de corpus est construit.

A) L'écrivain possédé par son œuvre et dimension onirique

D'une part se situe une force indiscutable de l'imagination qui va littéralement hanter un écrivain à la plume facile au point de permettre la comparaison à une forme de possession. Lovecraft est possédé par ses personnages, obsédé par les espaces qu'il crée, ses récits portent l'empreinte du *pathos* et de l'*enthousiasmos* grecs qui font de l'Écrivain un outil terrestre à l'aide duquel la Divinité ultime s'exprime. Il ne s'agit pourtant pas d'une divinité bénéfique, « créative » dans le sens positif du terme, mais d'une divinité destructrice qui exige de cet humble outil toute sa volonté et toute son énergie. En effet, on reconnaît en Lovecraft un écrivain avant toute chose, son essence et sa raison d'être convergeant vers un seul et unique but : écrire. Ce n'est qu'en écrivant que « l'humble outil » se transforme en une entité transcendante dont la portée outrepassa l'espace et le temps tout en révolutionnant son époque et en renversant ses préjugés littéraires. Par ses prises de position Lovecraft trouve le courage insensé de nier les fondements d'une société qui ne lui apporte rien et qui le relègue presque systématiquement à une condition inférieure par excellence, que ce soit celle du demandeur d'emploi en constante mésentente avec le monde du travail ou celle de l'écrivain refusé et perpétuellement frustré par ce refus.

Ecrire envers et contre tout des récits noirs dans une société promouvant le bien-être du maintenant fameux «rêve américain» mais qui à l'époque n'en était qu'à ses débuts, sonner les clairons d'un avènement apocalyptique de l'anéantissement de la race humaine en plein essor scientifique du début de XXe siècle équivalait, sans doute et avant tout, à un suicide social mais aussi à une forme d'orgueil exacerbé caractéristique au génie tout court.

Pourtant cette écriture est aussi un expédient, un défolement, certainement abouti, mais ô combien douloureux, d'une incompréhension définitoire qui n'a jamais cessé de macérer l'existence de Lovecraft. S'il écrit ce n'est pas tellement pour dénoncer et pas seulement pour satiriser un monde qui lui est impropre et qui lui a fermé ses portes, Lovecraft écrit transporté par une passion sphérique sans équivalent pour son époque : la Haine. La haine pour tout ce qui représente sa réalité quotidienne, pour tous les empêchements et toutes les humiliations auxquelles il est confronté à chaque instant de sa vie. Lovecraft en veut à tout ce qui l'entoure : les institutions, les femmes, la société, le « *politically correct* » et surtout à sa condition qui dans la perspective nietzschéenne serait le confinement d'un esprit supérieur dans un corps d'esclave. Corps social et corps physique. Car qui mieux peut imaginer la toute-puissance des Dieux intemporels qu'un homme à la santé ébranlée, esseulé, écrasé par un système étayé sur les principes de la concurrence et de l'instinct de survie ?

De l'autre côté, en revanche, se situe une fragilité presque insoupçonnable pour un écrivain aussi prolifique et apparemment aussi sûr de soi. C'est une fragilité qui secoue aussi ses écrits et qui constitue la particularité mais aussi le point faible de son œuvre. Lovecraft semble aveuglé par cette inspiration déferlante qui lui est propre. La force de son imagination terrasse parfois complètement les règles de l'écriture et enlève à la crédibilité de son récit.

Dans *Le témoignage de Randolph Carter* ou dans *Celui qui hantait les ténèbres*, la fin des récits est marquée par la même réaction littérairement et logiquement incompréhensible des personnages : Randolph Carter et Robert Blake sont tétanisés lorsqu'ils sont confrontés à la présence de la Surnature. Mais en dépit de cela ils ne peuvent pas s'empêcher de parler (dans le cas de Carter) et d'écrire (dans le cas de Blake) pour témoigner, dans un cas comme dans l'autre, de l'énormité de ce qu'ils sont en train de vivre. Or, écrire et parler sont des actes à première vue incompatibles avec une peur extrême que l'auteur s'efforce de dégager de ces deux réactions.

Ce qui se voulait au départ une astuce narrative pour révéler l'intensité d'une présence impensable, ce que Roger Bozzetto appelait « *l'impossible et pourtant là* », retombe dans une incrédulité de la part du lecteur car la logique veut que, dans un monde normal, l'instinct de survie l'emporte sur le désir de témoigner de la cause

d'une éventuelle peur panique. Du point de vue narratif, Lovecraft n'est, certes, pas un Poe ou un Maupassant, ses outils littéraires n'obéissent pas toujours à une technique infallible et nous avons vu en ceci une projection de l'hésitation lovecraftienne qui le pousse à privilégier le fond de ce qu'il raconte au détriment de la forme sous laquelle le récit nous parvient.

En même temps la nouvelle *Le témoignage de Randolph Carter* est intéressante d'un autre point de vue. C'est une nouvelle d'inspiration onirique, en d'autres termes Lovecraft l'a rêvée telle quelle avant de la coucher sur papier. Nous savons que le récit d'inspiration onirique est un des procédés chers au fantastique d'origine anglo-saxonne : *Le château d'Otrante* de Horace Walpole et *L'étrange cas de Docteur Jekyll et Mister Hyde* de J.L Stevenson, *Frankenstein* de Mary Shelley sont le résultat des rêves faits par chacun des écrivains. La trame onirique est particulièrement appropriée pour la littérature fantastique car, plus que n'importe quel autre genre, elle s'appuie sur l'invention à proprement parler des espaces, d'événements et d'entités qui sont plus apparentés aux rêves qu'à la réalité, même si on peut souvent retrouver une contrepartie dans celle-ci. Cette prolongation du rêve dans la création artistique semble appuyer la remarque que l'on faisait au tout début de ce chapitre quant à la « possession divine » de Lovecraft. Ce n'est, certes, qu'une remarque considérée au sens figuré, mais il y a, sans doute, une certaine dose de mystère dans la manière d'écrire de Lovecraft.

Le rêve est chez Lovecraft une source narrative inépuisable, il peut tantôt donner un air de légende à des récits qui oscillent entre le fantastique et le merveilleux noir (*Polaris*, *Le bateau blanc*, *L'arbre*, *Celephaïs*, *Les chats d'Ulthar*, *La quête d'Iranon*, *Les autres Dieux*), tantôt prendre les couleurs plus nettes du cauchemar dans des nouvelles où Lovecraft commence à « naître » en tant que véritable écrivain de fantastique moderne et où son essence sulfureuse prend son insoutenable texture définitive (*Le témoignage de Randolph Carter*, *A la recherche de Kadath*, *La clé d'argent*, *A travers les portes de la clé d'argent*).

La thématique du diable

Possession divine ou possession démoniaque ? Le premier abord de l'œuvre de Lovecraft se heurte contre une ambiguïté assez étonnante. Le fameux « *mythe de Cthulhu* », expression consacrée par August Delerth dresse un panthéon de divinités malfaisantes. Il est question de Dieux dans l'acception mythique du terme, comparables au panthéon polythéiste grec ; ces Dieux seraient venus sur Terre à des âges pré-humains mais en même temps leur qualité purement « divine » est plutôt discutable. La question qui se pose par rapport à ces divinités c'est est-ce que ce sont des symboles ou est-ce que ce sont purement et simplement des monstres extraterrestres dont l'invasion pourrait mettre en danger l'existence sur Terre ? (Nyarlathotep est le « Chaos rampant », un peu l'équivalent du non-être ou de l'anti-être, en même temps il est aussi un métèque, de vieux sang indigène, ressemblant à un Pharaon qui « *vint dans les pays civilisés, basané, mince et sinistre.* »⁴⁸⁵)

Dagon est le dieu-poisson et en même temps un monstre effrayant : « *Soudain, je vis la chose. Dans un léger remous au-dessus des eaux troublantes, elle émergea. D'un aspect répugnant, d'une taille aussi imposante que celle de Polyphème, ce gigantesque monstre de cauchemar s'élança rapidement sur le monolithe, l'étreignit de ses grands bras couverts d'écailles, tandis qu'il inclinait sa tête hideuse en proférant une sorte d'incantation.* »⁴⁸⁶)

Les textes de Lovecraft nourrissent amplement cette duplicité de la nature des Dieux du mythe de Cthulhu. C'est aussi ce qui a permis à la critique de débattre sur une possible intégration de l'œuvre lovecraftienne parmi les récits de science-fiction.

Dans la préface du premier volume des œuvres complètes de Lovecraft, édition Robert Laffont 1991, Francis Lacassin remarque très justement que les références précises et détaillées à des planètes ou à des étoiles sont assez rares et les descriptions se résument à une seule, Yuggoth, une sorte d'enfer dantesque : « *Dans*

⁴⁸⁵ H.P.L Lovecraft - *Nyarlathotep*, in *Œuvres complètes, tome I* Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 24

⁴⁸⁶ H.P.L Lovecraft - *Dagon*, in *Œuvres complètes, tome I* Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 22

toute l'œuvre de Lovecraft, c'est (excepté la nouvelle <<Dans les murs d'Eryx>> et peut-être la fin de <<Celui qui chuchotait dans les ténèbres>>) l'unique et maigre allusion qui relève de la <<fiction interplanétaire>>. De même qu'un assassinat dans une histoire de fiction ne suffit pas à la transformer en roman policier, l'évocation d'une planète n'en ferait pas plus une histoire de science-fiction ; ou alors toute l'astrologie relèverait de ce genre littéraire. Voilà pour la thématique. »⁴⁸⁷

Malgré la présence assez importante d'êtres extraterrestres dans sa fiction, les déités lovecraftiennes sont plutôt censées révéler un Mal ultime mais essentiellement différent du Mal biblique. Il est question de grimoires, de livres blasphématoires et interdits, de la nuit de Walpurgis, de sorcières et incantations. On assiste assez souvent aussi à des cas de possession maléfique soit par le biais de la magie noire, soit par l'intrusion onirique d'un esprit manipulateur mais il n'est nullement question du Diable. (*La maison de la sorcière, Le festival, Le descendant, L'abomination de Dunwich, L'affaire de Charles Dexter Ward, Le monstre sur le seuil, Dans l'abîme du temps*).

La figure du Diable, une des plus récurrentes de la littérature fantastique, est la grande absente de l'œuvre de Lovecraft. Mais il ne faut surtout pas se méprendre : le Diable est présent presque dans chaque ligne du récit mais il n'est pas nommé, il n'est pas identifié en tant que tel. Certes, toutes les divinités cthuliennes ont une nature diabolique de par leur influence destructrice mais cela est considéré du point de vue antihumain ou même non-humain plutôt que par rapport à un Mal moral qui définit le Diable dans la vision chrétienne. Autrement dit, Lovecraft s'empare du cliché du diable tel qu'il est conçu en Occident mais il le métamorphose, le modernise tout en gardant ses caractéristiques rituelles. On invoque les Grands Anciens tout comme on invoquait le diable, on respecte les caractéristiques principales du culte satanique mais la nature elle-même de l'entité se retrouve légèrement modifiée.

Tout comme les Dieux de Lovecraft ce Diable innommable est plutôt un monstre dont l'essence est complètement aux antipodes de la nature humaine. Ces Dieux ont d'innovateur le fait que tout en gardant les traits de l'imaginaire

⁴⁸⁷ Francis Lacassin, préface au deuxième tome *Howard Phillips Lovecraft, Œuvres Complètes*, édition Robert Laffont 1991, p. 15

moyenâgeux ils sont étrangement palpables et horriblement organiques. Leur qualité principale est d'exister en chair et en os, tapis quelque part dans le monde humain, prêts à rebondir et à s'emparer de l'univers connu et de ses habitants. Leur méchanceté latente mais imminente les transforme en apparitions de cauchemar et décuple leur impacte littéraire sur le lecteur. Si les monstres de Lovecraft sont effrayants au plus haut point c'est parce que, dans la plupart des cas, ils font partie du monde environnant, ils sont déjà là... En même temps dans certains récits ils deviennent un peu plus éthérés, indescriptibles, associés au chaos et à la destruction en tant que concepts, ce qui les rapproche à peine des Chevaliers bibliques de l'Apocalypse.

Le fantastique de type lovecraftien

Même si pour la postérité Lovecraft reste célèbre pour la création du mythe de Cthulhu, tout son œuvre ne tourne pas autour de ce motif. Nous allons nous pencher dans notre analyse sur les textes restés dans l'ombre, en particulier sur les nouvelles du cycle onirique s'ouvrant sur des espaces urbains mythiques ou contemporains. Pourtant, la particularité que tous ses textes partagent est constituée par le souci constant pour la création d'une atmosphère typique dont les principaux ingrédients sont la peur et le dégoût devant une manifestation écrasante de la Surnature. Il ne s'agit pas de gérer un crescendo voilé de l'inquiétude, hésitant entre la réalité et une possible interprétation fantastique comme dans les récits qui ont permis à Tzvetan Todorov d'avancer sa thèse sur le fantastique. Chez Lovecraft l'interprétation fantastique est tellement irréfutable que la plupart du temps certains personnages meurent ou disparaissent complètement et les personnages-narrateurs, les témoins, se retrouvent confrontés soit à une quasi-impossibilité de raconter ou de décrire ce qu'ils ont réellement vu, soit, pire encore, ils en viennent à se demander s'il n'est pas plus prudent de se considérer eux-mêmes comme étant complètement

fous et que donc, pour le mieux, tout ce qui leur est arrivé ne s'est passé que dans leur tête. (*Celui qui chuchotait dans les ténèbres, La maison de la sorcière, Le monstre sur le seuil, L'affaire de Charles Dexter Ward, Les montagnes hallucinées*).

Dans certains cas la certitude de cette manifestation surnaturelle est tellement énorme et elle s'impose à la raison avec une telle force que les personnages regrettent cette malheureuse rencontre avec « l'impensable » au point de vouloir à tout prix oublier qu'ils l'ont vécue.

« *Ce n'est pas un rêve - ce n'est même pas, j'en ai peur, la folie - car trop de choses me sont arrivées déjà pour que je puisse nourrir encore quelque doute miséricordieux.* »⁴⁸⁸

Chez Lovecraft la rencontre avec le fantastique ne se fait jamais impunément, bien au contraire, elle est le point de départ d'un ébranlement profond de la conscience de ses témoins qui se retrouvent « marqués » à jamais par le contact surnaturel. « *Lorsque vous aurez lu ces quelques pages hâtivement griffonnées, vous ne vous étonnerez pas - encore que vous ne puissiez jamais le comprendre parfaitement - que je me trouve devant cette unique alternative : l'oubli ou la mort.* »⁴⁸⁹

Pour ce qui est des controverses théologiques sur le mythe de Cthulhu dans l'œuvre de Lovecraft, Francis Lacassin explique dans la même préface que « *l'éternel clivage entre les laxistes et les rigoristes* » fait que les critiques ne sont pas toujours d'accord sur les titres qui devraient se réunir sous la dénomination de *mythe de Cthulhu* ; ainsi, pour les rigoristes, seuls onze titres sont valables (*La cité sans nom, Le festival, L'appel de Cthulhu, L'Abomination de Dunwich, Celui qui chuchotait dans les ténèbres, Le cauchemar d'Innsmouth, Les montagnes hallucinées, La maison de la sorcière, Le monstre sur le seuil, Dans l'abîme du temps, Celui qui hantait les ténèbres*).

« *A ce canon, Lin Carter ajoute Le molosse. Derleth refuse Le Molosse mais ajoute La couleur tombée du ciel et L'affaire Charles Dexter Ward que Carter excluait ; et également Le tertre. Bien que paru sous la signature de Zealia Bishop*

⁴⁸⁸ H.P.L Lovecraft - *Le Molosse*, 1922, in *Œuvres complètes, tome I*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 38

⁴⁸⁹ H.P.L Lovecraft - *Dagon*, 1917, in *Œuvres complètes, tome I* Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 18

ce court roman avait pour auteur véritable Lovecraft. S.T. Joshi approuve cette exclusion et ces trois ajouts. Il va plus loin encore en étendant le domaine du mythe à Dagon, Nyarlathotep, Azathoth, et – en raison de sa dimension cosmique - Par-delà le mur du sommeil. »⁴⁹⁰

A cette catégorie un peu mitigée s'ajoute un autre type de nouvelles qui, elles, sont assimilables à une même thématique, celle du rêve et de l'exploration du monde onirique. Les personnages-témoins de ces récits sont appelés « des rêveurs », tels Randolph Carter, Basil Elton dans *Le bateau blanc*, Ménès dans *Les chats d'Ulthar*, Barzai le sage dans *Les autres Dieux*, Kuranès dans *Celephaïs*, Iranon dans *La quête d'Iranon*.

Ces protagonistes sont pour la plupart des explorateurs du monde du rêve, « onironautes », tous à la recherche des cités mythiques disparues dont la beauté esquissée sur le modèle des *mille et une nuits* a les mêmes attraits que le jardin d'Eden, paradis la plupart du temps inaccessible mais à la connaissance duquel seuls les « rêveurs » ont eu accès. La qualité de « rêveur » que Lovecraft donne à ces quelques personnages est d'une certaine manière comparable au statut de philosophe ou aède en Grèce antique et plus encore, elle emprunte à certains moments les nuances un peu dérisoires que le pragmatique Platon donnait aux poètes dans sa *République*. En même temps, les « rêveurs » semblent appartenir à une race ou bien à une espèce à part entière, ce sont un peu les habitants du monde du rêve, les « humains » de l'au-delà. Et si on nous caractérise d'humain ici pourquoi on ne pourrait pas être qualifié de rêveur là-bas ?

Indépendamment de leur appartenance à un cycle ou à un autre, ces deux types de textes sont particulièrement intéressants pour notre corpus car dans les deux cas le motif de la ville est omniprésent aussi bien dans le cadre d'un espace urbain moderne rattaché à une réalité immédiate, que dans le contexte des connotations mythiques de cité *illo tempore*, mirage dans le désert qui, de manière paradoxale, anime ceux qui sont à sa quête par son caractère insaisissable.

⁴⁹⁰ Francis Lacassin, préface au premier tome *Howard Phillips Lovecraft, Œuvres Complètes*, édition Robert Laffont 1991, p. 13

La cité et l'espace urbain en tant qu'effet de fantastique

La cité représente un espace fantastique urbain atypique. Celui-ci ne correspond pas tout à fait à la définition que nous donnions à l'espace urbain qui, devait être notamment un espace de la sécurité et de la banalité dans lequel l'intrusion de la Surnature allait bouleverser un ordre en apparence inébranlable. Ce type d'espace est plutôt présent dans *le mythe de Cthulhu*, où les villes et les topographies, authentiques ou fictives, avaient toutes en commun le fait qu'elles étaient calquées sur la réalité. Les cités du monde du rêve sont, quant à elles, la prolongation onirique d'un désir d'évasion et elles pourraient être classées, à une première vue, plutôt parmi les créations utopiques que parmi les créations fantastiques. C'est, peut-être aussi, la raison pour laquelle la critique en parle moins quand il s'agit d'analyser les textes de Lovecraft comme des textes fantastiques. Et il est tout à fait logique de voir dans Polaris, Sarnath, Ulthar, Aira ou Kadath des utopies ou des univers fabuleux plutôt que des espaces fantastiques urbains à proprement parler. Max Duperray parle d'*hétérotopies*, celles qui « *juxtaposent un seul lieu et plusieurs espaces* »⁴⁹¹. Les villes de Lovecraft, oniriques ou réelles, ne sont que des coordonnées multiples d'un seul et unique endroit.

Les cités lovecraftiennes ont les caractéristiques des féeries ou des féeries négatives (dans le cas de Kadath) premièrement parce qu'elles sont rêvées et deuxièmement parce que l'atmosphère qu'on y crée est empruntée à la légende ou à la mythologie des *mille et une nuits*.

C'est dans cet esprit-là qu'une analyse des textes en question nous paraît indispensable afin de prouver que l'espace urbain rêvé de Lovecraft a plus d'accroches avec la réalité que la réalité même. Non seulement le rêve est pour les

⁴⁹¹ Max Duperray - *La folie et la méthode. Essai sur la déréalisation en littérature*, L'Harmattan, 2001, p. 240

personnages un état second, une réalité parallèle si on veut, mais en plus, comme dans la nouvelle *La nuit, face au ciel* de Julio Cortázar, cette réalité autre devient la référence au détriment de la réalité « humaine » ou plutôt de la réalité qu'on est tenté d'accréditer en tant qu'humain.

L'espace urbain onirique de Lovecraft EST fantastique parce que le rêve EST la réalité pour ses personnages. Tantôt (dans *Polaris* par exemple) nous sommes mis devant l'impossibilité entre savoir si le monde réel l'est effectivement, tantôt (comme dans *A travers la clé de la port d'argent*) il y a des vestiges et des indices dans notre réalité qui témoignent de l'existence irréfutable d'un monde parallèle et qui obéit, bien entendu, à des règles différentes mais dont l'incidence sur le monde réel pourrait être, en fin de compte, dévastatrice. Les architectures fantastiques de Lovecraft ne sont, certes, pas pures ; elles sont maculées par des présences féeriques et par des tons de légende. Ils ont, en même temps, de forts relents de science-fiction et de mythologie car le fantastique urbain n'y est qu'à ses débuts, mais on remarque déjà la même hésitation entre la vision de l'agglomération urbaine en tant que périmètre de la réalité banale d'un côté, et son aspect protéique, discontinu qui permet l'intrusion de la Surnature de l'autre côté. Cette oscillation va devenir certitude avec, par exemple, un Haruki Murakami qui ne va pas hésiter à placer ses *ténébrides* (êtres fantastiques démoniaques) dans le réseau du métro en plein milieu urbain contemporain (*La fin des temps*).

Ce qui est intéressant chez Lovecraft c'est qu'il réussit à créer une atmosphère urbaine dans ces cités. L'espace urbain n'a pas toujours besoin d'être en autant d'éléments celui d'une ville moderne ou même contemporaine. Ce qui fait d'un espace fantastique un l'effet de l'espace urbain est aussi cette atmosphère engendrée dans une architecture ou dans un milieu urbains mais qui, après, peut être déplacée dans un autre milieu se retrouvant par la suite « urbanisé » et rendu tout aussi propice à la sensation d'anormalité et d'étrangeté vue comme une violation. En d'autres termes, l'espace urbain peut très bien être une cité atypique du moment que l'irruption du fantastique lui inspire le même effet qu'il aurait inspiré à un milieu urbain typique. Car le fantastique urbain ou autre est avant tout un effet.

B) Aspects du sacré chez Lovecraft

Dans la nouvelle *Le festival* Lovecraft réussit parfaitement à délimiter le sentiment d'intrusion du profane dans la sphère du sacré. Ces éléments du sacré viennent s'ajouter sur un espace urbain, qui, une fois de plus reflète déjà les attributs de l'angoisse dans son architecture. L'effet de fantastique qui s'en dégage s'appuie sur l'idée de secret jalousement gardé par une communauté évoluant selon des rituels ancestraux qui n'ont plus rien de familier pour le moderne. Pire encore, Lovecraft nous suggère que ces rituels n'ont plus rien d'humain. Cette particularité de l'horreur dans la nouvelle n'est pas un fait isolé, le sacré chez Lovecraft étant monstrueux, inversé, prenant souvent des dimensions abyssales. La peur semble être liée à la certitude non-exprimée des personnages qu'une forme de sacré essentiellement nuisible tente de déplacer la réalité et finalement de se substituer au profane. Le profane est perçu comme humain par excellence, une catégorie sans valence et uniforme dans son ensemble. Ainsi le sacré peut acquérir des dimensions exclusivement anti-humaines, et les mythes ou les archétypes traduisent tout simplement une instance comminatoire, une force endormie au fond des âges mais bien réelle et létale.

Nous sommes de nouveau dans une « *ancienne ville* » vers laquelle, nous explique le personnage, il se dirige à l'appel de ses « *pères* ». L'image de l'homme moderne, ayant refusé toute transcendance mais poursuivi par ses origines, celles d'un *homo religiosus* est très présente dans cette nouvelle. « *Je poursuivais mon chemin vers la ville très ancienne, que je n'avais jamais vue mais dont j'avais souvent rêvé.* »⁴⁹²

⁴⁹² H.P. Lovecraft - *Le festival*, in *Œuvres Complètes, Tome I*, Editions Robert Laffont, p. 48

C'est la fête de Yuletide, célébration du solstice d'hiver, fête qui coïncide généralement avec Noël et que les peuples germaniques calculaient en fonction de leur calendrier lunaire. C'est une fête chrétienne qui se superpose à une ancienne fête païenne, en l'occurrence doublement chargée de signification. Car les hommes savent « *au fond de leur cœur que cette fête est plus ancienne que Bethléem et Babylone, plus ancienne que Memphis ou que l'humanité. C'était Yuletide et j'étais enfin arrivé devant l'ancienne ville du bord de mer que mes ancêtres avaient habitée et où ils avaient célébré le festival du temps où c'était interdit. Où ils avaient recommandé à leurs fils de célébrer le festival une fois par siècle, pour que le souvenir des secrets antiques ne se perdît pas.* »⁴⁹³

Tous les ingrédients du fantastique lovecraftien se retrouvent regroupés dans cet *incipit* : la ville ancienne, peut-être pré-humaine, vue en rêve et qui attire magiquement la descendance moderne de ses habitants d'origine. La mer, source de toutes les abominations et de toutes les frayeurs cette fois-ci côtoyant la ville. Une union géographique monstrueuse entre cet élément naturel et l'espace urbain n'est pas sans rappeler les accouplements contre nature entre humains et les Grands Anciens, tels Yog-Sothoth dans *L'horreur de Dunwich*. Le temps « festif » suggère en réalité d'immondes rituels sacrificiels dont l'atroce répétition séculaire permet de perpétuer et de préserver les mystères. Et il y a surtout cette ville obsédante qui paraît s'insinuer dans l'esprit du narrateur comme le seul et unique témoin réel des événements survenus *illo tempore* : « [...] *Kingsport sous la neige, avec ses anciennes girouettes, ses poutres de faîte et ses cheminées, ses quais et ses petits ponts, ses saules et ses cimetières. Ses labyrinthes interminables de rues escarpées, étroites, sinueuses, son pic vertigineux dominé par l'église, que le temps n'ose altérer, et ses dédales sans fin de maisons coloniales, entassées et éparpillées à tous les niveaux comme un jeu de cubes.* »⁴⁹⁴

Le décor citadin avec ses effets visuels et sonores indique les conséquences néfastes d'une possible malédiction qui aurait subsisté jusqu'à notre époque. On nous explique que la présence du narrateur dans cette ville à une époque si précise de l'année n'est pas un hasard. Il est le descendant d'une famille ayant vécu dans la

⁴⁹³ Idem

⁴⁹⁴ Ibidem, pp. 48-49

ville mais surtout ayant des membres exécutés en tant que sorciers : « *La route, sans empreintes, était très solitaire et parfois il me semblait entendre dans le lointain un grincement horrible, tel celui d'un gibet dans le vent. On avait pendu quatre membres de ma famille en 1692 mais je ne savais pas exactement à quel endroit ; ils s'étaient rendus coupables de sorcellerie.* »⁴⁹⁵

Nous savons que dans son ensemble la sorcellerie est associée à des cultes sataniques. Pour Lovecraft ce rapprochement n'est pas très explicite. Le danger et le malaise que ce culte laisse transparaître dans *Le festival* sont plutôt d'une nature archaïque plus proche du sentiment religieux des sociétés traditionnelles telles que les décrivait Eliade mais avec une connotation visiblement négative. Les éléments du rituel d'initiation typique du descendant direct profane par une communauté ayant restée fidèle aux cultes sacrés, recourent ici la notion de secret (chez Lovecraft abominable). Le personnage nous est présenté comme un possible sujet d'un rituel d'initiation auquel il semble « avoir droit » de par sa lignée et ses origines. « *<<Initiation>> veut dire, on le sait, mort et résurrection du néophyte ou, dans d'autres contextes, descente aux Enfers suivie d'ascension au Ciel. La mort - initiatique ou non - est la rupture de niveau par excellence.* »⁴⁹⁶

La contradiction apparente entre le milieu urbain et le rituel sacré permet la création d'un sentiment d'horreur qui grandit d'autant plus qu'après la description de la ville le lecteur comprend qu'en réalité la contradiction n'est que conceptuelle, les réminiscences du sacré étant au cœur même de la cité et notamment à l'intérieur de l'église. Si la religion chrétienne a souvent repris des fêtes païennes (Yuletide dans cette histoire), l'édifice de l'église chrétienne est ici à son tour emprunté par les adorateurs païens et sert de cachette aux mystères ancestraux de l'initiation tribale. Le message est ouvertement une mise en garde, l'évolution de l'homme moderne n'a en rien changé le monde, l'idée même d'évolution est fautive, caricaturée, puisqu'en réalité il s'agit d'une involution monstrueuse, une cohabitation d'esprits perpétuant des cultes impies avec des créatures hybrides extra-terrestres : « *Venue des ténèbres inimaginables [...] arriva une horde de choses ailées, apprivoisées et hybrides, qu'un œil et un cerveau sains auraient peine à imaginer. Ce n'étaient ni*

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 49

⁴⁹⁶ Mircea Eliade - *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, 1952, p. 62

*complètement des corneilles, ni des taupes, ni des vautours, ni des fourmis ni des vampires, ni des êtres humains en décomposition. Mais quelque chose dont je ne peux ni ne dois me souvenir. »*⁴⁹⁷

Seul l'oubli semble pouvoir apaiser l'esprit du narrateur. L'oubli qui est justement l'ennemi spirituel du monde traditionnel. Pour que le monde puisse se régénérer, pour que le cosmos puisse être recréé de la même façon que les Dieux l'ont créé au début de l'existence, ces fêtes cérémoniales sont à la base du système sacré d'anamnèse, essayant notamment de réaliser une circulation souterraine des mystères des cultes tout en les gardant secrètes et à l'abri de l'oubli.

Et cette impossibilité d'oublier devient aussi châtiment ultime de l'intrus, car le personnage garde dans sa conscience seulement la mémoire des lieux et des événements. Pour tous les autres, il est atteint de folie, et le texte nous laisse entendre qu'il l'est peut-être vraiment : *« Je ne pouvais rien dire puisque tout était faux. Tout était faux : les larges fenêtres s'ouvrant sur une mer de toits, dont seulement un sur cinq était ancien, et le bruit des trolleys et des voitures dans les rues. Ils me répétèrent avec insistance que c'était Kingsport et je ne pouvais le nier. »*⁴⁹⁸.

Même le fameux *Necronomicon* que le personnage avait déjà lu dans la maison du vieux qui l'avait accueilli avant la cérémonie n'a plus ses empreintes dessus. Le narrateur insiste qu'il connaît une partie de son contenu et, malgré l'assurance des docteurs parlant d'une simple psychose, des rêves horribles troublent désormais son sommeil.

On peut reconnaître dans ces retours à la réalité, souvent intempestifs et auxquels la littérature fantastique a souvent recours, l'élément d'hésitation todorovienne. Mais dans l'optique de Mircea Eliade une explication autre subsiste néanmoins. Comme dans *Nuits à Sérampore* le fait que la Surnature ne se manifeste que dans un cadre privilégié (fête séculaire, endroit du meurtre, etc.) pour disparaître tout de suite après, que la manifestation du sacré n'est pas automatique, s'explique par la conception que le sacré est souvent camouflé dans les choses ou les événements et qu'il ne choisit de se manifester qu'à certains individus à des

⁴⁹⁷ H.P. Lovecraft, op.cit., p. 53

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 54

moments spécifiques. C'est la condition idéale pour qu'une *hiérophanie* soit possible. Chez Lovecraft on remarque pourtant une attitude horrifiée devant cette *hiérophanie* dans le sens où la révélation qu'elle provoque voue l'âme plutôt à la damnation qu'au salut.

Ce retour du profane vers le sacré qui semble être le déclencheur de l'intrigue de la nouvelle se rapproche des mythes célébrant le retour vers le centre. Nous avons parlé d'initiation et de lieu de culte qui désigne un possible *centrum mundi*. Le protagoniste laisse sous-entendre qu'il est irrésistiblement attiré vers ce centre, vers cette ville et ensuite vers l'église, qui est à son tour le centre architectural de la ville. Il est donc symboliquement entraîné vers plusieurs centres or, nous dit Eliade « *tout un ensemble de mythes, de symboles et de rituels s'accordent à souligner la difficulté qu'il y a à pénétrer dans un centre ; et d'autre part une série de mythes et de rites établissent que ce Centre est accessible.* »⁴⁹⁹

Cette orientation soudaine vers une recherche qui s'avère en réalité un retour vers le centre constitue pour Lovecraft l'échafaudage rêvé d'une histoire d'horreur en ceci que le protagoniste quitte un monde connu et familier pour aller dans un endroit inconnu où il est confronté à des réalités qu'il qualifie de barbares et qui l'effraient par conséquent. Il nous est possible de reconnaître dans ce besoin précipité de condamner ce que *a priori* on ne comprend pas l'attitude typique du moderne par rapport à l'inconnu. Le « *hic sunt leones* » sur les cartes anciennes prend pour le moderne plus que jamais des dimensions inquiétantes. Malgré tout, le retour vers le centre représente une initiation obligatoire (dans le sens d'implacable) dans la nouvelle, et ceci n'est pas sans rappeler qu'au-delà de l'aspect horrible du rituel, le moderne a besoin d'une prise de conscience par rapport à l'univers qui l'entoure. Autrement dit, à l'instar du Roi Pêcheur, le moderne doit (se) poser la bonne question, ou tout simplement doit s'interroger tout court par rapport à la réalité qui l'entoure. Yuletide n'est que le prétexte pour un réveil mouvementé du sommeil de la raison, et Lovecraft met son lecteur et son personnage en garde des conséquences de ce réveil.

Nous retrouvons ici, astucieusement camouflés dans le texte, des aspects que nous avons prêtés aux effets de fantastique urbain : l'homme moderne vit une

⁴⁹⁹ Mircea Eliade, op. cit., p. 69

profonde crise associée au vide de son existence suite à une désacralisation de plus en plus rapide de son espace. La ville devient alors espace d'initiation, elle se transforme en *omphalos ges*, mais sous son aspect le plus révoltant car le moderne ressent son retour au sacré comme une expérience des plus traumatisantes. Et comment pourrait-elle ne pas l'être ? Ce retour presque forcé vers les valeurs du sacré signifie avant tout la faillite d'un système de pensée, un abandon d'un mode de vie qui s'avère stérile et douloureux. Il suffit de se poser une question, d'aller dans un espace autre, pour immédiatement basculer dans le tragique mais en même temps changer à jamais les données de son univers. L'homme moderne doit se résoudre à briser le voile de l'apparence, la *mâyâ*, « l'illusion cosmique » et ceci ne peut se réaliser que par un acte de liberté avec les conséquences qu'il encourt, aussi terribles soient-elles. « [...] *Non seulement il existe une solidarité intime entre la vie universelle et le salut de l'homme - mais il suffit de se poser le problème du salut, il suffit de se poser le problème central, c'est-à-dire le problème - pour que la vie cosmique se régénère perpétuellement. Car souvent la mort [...] n'est que le résultat de notre indifférence devant l'immortalité.* »⁵⁰⁰

Une autre courte nouvelle, *Le descendant* faisant partie du cycle des « *mythes de Cthulhu* » retrouve la même atmosphère communiquée par l'existence possible d'un secret transmis uniquement aux initiés d'une race disparue, descendants qui y sont attachés tout d'abord par le lien du sang. Pour Lovecraft l'hérédité représentant l'ultime appartenance au Mal, il n'y a pas de place pour la rédemption de l'âme une fois que le corps biologique est souillé. Le drame de ses personnages consiste souvent dans cet éveil soudain que la conscience subit au moment où une trop lourde hérédité se fait ressentir. Des personnes parfaitement anodines qui un jour se rendent compte que leur destinée est déjà tracée et que même si leur volonté s'y oppose, elles appartiennent irrévocablement à un passé pré-humain qui tôt ou tard les rattrape. Souvent les liens de parenté remontent suffisamment loin dans le temps pour toucher à l'Antiquité mais là n'est pas l'origine du mal. Lovecraft laisse sous-entendre que les cultes païens sont eux-mêmes infiltrés par des entités innommables. « *Lord Northam était le dix-neuvième baron d'une lignée dont les origines se perdaient très loin dans le passé. On disait,*

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 72

dans sa famille qu'elle remontait à l'époque d'avant les Saxons, jusqu'à un certain Luneus Gabinius Capito [...]. Gabinius, disait-on, avait découvert une caverne creusée au flanc de la falaise où se réunissaient dans l'obscurité d'étranges personnages venus transmettre l'antique message. Ces créatures dont les Bretons eux-mêmes avaient peur, étaient les derniers survivants d'une contrée de l'Ouest disparue sous les eaux et dont il ne subsistait que des îles couvertes de cercles de pierre et des menhirs. »⁵⁰¹

Toutes ces informations alarmantes sur les origines du Lord Northam sont confirmées par des « rêves étranges quand il dormait dans la partie la plus ancienne du château. »⁵⁰²

Comme dans *Le festival* ces rêves deviennent avec la présence du *Necronomicon*, le livre maudit, des preuves « matérielles » augurant le malheur. Dans la perspective de la présence du sacré le *Necronomicon* peut être considéré comme un objet de culte alors que les rêves ressemblent eux aussi à ces moments de transe qu'Eliade décrivait comme faisant partie de l'initiation chamanique chez certaines tribus Africaines. Le chaman peut traverser dans sa pensée et dans les moments de grâce le temps et l'espace, remonter jusqu'au moment privilégié de la création cosmique. Il ne s'agit pas d'un déplacement symbolique. Le chaman quitte véritablement son corps et son être spirituel participe *de facto* à ces événements cosmogoniques. La communication ainsi établie est le pendant de la communication originelle qu'il y avait entre le Ciel et la Terre, les Dieux et les Hommes, l'Ici-bas et l'Au-delà qui n'étaient pas séparés au commencement.

Le culte de Dionysos

⁵⁰¹ H.P. Lovecraft – *Le descendant*, in op. cit., p. 58

⁵⁰² Idem

Si la notion de tabou connaît des déplacements répétés entre le Thanatos et l'Eros ce n'est pas un pur hasard. Ces deux concepts divergents se retrouvent réunis dans une divinité pour le moins improbable et dont le culte mélange de manière festive la violence de la mort et celle de la vie : il s'agit de Dionysos, le dieu né une deuxième fois, dieu de la mort et dieu de l'amour. La thématique de la deuxième naissance n'est pas uniquement attestée dans la mythologie grecque, elle est aussi connue en Inde : « [...] *l'initiation brahmanique était considérée comme une seconde naissance. Le nom le plus courant des initiés était dvija : <<deux fois né, twice-born>>. »*⁵⁰³

Michel Maffesoli voit dans l'orgiasme un véritable trait sociétal, une donnée caractéristique de la communauté. Il s'agit d'une position sociologique qui vient compléter celle de l'historien des religions. Comme nous allons l'expliquer par la suite, Mircea Eliade voit dans la manifestation orgiaque un effort de régénération cosmique qui imite, au sein d'un culte précis, des gestes divins primordiaux. Maffesoli montre, quant à lui, que l'orgie a le rôle de structurer la société. Son caractère collectif est le liant même de ce qu'il appelle un phénomène « *de condensation de cet accord sympathique avec le cosmos et avec les autres.* »⁵⁰⁴

L'orgie n'est pas uniquement une manifestation de l'excès et de la transgression, elle représente aussi le retour à l'unité, à un corps collectif, à une sexualité réunie qui représente la reconstruction du mythe de l'androgyne et du principe de la *coincidentia oppositorum*. Tous les principes jusque-là séparés se réunissent pour rassembler l'unicité d'origine, cette solidarité de l'ensemble propre au corps social qui rappelle aussi l'état paradisiaque du commencement. « *L'orgie est ainsi l'accord final dans la polyphonie sociale, c'est par lui que l'ensemble se tient, il est le ciment de tout le mécanisme attractif.* »⁵⁰⁵

Un festival est un de ces moments dans l'année qui donnent une signification particulière à la durée sur laquelle ils s'inscrivent. Mircea Eliade reconnaît dans ces moments privilégiés une réminiscence du temps sacré tel que les anciens le

⁵⁰³ Mircea Eliade - *Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, 1952, p. 101

⁵⁰⁴ Michel Maffesoli - *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 19

⁵⁰⁵ Ibidem, p. 119

concevaient. Un temps qualitativement différent de celui de tous les jours. Un temps que le profane ne peut pas intégrer dans sa conscience puisque, pour lui, tous les moments se ressemblent. Tout comme l'espace-temps sacré pour l'homme religieux, cet espace-temps n'est plus homogène, il obéit à des lois différentes. «*Participer religieusement à une fête implique que l'on sort de la durée temporelle <<ordinaire>> pour réintégrer le Temps mythique réactualisé par la même fête.* »⁵⁰⁶

Sans doute, le festival dont parle Lovecraft dans sa nouvelle éponyme ne déroge pas à cette règle. Seulement un événement festif est censé non seulement réactualiser rituellement une action réalisée *illo tempore*, il est aussi intégré parmi les moments de liesse et de régénération de la communauté. Ce festival-là n'a pourtant rien d'un événement joyeux. Il rappelle plutôt les coutumes païennes de type bachique où la fête religieuse devient en réalité un corollaire de la crise sacrificielle. Dans notre approche du fantastique le festival est l'espace-temps de la Surnature, il symbolise plus que toute autre manifestation l'intrusion de l'au-delà dans le monde réel. La fête est, peut-être, une des résurgences les plus fermes, voire institutionnalisées, du sacré dans un contexte moderne et profane. «*Car Dionysos représente avant tout, l'irruption dans la cité rationnelle de Panthée, telle qu'elle est évoquée par Euripide d'une violence échevelée, libératrice des pulsions et des passions.* »⁵⁰⁷

Le culte de Dionysos auquel toute fête fait référence est lui-même controversé. Les Grecs le considéraient avec méfiance, le dieu étant réputé pour avoir apparu en Grèce tardivement. Certains comme Hérodote lui donnent une origine clairement non-hellenistique mais surtout pré-hellénistique, et l'associent aux civilisations les plus anciennes comme la civilisation thrace, phrygienne ou encore égyptienne. La fête dionysiaque, outre l'effacement des différences, est étroitement liée à l'excès et à l'inversion des valeurs mais aussi à la négation des institutions et par analogie de tout ce qui représente l'ordre dans l'univers. On pourrait l'interpréter comme une intrusion momentanée des éléments chaotiques

⁵⁰⁶ Mircea Eliade - *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p. 63

⁵⁰⁷ Jean-Jacques Wunenburger - *Les figures de Dionysos. Renouveaux et obstacles herméneutiques contemporains* in. Ilana Zinguer - *Dionysos, origines et résurgences* Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2001 p. 11

dans le cosmos. La valeur du culte dionysiaque est double par excellence dans le sens où le désordre et l'ébullition barbares qui accompagnent le chaos sont aussi les ingrédients nécessaires de la vie et de la joie. Dionysos est le répit que la nature s'accorde pour pouvoir renaître et se régénérer.

Toutes ces connotations positives sont contrebalancées par l'hystérie et la violence qui en font le culte le plus violent en Grèce. C'est, d'ailleurs, une des raisons pour lesquelles les Grecs ont essayé de l'identifier le plus possible à une déité étrangère (le nom des cultes tels *Xenika* à Callatis sur la Mer Noire). La nature double de ce dieu et de son culte se manifeste aussi dans cette prétendue intrusion du dehors car, en réalité il s'agit de mythes tout ce qu'il y a de plus grecs. Les origines d'un tel culte ne pouvaient à leur tour être que doubles et controversées, le dieu du dedans et du dehors, maléfique et bénéfique à la fois, de l'amour et de la haine, né dans la cité et étranger à celle-ci, mort et ressuscité, favorisant le culte de la vie et de la mort en même temps. Son pendant est le culte d'Apollon mais que Dionysos semble remplacer notamment pendant l'hiver.

Chez Lovecraft nous pouvons remarquer le caractère profondément condamnable de tout phénomène orgiaque non seulement dans la nouvelle discutée dans ce chapitre mais à travers l'intégralité de son œuvre. L'absence de quasi toute présence féminine, le souci d'apparenter toute allusion possiblement sexuelle à la dégénérescence semblent repousser les limites les plus éloignées du puritanisme. Nous pouvons dire qu'il y a dans l'œuvre de Lovecraft une « *transgression en hypo* »⁵⁰⁸ qui a elle-même une nature orgiaque. En effet, l'abstinence ostentatoire, le refus systématique de la réalité sexuelle est à même de procurer des sensations aussi fortes, voire plus complexes (même si indirectement extatiques) que la débauche orgiaque. Quoi qu'il en soit, la transgression en « hypo » ou en « hyper » est une donnée de l'orgie dionysiaque.

La fureur dionysiaque fait clairement partie du festival dans la nouvelle de Lovecraft. Le fait de transformer une église, lieu de culte de l'institution « au pouvoir » qui est la religion chrétienne en cachette pour un culte païen marginal est assimilable à l'idée de double et de masque essentiels aux cultes d'initiation

⁵⁰⁸ Michel Maffesoli, op.cit., p. 45

dionysiaque. Le dieu venant de l'extérieur, le dieu étranger, est en fait venu de l'intérieur du culte de l'autorité divine instaurée, autrement dit les pulsions terrestres de chair et de sacrifice ont toujours été là. Le festival n'apporte rien d'étranger, il ne fait que ressortir le double « légitime » des choses, légitimité acquise par sa présence dès le début au sein de la communauté même si occulté, masqué. Les divinités monstrueuses dans la nouvelle de Lovecraft ne font que délivrer une altérité qui se trouvait déjà dans les fondements sociaux de l'humanité.

Non seulement la présence de l'église explique la préexistence de ce culte dans le contexte religieux donné, mais de la même manière, le labyrinthe souterrain voué à la procession semble avoir une origine qui précède la civilisation, la ville moderne de Kingsport ayant été construite sur ces fondements ténébreux. « *Ils devinrent bientôt très nombreux comme des catacombes sacrilèges chargées d'une menace sans nom, et leur forte odeur de décomposition devint vite insupportable. Je savais que nous devions avoir traversé la montagne et nous trouver sous le sol même de Kingsport et je frissonnai à l'idée d'une ville aussi âgée et aussi rongée par cette vermine souterraine.* »⁵⁰⁹

Tout comme l'espace et le temps sacrés semblent être plus anciens que l'espace et le temps profanes, les religions païennes avec leurs institutions et leurs règles autres précèdent la civilisation moderne et les mentalités profanes qui en découlent.

La nouvelle *Horreur à Red Hook* est très intéressante du point de vue de l'analyse du rituel et de la possible intégration du celui-ci parmi les rituels typiques des sociétés traditionnelles, mais aussi pour ce qui est des influences du côté dionysien dans leur structure.

Premièrement, le grand intérêt de cette nouvelle est le concept de dégradation et dégénérescence qui semble trouver des connotations insolites car il est intégré à une architecture. Lovecraft personnifie une ville entière en lui accordant les attributs des habitants, uniquement dans le but d'accentuer l'idée de contagion mais cette fois-ci de l'organique à l'inorganique. Si la contagion rituelle dans le mythe de Dionysos est un fait avéré, le même type de contagion d'abord pathologique, ensuite mentale semble s'opérer à tous les niveaux, aussi bien

⁵⁰⁹ H P. Lovecraft, op. cit. p. 52

symboliques que métaphoriques. En parlant d'un de ses protagonistes, le détective Thomas F. Malone qui se voit confier une affaire étrange dans des quartiers douteux, le narrateur prend soin de configurer la structure dégénérée de la ville même qui semble rongée dans ses profondeurs. « *Confier à des gens dépourvus d'imagination une horreur dépassant l'imagination humaine, telle que l'abomination de maisons, de quartiers et de villes rongés par la lèpre et le cancer, eût été une provocation susceptible de le faire enfermer dans une cellule matelassée.* »⁵¹⁰

De la même façon on nous explique que c'est l'architecture de certains bâtiments qui aurait eu raison de la santé mentale du détective à la suite de cette affaire à Red Hook. Le texte commence donc par la folie *post festum*, seul vestige palpable mais ô combien discutable des événements qui ont déjà eu lieu et qu'on pressent comme abominables. « *Plusieurs très vieux bâtiments de brique s'étaient effondrés au cours d'une descente de police à laquelle il avait participé. Quelque chose dans la mort des prisonniers et de ses compagnons m'avait d'ailleurs particulièrement frappé. Lui-même éprouvait une intense horreur pour tout bâtiment qui pouvait suggérer, même de loin, ceux qui s'étaient écroulés, si bien que, finalement, les psychiatres lui en avaient interdit la vue pendant une période indéfinie.* »⁵¹¹

Le phénomène de contagion a dépassé ici la sphère de l'humain. Comme dans la maison Usher, l'architecture est la réflexion directe de ses habitants et non seulement du point de vue métaphorique. La mort des habitants, intimement liés à l'espace qu'ils occupent, coïncide avec « la mort » de la maison, ou plus précisément avec l'écroulement de cette dernière. L'idée de décadence « rapportée » nous est très clairement expliquée et cette altération de l'espace est bien due à la présence de ses habitants incongrus. Comme en Grèce, le mythe de Dionysos représente des rituels « venus d'ailleurs », le dieu est étranger à la cité, il ressemble à une sorte de fléau lointain venu s'infiltrer dans les fondements de la raison et de l'ordre d'une cité. « *Ici, il y a bien longtemps, le paysage était différent. Des marins aux yeux clairs habitaient des intérieurs arrangés avec goût et parcouraient les rues qui bordent les grandes maisons de la colline. [...] Les maisons sont généralement en pierre solide,*

⁵¹⁰ H.P. Lovecraft - *Horreur à Red Hook*, in op.cit., p. 199

⁵¹¹ Ibidem, pp. 198-199

et parfois une coupole aux nombreuses fenêtres s'élève pour rappeler des jours où des familles des capitaines et des armateurs observaient la mer. »⁵¹²

Le contraste explicite entre cette élévation et ces ouvertures qui sont censées, on le comprend, être autant spirituelles que matérielles est pourtant estompé par l'image annonciatrice de malheur sur laquelle s'ouvre cette joyeuse perspective : la mer. On peut déjà le deviner, l'étranger, la corruption, les rituels des Dieux transgressant les coutumes ancestrales de la cité sont venus par la mer. Plus qu'un élément simplement naturel, la mer devient ici un symbole de la fatalité, sa dimension tragique est plus que jamais montée en aiguille. Ce qu'il en reste de cette félicité d'origine ne sont que des fragments eux-mêmes dégénérés : *« un escalier usé, une porte abîmée, une paire de colonnes rongées par le temps, ou le fragment d'un espace jadis vert avec une rampe de fer tordue et rouillée. [...] De ce fouillis de putréfaction matérielle et spirituelle, les blasphèmes d'une centaine de dialectes assaillent la mer. »⁵¹³*

La référence à Babylone est directe, toute perte de la pureté d'une ville s'inscrit d'abord sous le signe du logos. Qui dit mixité dialectale dit aussi implicitement sacrilège et par corollaire, châtement divin. La faute tragique est bien là aussi. *« Quant aux délits, ils sont aussi nombreux que les dialectes locaux. Ils vont de l'introduction frauduleuse du rhum et des interdits de séjour, en passant par divers stades d'illégalité et de vices obscurs, jusqu'aux meurtres et aux crimes les plus horribles. »⁵¹⁴*

Et la responsabilité tombe paradoxalement sur les habitants d'origine qui n'ont pas su garder leur pureté ethnique et linguistique - on reconnaît ici la position bien connue de Lovecraft sur la supériorité des souches anglo-saxonnes sur les autres ethnies. L'auteur semble indiquer que tout ce qui arrive à des villes comme Kingsport ou Red Hook n'est que le châtement divin bien mérité, conséquence directe de la souillure de type babylonien, entraînant le métissage dialectal et ethnique. *« Les maisons sont pour la plupart de brique datant du premier quart du*

⁵¹² Ibidem, p. 201

⁵¹³ Idem

⁵¹⁴ Idem

XIXe siècle, et quelques-unes des allées et des ruelles les plus obscures ont cette antique saveur que les conventions littéraires appellent <<dickensienne>>. La population est extrêmement variée et mystérieuse. Des éléments syriens, espagnols, italiens et noirs s'y mélangent avec ceux de la proche banlieue scandinave et américaine. C'est une tour de Babel bruyante et malpropre, qui fait entendre d'étranges cris en réponse aux clapotis de vagues huileuses sur les ponts glissants et aux litanies monstrueuses des sifflets du port. »⁵¹⁵

D'un côté on situe une architecture « dickensienne » dans le plus « pur » style architectural et littéraire anglais. D'un autre côté on nous présente Babylone avec, de surcroît cette particularité bien lovecraftienne de l'insinuation de l'élément marin dans ce qui devait être à la base un fondement solide et terrestre. Le mélange n'est pas uniquement humain, il est aussi le mariage impropre d'éléments contraires, le palpable et le liquide, le solide et le fuyant, l'éternité emmêlée à l'éphémère. On pourrait reconnaître ici ce type de faute cosmogonique propre aux sociétés traditionnelles qui est censée expliquer comment la mort a été entraînée dans un univers au commencement immuable et immortel.

Le paysage est maintenant changé mais le péché personnifié a déjà pénétré la ville. Une ambiance malsaine et présageant le pire à venir est à remarquer à chaque pas : *« des hordes de rôdeurs avancent en titubant, criant et chantant le long des rues et des allées. Des mains furtives éteignent les lumières, tirent les rideaux, et des faces basanées marquées par le péché, disparaissent des fenêtres quand les visiteurs s'aventurent jusque-là. »⁵¹⁶*

Mais le véritable protagoniste de la nouvelle est un autre personnage, celui autour de qui se tisse l'intégralité de l'intrigue, Robert Suydam, *« vieil érudit descendant d'une ancienne famille hollandaise »⁵¹⁷*. La thématique de l'homme de science, profane et citadin dont la curiosité avide précipite la chute est, une fois de plus, exploitée. Suydam n'est pourtant pas le scientifique classique. Il mène une vie très sobre au seuil de la pauvreté, il est déjà un paria de la société. On nous apprend

⁵¹⁵ Idem

⁵¹⁶ Idem

⁵¹⁷ Ibidem, p. 202

que « *la ville l'avait oublié* », que ses proches demandent « *un jugement de la cour sur son intégrité mentale* » bien qu'il soit « *un expert en superstition médiévale* ». Voilà donc le moyennant idéal de l'intrusion païenne dans la ville : un exclu social ayant reçu l'oubli sinon l'anathème de la ville, une personne qui mène une existence solitaire, en dehors des règles de vie institutionnalisées et érudit dans une discipline qui rappelle étrangement des penchants démoniaques, les superstitions étant très proches de la magie noire. Un savant fou en quelque sorte dont la faiblesse psychomotrice le transforme en portail rêvé d'une transgression venue du dehors.

Suite à ses fréquentations sordides, avec- nous l'avons deviné- les éléments métissés qui se sont introduits dans la ville, Suydam est régénéré physiquement de manière étrange et surtout inexplicable. Sa progression dans des univers interdits est dorénavant sûre et inarrêtable.

Les conséquences de cette acceptation totale de l'intrusion a toutes les caractéristiques sinon de la possession divine, au moins du pacte démoniaque. Les atouts d'une jeunesse factice ne sont que les signes avant-coureurs d'une contagion imminente et certaine. La dégringolade dans le rituel et dans le dionysisme, soigneusement préparée, peut maintenant battre son comble. Et son avènement est bien proche puisque Malone trouve sur les murs des bâtiments (les mêmes qui devaient le rendre fou plus tard) des inscriptions en grec ancien rappelant des incantations ténébreuses : « *O ami et compagnon nocturne, toi qui te réjouis des hurlements des chiens et du sang versé, toi qui erres parmi les ombres entre les tombes, toi qui te délectes du sang et sèmes la terreur chez les mortels. Gorgo, Mormo, Lune aux mille visages, accepte nos sacrifices favorablement.* »⁵¹⁸

Notons l'importance de cette incantation pour l'interprétation du rituel. La langue choisie pour représenter l'inscription relie mythologiquement les événements de Red Hook au Panthéon olympien et aux mythes grecs. D'un côté nous avons une référence directe aux sacrifices humains et à l'omophagie particulièrement proches du mythe dionysien. La présence des Dieux chthoniens est aussi intéressante, car cette incantation rappelle les inscriptions sur les portiques et les entrées des temples, même si ici l'entrée à laquelle on fait référence est bien celle de l'enfer. Étrangement, la thématique du sacrifice infantile suivi de l'omophagie serait la

⁵¹⁸ Ibidem, p. 207

particularité de l'orphisme qui est, par ailleurs, un des rares rituels s'opposant aux sacrifices et privilégiant l'alimentation de source végétale. « *L'orphisme comme le pythagorisme dont il est contemporain, est une forme de protestation religieuse qui récuse le système politico-religieux fondé sur la distance qui sépare les hommes et les Dieux. Et la voie choisie passe par le régime alimentaire : Orphée, dit la tradition ancienne, est venu apprendre aux hommes à s'abstenir de meurtres (phonoï), c'est-à-dire de tuer tout ce qui est animé et vivant. L'abstinence de nourriture carnée est dans le genre de vie orphique une règle impérative qui impose la rupture avec le monde organisé de la cité.* »⁵¹⁹

L'incantation prend, donc deux orientations apparemment contradictoires. Le mythe dionysien doublé de la présence chtonienne d'Hécate et des éléments propices aux mythes des morts (les chiens, *la lune noire*, « *dévorée* »⁵²⁰) renvoie aux sacrifices des enfants (Mormo, accompagnatrice d'Hécate, dans la mythologie grecque est un esprit féminin qui se nourrit du sang des enfants) et à l'omophagie. En même temps, tous ces personnages rappellent les hymnes orphiques qui partent bien du principe de la descente en enfer et des Dieux chtoniens mais dont la croyance centrale, l'orphisme, s'appuie sur un rituel essentiellement non-violent et abhorrant les sacrifices. « *Plusieurs Dieux qui figurent dans les Hymnes orphiques ont un lien avec l'au-delà : Pluton, Perséphone et Dionysos chtonien, Hécate, Mélinoé, les Erinyes et Adonis [...] Dans les hymnes orphiques Dionysos a des rapports avec le monde infernal, il est appelé Eubouleus, Dionysos chtonien et un hymne affirme qu'il dort auprès de Perséphone.* »⁵²¹

La présence des divinités exclusivement féminines et la personnification de la Lune, Séléné (qui est plus exactement la déesse grecque de la pleine lune, second membre de la triade composée d'Artémis qui est la nouvelle lune et d'Hécate représentant la lune décroissante) se rapportent directement aux sacrifices des enfants et aux légendes vampiriques qui en découlent. Les rites dionysiaques sont connus pour employer le côté féminin de la cité car le dionysisme « *attaquerait le*

⁵¹⁹ Marcel Detienne - article *Dionysos. La fête, le théâtre*, *Dictionnaire des Mythologies* sous la direction d'Yves Bonnefoy tome I, pp. 591-592

⁵²⁰ Voir Gilbert Durand - *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, 1983, p. 92

⁵²¹ Anne-France Morand - *Etudes sur les hymnes orphiques*, Brill, 2001, pp. 209-210

*corps social dans son ensemble, mais par le défaut de la cuirasse, du côté des femmes, là où s'avoue la fragilité de la nature humaine. »*⁵²²

Dans la nouvelle notons que l'inscription incantatoire blasphématrice citée plus haut est un prétexte pour rappeler qu'une vague d'enlèvements d'enfants s'était propagée depuis quelque temps dans la ville. Ici le sacrifice est celui de l'enfant parfois vu comme une victime anthropomorphe, parfois comme transformé en victime au terme d'une chasse sauvage à cause de la confusion créée par la fureur dionysiaque. L'enfant peut prendre de manière illégitime la place de la victime animale, la possession dionysiaque étant semblable à la possession démoniaque classique. On sait que des personnages dans la mythologie grecque tuent leurs propres enfants soit par soif de vengeance et en honneur d'Hécate (Médée), soit frappés par la folie divine, souvent tournant autour de Dionysos (Ino et Athamas). *« Déchiqueter le corps d'un animal sauvage et non plus domestique, capturé au terme d'une poursuite violente, mastiquer la viande crue au lieu de n'en consommer que certains morceaux, les uns grillés les autres bouillis, c'est, pour le possédé de Dionysos faire baisser brutalement les barrières dressées par le système politico-religieux entre les Dieux, les bêtes et les hommes. Emportés par la chasse qui peut, dans des cas extrêmes, pousser les mères à déchirer les nouveau-nés, comme les faons ou les chevreaux, les fidèles de Dionysos s'ensauvagent et suivent une voie qui leur permet d'échapper à la condition humaine en s'évadant par la bestialité et du côté des animaux [...]. »*⁵²³

En réalité ces contradictions ne sont qu'apparentes puisque le mythe orphique bien que situé à l'opposé du sacrifice se fonde, malgré tout, sur un sacrifice d'origine qui est celui de Dionysos lui-même par les Titans. La mise à mort de Dionysos-enfant est exemplaire, dans le sens de l'exemple négatif, à éviter, car à travers elle on veut montrer que *« le sacrifice sanglant de type alimentaire est originellement un acte d'anthropophagie, un repas allélophagique, où les Titans, premiers vivants surgis de la terre, se sont conduits en meurtriers d'un enfant dont ils ont englouti les membres soigneusement cuisinés. »*⁵²⁴

⁵²² Marcel Detienne - article *Dionysos. L'étranger dans la cité*, in op. cit. p. 581

⁵²³ Ibidem, p. 585

⁵²⁴ Ibidem, p. 592

Ces informations multiples se recourent dans leur ensemble pour laisser place à l'abomination extrême représentée par le déroulement du rituel ayant recours aux incantations et aux divinités anciennes mélangées, du fait aussi peut-être du mélange ethnique et linguistique déjà mentionné à des éléments de démonologie classique. Tout ceci est trouvé par Malone lors de son inspection dans le bâtiment maudit : « *Les peintures étaient effrayantes. Elles représentaient des monstres hideux, de toutes formes et de toutes tailles, et des parodies de silhouettes humaines impossibles à décrire. Les inscriptions étaient en rouge, et comportaient des caractères arabes, grecs, latins et hébraïques. Malone put déchiffrer la plupart d'entre elles, mais ce qu'il réussit à lire était une sorte de grec ancien hébraïsé et suggérait la plus terrible des invocations au diable de l'époque de la décadence alexandrine :*

*HELL- HELYOM- SOTHER- EMMANVUEL- SABOTH- AGLA- TETRAGRAMMATON- AGYROS- OTHEOS- ISCHYROS- ATHANATOS- JEHOVA- ADONAI- SADAY- HOMONION- MESSIAS- ESCHEREHEYE. »*⁵²⁵

La même invocation dont Malone trouve les traces graphiques aura plus loin sa version vocale puisqu'elle fait partie du rituel oral de la procession païenne. D'ailleurs la référence au délire, à la possession, est faite dans le texte « *chèvres, satyres, aegipans, incubes, succubes, lémures, crapauds tordus, chiens hurlants et éléments sans forme, tous conduits par l'abominable chose phosphorescente et nue, qui avançait maintenant à grands pas, insolemment, portant des ses bras le cadavre aux yeux creux du vieil homme (Suydam). Les étranges hommes basanés dansaient à l'arrière du cortège, et toute la colonne sautait et bondissait dans une folie dionysiaque. »*⁵²⁶

Le mélange de divinités correspond aux mélanges culturels : les lémures sont des spectres maléfiques propres à la mythologie romaine, les incubes-succubes, désignant des démons mâles et femelles qui se rattachent dans la tradition ecclésiastique aux possessions sexuelles démoniaques pendant le sommeil, les

⁵²⁵ H.P. Lovecraft, op.cit., p. 208

⁵²⁶ Ibidem, p. 212-213

chiens font le cortège d'Hécate, les satyres, à côté des ménades forment le cortège dionysiaque, la chèvre rappelle la présence du dieu Pan (lui-même dieu des chevriers et des bergers), les aegipans souvent assimilés au dieu Pan aussi, Aegipan étant le fils de Zeus et d'une nymphe appelée Aix (chèvre), etc.

Il nous faut remarquer que dans la sphère du sacré la notion de mélange est directement liée à celle d'impureté. Lovecraft semble appuyer longuement sur cette signification de l'impureté irréversible et coupable qui donne plus que jamais au fantastique dans ses nouvelles des dimensions propres au sacré. Le mélange impardonnable qui au demeurant est ethnique semble s'immiscer à tous les niveaux de la communauté : mélange d'ancien et de moderne (enquête policière vs. rituels ancestraux), mélange linguistique, mélange culturel, mélange architectural, *topos* hybride. Les enfants qui sont enlevés correspondent d'un point de vue ethnique lovecraftien à une catégorie « pure » et de point de vue religieux à la catégorie du profane. Ce sont des êtres poussés de force dans le rituel et en dehors du profane. Ils sont par inversion devenus impurs pour le religieux, puisque leur appartenance est extra-sacrée, donc leur sacrifice devient une nécessité. Le pur et l'impur « *ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique, mais une polarité religieuse. Elles jouent dans le domaine du sacré le même rôle que les notions du bien et du mal dans le domaine profane. Or, le monde du sacré entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un mode d'énergie à un monde de substances.* »⁵²⁷

Le sacrifice de ces enfants ethniquement « purs » dans des conditions d'extrême « impureté » résume et cible l'abomination dans cette nouvelle de Lovecraft. Cela revient à dire que la perspective de Lovecraft se situe du côté du profane et juge les événements qu'il raconte en termes de pureté/impureté, autrement dit en utilisant les catégories du sacré. Le concept de mélange aura donc fait un tour complet. Pourtant, l'élément le plus proche du mélange rituel est la fête même. Tout est inversé, le chaos prend la place du cosmos et vice-versa, les valeurs s'interposent et le mélange devient règle. Seulement, le festival est avant tout un appel au mélange et au renversement, et par cela même le caractère impur s'efface. Pendant une fête dans le domaine du sacré, sacrifier des enfants, s'abandonner, enfreindre toute règle

⁵²⁷ Roger Caillois - *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950, p. 44

est non seulement acceptable mais conseillé. L'absence de règle est la seule règle et au-delà de cette inversion il est demandé de désobéir aux anciennes règles le plus possible. Le regard d'un homme profane sur ce type de chaos provoqué défiant toute raison, se fait dans la frayeur et l'incompréhension. C'est la perspective que nous propose ingénieusement Lovecraft afin de colorer plus vivement son fantastique. « *Cet entracte d'universelle confusion que constitue la fête apparaît ainsi réellement comme la durée de la suspension de l'ordre du monde. [...] Il importe d'agir à l'encontre des règles. Tout doit être effectué à l'envers [...] Pour être plus sûr de retrouver les conditions d'existence du passé mythique, on s'ingénie à faire le contraire de ce qu'on fait habituellement.* »⁵²⁸

La procession religieuse de type orgiaque est d'autant plus incongrue qu'elle a lieu dans la ville moderne. Le déplacement de cette « fureur dionysiaque » dans le milieu urbain paraît insensé et surtout mal placé. On serait presque tenté de croire à une mise en scène, une charade. Pourtant elle est bel et bien reproduite à la manière des rituels ancestraux et le texte nous apprend par la suite que ses officiants appartiennent au clan Yezidi des adorateurs du diable. « *O ami et compagnon nocturne, toi qui te réjouis des hurlements des chiens (là, un hurlement horrible se fit entendre) et du sang versé (là, des sons innommables se joignirent à des cris morbides), toi qui erres parmi les ombres entre les tombes (là un soupir se fit entendre), toi qui te délectes du sang et sèmes la terreur chez les mortels (succession de cris aigus d'une myriade de gorges) Gogo (repris par les assistants), Mormo (répété avec extase), Lune aux mille visages (soupirs et notes de flûtes), accepte nos sacrifices favorablement.* »⁵²⁹

La présence de Lilith, succube par excellence mais aussi la première femme créée par Dieu selon les écrits apocryphes, signalée plus tard dans la procession, rajoute la mythologie biblique à tout cet enchevêtrement bigarré de personnages invraisemblables. Cette mixité suggère grossièrement, on l'a vu, l'excès et les déviances qui, selon Lovecraft, accompagnent nécessairement l'impureté ethnique.

⁵²⁸ Ibidem, p. 151

⁵²⁹ Ibidem, p. 213

René Girard donne quelques indications par rapport à la crise sacrificielle dans son chapitre sur Dionysos où, selon lui, la fête n'a rien perdu de son caractère violent et sacrificiel. La conversion du temps ordinaire en temps sacré ne serait qu'un prétexte pour aboutir à une violence sacrificielle typique du rituel. A l'appui de ces théories il prend l'exemple de la tribu des Kaingang du Brésil qui avaient pour coutume sacrificielle d'inviter les futures victimes à une énorme fête pour les massacrer ensuite. Le même type de comportement est attesté en Europe de l'est, il s'agit cette fois-ci du prince Vlad de Roumanie dont les légendaires habitudes sanguinaires ont permis la création d'un personnage qui se passe de toute présentation, Dracula. Afin de nettoyer les rues de la cité de la présence des plus démunis, le prince était réputé pour ces festins auxquels il invitait les plus pauvres pour mettre le feu aux enceintes ou, selon la légende, les empaler tous à la fin du repas. Cette modalité radicale de se dispenser d'une certaine partie de la communauté, de purger la structure sociale de ses composantes les plus fragiles, ressemble aux coutumes sacrificielles ancestrales, même si le but d'origine n'est pas forcément religieux.

Une autre fête que Girard analyse est la bacchanale, en délimitant son côté perte de contrôle et violence induit par l'effacement de différences. Il rapporte tous ces aspects à la même crise sacrificielle. « *La fête qui tourne mal n'est pas seulement un thème esthétique décadent riche en paradoxes séduisants, elle est à l'horizon réel de toute <<décadence>>. »*⁵³⁰

Pour ce faire, il prend l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide où il met en évidence le fait que le ressort de la violence est amorcé par l'aspect sacré de cette fête mais aussi par un renversement des valeurs aboutissant à un effacement des différences qui lui paraît être un aspect définitoire de la fête. « *Le poète tragique souligne l'effacement des différences ; le dieu abat les barrières entre les hommes, aussi bien celles de la richesse que celle du sexe, de l'âge etc. [...] L'éruption dionysiaque c'est la ruine des institutions, c'est l'effondrement de l'ordre culturel qui nous est nettement signifié au paroxysme de l'action. »*⁵³¹

⁵³⁰ René Girard, op. cit., p. 188

⁵³¹ Ibidem, pp. 190-191

Ce thème de la « folie sacrificielle », même s'il n'est pas explicitement suivi ou exploité dans *Le festival*, il est pourtant ingénieusement suggéré. Il est aussi personnalisé, car l'effroi et l'oppression de la mort deviennent un repère central, un véritable être dont émane l'odeur de l'abîme. En revanche, dans *Horreur à Red Hook*, l'effervescence accumulée autour du sacrifice, et notamment du sacrifice d'enfants, est très manifeste. Les rituels chez Lovecraft sont moins axés sur la procession et la violence qui s'en dégage par rapport aux possibles victimes sacrificielles, ils sont plutôt concentrés sur une réalité abominable qui est celle de la présence du dieu lui-même au centre de la célébration. On ne parle plus exclusivement d'éléments symboliques ou totémiques qui attestent la présence de la divinité, mais bel et bien de la matérialisation terrestre, horrifique de cette entité surnaturelle. Dans ce sens, dans *Le festival* la technique de déclenchement et du crescendo emphatique de l'horreur et de l'effet fantastique dépasse l'hiérophanie, elle aboutit à la matérialisation de l'élément sacré, qui n'est dans les rituels traditionnels qu'une représentation. Nous ne nous trouvons pourtant pas devant l'incarnation de fait de cette divinité, mais le festival en soi semble être une préparation à un imminent avènement de la celle-ci « *Et dans la caverne stygienne je les vis accomplir le rite, adorer la colonne ardente et jeter dans l'eau des poignées de végétation visqueuse qui émettait des reflets verdâtres dans l'éclat chlorotique. Je vis cela et je vis quelque chose d'amorphe, accroupi à l'écart de la lumière, qui soufflait avec bruit dans une flûte. [...] Mais ce qui m'effraya le plus, ce fut cette colonne ardente, jaillie volcaniquement des profondeurs insondables, ne formant aucune ombre, et recouvrant la pierre nitreuse d'un vert-gris empoisonné. De cette combustion n'émanait aucune chaleur, mais bien la viscosité de la mort et de la décomposition.* »⁵³²

Il convient aussi de remarquer le caractère ludique présent chez Lovecraft comme dans tout rituel orgiaque. Dans les nouvelles de Ray Bradbury, les déterminants ludiques d'une fête foraine en apparence inoffensive, la présence d'un cirque dans la ville, cachent en réalité déchirure douloureuse à travers laquelle deux mondes différents communiquent. « *Le ludique, il ne faut pas l'oublier, est constamment habité par l'idée de mort. Que ce soient des fêtes primitives, que ce*

⁵³² H.P. Lovecraft, op.cit., p. 53

*soient même les simples divertissements, toutes les manifestations festives sont taraudées d'une manière plus ou moins apparente par la prégnance de la finitude. Elles cristallisent ainsi l'angoisse du temps qui passe et l'intègrent dans un rituel qui la rend acceptable. »*⁵³³

Nous reconnaissons ici le caractère double et contradictoire de Dionysos qui peut muer un festival en rituel funéraire et qui croise de manière aléatoire dans un jeu cosmique ses multiples visages de divinité tantôt génératrice, tantôt psychopompe. Mircea Eliade avait, à son tour, signalé le pessimisme profond engendré par le non-sens de l'infinité temporelle. Le rituel orgiaque est censé rendre supportable justement cette obsession d'une mort imminente dans un univers infini et insouciant.

⁵³³ Michel Maffesoli, op.cit., p. 121

C) Des villes et des cités

Le caractère double de la ville

La ville chez Lovecraft a avant tout un caractère double. Elle est d'un côté la ville créée à partir de topographies déjà existantes et qui conserve les traits distinctifs de celles-ci tout en acquérant d'autres qualités propices à l'intrusion de la Surnature. Ainsi, Lovecraft, investit des villes comme Providence, New York, Salem avec les frissons de l'épouvante pour les transformer, tels des décors de théâtre, afin de permettre la création d'une atmosphère fantastique qui s'accroche à ces villes et fait corps avec la résonance de leur onomastique : Dunwich, Innsmouth, Red Hook, Arkham, Kingsport. *« Arkham et sa région sont dans la topologie lovecraftienne, la faille par où déferle l'insolite, le scandaleux, l'inquiétant, le morbide, l'immonde : au cœur du monde américain, à une distance dérisoire des grands centres industriels, des universités les plus réputées, des villes touristiques - en pleine civilisation du sourire - Lovecraft installe un espace abominable où s'exercent d'incroyables maléfices. »*⁵³⁴

Ce sont de villes de cauchemar, d'abomination, de malédiction mais ce sont aussi des villes hybrides identifiables plutôt en tant que tanières du Mal venu d'ailleurs que des cellules de sécurité et de banalité comme on pourrait l'imaginer.

Francis Lacassin remarque, dans ce sens, que le milieu urbain malgré sa destination initiale (qui est celle de désacraliser un espace afin de le rendre « habitable », donc purifié des occurrences fantastiques par excellence), peut devenir d'autant plus effrayant qu'il ne contient plus les indices avant-coureurs du Mal. En

⁵³⁴ Maurice Lévy - *Lovecraft*, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 50

même temps dans un espace désacralisé comme celui de Lovecraft le Mal peut s'infiltrer d'autant plus facilement qu'il n'y a nulle part une institution morale au service du Bien. Si le Diable est dissimulé, voire métamorphosé chez Lovecraft - mais malgré tout, toujours présent - le concept de Dieu dans l'acception chrétienne du terme ou tout autre force équivalente est complètement aboli.

Cela revient à dire que si la menace des ténèbres est constante dans ses récits que ce soit à l'intérieur de la ville ou dans ses environs, il n'y a, malheureusement, aucune échappatoire, aucune force bénéfique ou salutaire qui peut rassurer les protagonistes. Dans l'univers de Lovecraft on se retrouve perpétuellement traqué, sous l'incidence d'un danger imminent, en contradiction avec soi-même et les cinq sens bafoués mais on n'a jamais de refuge ni de répit pour cette peur éternelle.

Lovecraft construit ses villes sur le modèle du Hadès mensonger de Tantale dont les odeurs sulfureuses sont habilement cachées, au moins pendant un certain temps, par les lumières de la ville. *« Il était facile de montrer la puissance éclatante de monstrueuses créatures hantant des décors fabuleux à leur mesure ou sur le point d'engloutir un navire. C'était les rendre plus crédibles, et donc, plus terrifiantes que de les réduire à des <<pensées mortes [qui] revivent en des formes étranges>> et de retracer leur intrusion secrète dans une communauté paisible ou dans une conscience individuelle, qui ne les attendaient pas. Le surnaturel n'est jamais aussi terrifiant que lorsqu'il fait irruption dans un cadre banal ou rassurant. Avec l'entrée en scène de la Nouvelle-Angleterre, Lovecraft n'est pas loin de penser, avec Pierre Mac Orlan, que le diable est beaucoup plus inquiétant sous l'apparence d'un réparateur de bicyclettes dans un garage de la banlieue parisienne, que sous celle d'un bouc trônant au milieu des sorcières qui dansent sur la lande. »*⁵³⁵

De l'autre côté se situent les cités pour la plupart oniriques, sans équivalent connu ou alors parmi les cités soupçonnés et légendaires de l'Atlantide et de Troie ou bien les cités disparues de l'ancienne Mésopotamie, Ur, Uruk ou rappelant la cité païenne de Gilgamesh : Celephaïs, Ulthar, Sarnath, Aira, Polaris mais surtout Kadath, la cité inaccessible, siège des Grands Anciens *« la ville étincelant fascinante et dorée, sous le soleil couchant »* qui se dérobe à tout mortel et à laquelle on ne peut accéder que si, comme Randolph Carter on se décide de s'aventurer là *« où jamais*

⁵³⁵ Francis Lacassin, préface au premier tome *Howard Phillips Lovecraft, Œuvres complètes*, édition Robert Laffont 1991, p. 8

*aucun homme n'avait osé aller, d'affronter les déserts glacés et de gagner à travers les ténèbres le lieu où, voilée de nuages et couronnées d'étoiles inconnues, Kadath, la ville inexplorée, cache dans ses murs le château d'onyx des Grands Anciens. »*⁵³⁶

Il s'agit d'un autre grand cycle avec *Les mythes de Cthulhu*, celui du *Monde du rêve*. C'est un cycle publié sous deux titres généraux, *La malédiction de Sarnath* et *Démons et merveilles*. On remarque chez Lovecraft une évolution constante d'un onirisme enchanté dans les nouvelles regroupées sous le premier titre, vers une vision cauchemardesque et angoissante qui règne dans les autres nouvelles. D'un côté on peut identifier des personnages différents, les « rêveurs », presque un pour chaque cité décrite. Les titres de plusieurs nouvelles sont eux-mêmes des noms de cités : Sarnath (*La malédiction de Sarnath* qui donne aussi le titre général), *Polaris*, *Ulthar* (*Les chats d'Ulthar*), *Celephais*. De l'autre côté on remarque la récurrence d'un seul personnage, « rêveur » à son tour, Randolph Carter et une quête unique, celle de la cité inaccessible par excellence, Kadath (*À la recherche de Kadath*). Les trois autres nouvelles se rapprochent par leur thématique et leur portée plutôt des Mythes de Cthulhu, mais leur cohésion est néanmoins constituée par la présence d'un seul et unique protagoniste, Randolph Carter.

La ville lovecraftienne

A côté de la ville onirique, celle que nous allons analyser dans le cycle du « monde des rêves », la ville réelle, garde chez Lovecraft ses traits urbains reconnaissables de la cité moderne en plein essor technique et affichant un développement croissant. Mais ceci est une ville de l'éternelle frustration, l'espace qui circonscrit ces demeures du progrès est essentiellement une fraude, un mensonge car son apparente vie incessante n'est que le voile masquant le vide total et la mort triomphante. Pour Lovecraft cet espace que nous appelons profane est dépourvu de

⁵³⁶ H.P. Lovecraft - *A la recherche de Kadath*, in *Œuvres complètes, tome III*. p.61

la seule fonctionnalité qui pouvait lui accorder un soupçon de sens : l'habitabilité. « *Il apparaissait que ma venue à New York avait été une erreur. Là où j'avais cherché l'émerveillement et l'inspiration, [...] je n'avais découvert qu'un horrible sentiment d'horreur et d'oppression qui menaçait de me dominer, de me paralyser, de m'annihiler. [...] La désillusion est venue peu à peu. En arrivant en ville je l'avais aperçue dans le crépuscule, du haut d'un pont s'élevant majestueusement du haut d'un pont. [...] Peu après je me laissai entraîner dans des anciennes rues si chères à mon imagination, dans ces allées, dans ces passages étroits et tortueux [...]. Là où la lune m'avait donné l'illusion de la beauté et du charme, la lumière crue du jour ne me révéla que le sordide, l'aspect étranger et l'éléphantiasis de la pierre qui grimpe et s'étale. [...] Cette cité de pierre n'est pas la continuation normale du vieux New York comme Londres l'est du vieux Londres et Paris du vieux Paris. Elle est morte. Son corps imparfaitement embaumé est infesté de curieuses choses animées, qui ne sont que le reflet de celles qui l'animaient lorsqu'il était en vie.* »⁵³⁷

La création même de la ville nouvelle implique le mélange ethnique et le métissage culturel et ceci est intenable aux yeux de Lovecraft pour la simple raison qu'une remise en question de la supériorité de son monde est implicitement liée à l'acceptation de l'autre. C'est pour cette directe raison que ces villes réelles sont toujours porteuses de malédiction et du stigmate du cauchemar. S'échapper donc de cet espace pesant en explorant des espaces inquiétants du sacré en compagnie d'un être étrange est préférable à la réalité. « *Sa chair bien que sèche et ferme était comme de la glace mais je pensai aussitôt au néant et à l'horreur de la vie quotidienne, et du même coup je fus prêt à endurer n'importe quoi.* »⁵³⁸

Ceci est une des caractéristiques du fantastique urbain : son horreur inventée, recherchée, souvent exclusivement négative dans ses valences, remplace une réalité insupportable, l'espace profane du non-sens et du vide. Les prétextes sont multiples, chez Lovecraft le phénomène se cache derrière son incapacité à accepter les réalités sociales de son temps et surtout à assumer le début du déclin de la suprématie anglo-saxonne sur le monde, ou plus simplement de l'avènement d'une époque sociale où

⁵³⁷ H.P. Lovecraft - *Lui*, in *Œuvres Complètes, Tome II*, Robert Laffont, 1991, Paris, pp. 217-218

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 222

la notion de suprématie changeait totalement de signification. En l'occurrence, ses villes sont doublement chargées de connotations de la souffrance car dans leur réalité comme dans l'envers de cette réalité, elles couvent et engendrent l'horreur. C'est une des nombreuses causes de la noirceur du fantastique lovecraftien qui, à la différence de Mircea Eliade ou Jean Ray ne laisse aucune chance à une possible rédemption. C'est un fantastique du profond désespoir se rapprochant de manière assez troublante de l'idée que la religion chrétienne a toujours essayé de donner sur l'enfer. Ainsi, les villes de Lovecraft sont presque mystiques même au fond de leur profane souffrance. L'œil exorbité de l'habitant de cette cité nouvelle la perçoit non seulement comme ayant franchi le seuil du profane mais intimement enlisée dans la souillure telle qu'on pourrait l'envisager d'un point de vue sacré : *« En grouillant de manière répugnante sur les falaises aériennes, je vis les hommes jaunes aux yeux obliques qui habitent cette cité. Ils étaient vêtus d'horribles robes orange et rouges et dansaient comme des fous au son des tam-tams enfiévrés, du claquement de crotales obscènes et du gémissement délirant des trompes assourdies des bateaux, dont le chant funèbre interrompu montait et descendait, ondulant comme les vagues d'un océan de bitume. [...] C'était l'aboutissement hurlant de toute l'horreur que cette cité-cadavre avait suscité dans mon esprit. »*⁵³⁹

La présence de ces étrangers qui viennent avec leurs modes de vie différents, implique aussi un retour forcé vers les anciennes croyances et l'espace moderne de la ville devient ainsi le théâtre des manifestations sacrées dans ce qu'elles ont de plus traditionnel et de plus opposé à la mentalité de l'homme profane. L'émergence du sacré coïncide dans cette perspective avec l'apparition du fantastique dans le milieu urbain lovecraftien. C'est d'autant plus étonnant que le personnage ne cherche pas à se détourner de cette vision de cauchemar, bien au contraire, il l'explore au prix de son équilibre mental, et bien souvent de sa vie. Mais ce qui pourrait facilement être imputé à la curiosité du profane à l'approche du sacré (curiosité qui ne se manifeste jamais impunément) semble avoir une explication plus complexe. Le conflit entre le sacré et l'espace profane peut n'être qu'apparent puisque le personnage accuse le vide de sens de cet espace et finit par combler ce manque en provoquant la réaction de l'espace sacré.

⁵³⁹ Ibidem, p. 223

Parfois, comme chez Jean Ray, la ville se soustrait capricieusement aux sens du profane, elle joue avec sa perception. « *J'ai examiné les plans de la ville avec le plus grand soin et pourtant jamais je n'ai pu retrouver la rue d'Auseil.* »⁵⁴⁰

Mais ce n'est pas uniquement la vue qui est mise en cause dans cette nouvelle mais surtout l'ouïe car Erich Zann ne peut être entendu jouer que dans l'espace de cette rue qui n'existe plus. Tout comme la rue est silencieuse, le joueur de viole est muet, seule sa musique parle non seulement d'une catégorie sonore extraterrestre mais d'une catégorie spatiale qui s'est faufilée à l'intérieur de la ville.

Le type de rapport entre l'art et le sacré est reconstruit dans la nouvelle *Air froid*, cette fois-ci la confrontation étant appliquée à la science. Le Dr. Munoz « *me disait qu'il était l'ennemi le plus acharné qui fût de la Mort, qu'il avait perdu sa fortune en même temps que ses amis à mener des expériences bizarres dont l'objet était d'anéantir le Grande faucheuse. On sentait en lui le fanatique bien intentionné.* »⁵⁴¹

L'espace urbain est de nouveau le théâtre d'une manifestation incongrue, la caractéristique de l'appartement du docteur dans la 14^e Rue Ouest étant cet air froid qu'il dégage pour délimiter son territoire. L'effet de fantastique joue ingénieusement sur la température dans cette nouvelle, mais le résultat obtenu est le même : un fragment de sacré s'installe même par un intermédiaire scientifique dans l'espace urbain et lui change complètement les coordonnées et les caractéristiques. Car cet espace fragmentaire représente, une fois de plus, une manifestation d'un sens dont l'espace urbain manque, sens qui même si potentiellement nuisible est préférable à la réalité quotidienne. Malgré l'appel à la réalité que l'espace urbain moderne lance, « *l'impossible et pourtant là* » semble s'imposer. « *Et les mots nauséeux de ce message me parurent presque impossibles à accepter par ce chaud soleil et dans cette lumière dorée, tandis que l'on entendait le bruit des voitures et des camions qui montait de la 1a Rue ; et pourtant, je dois avouer que ce que je lus à ce moment-là, je le crus.* »⁵⁴²

⁵⁴⁰ H.P.Lovecraft - *La musique d'Erich Zann*, in op cit., p.89

⁵⁴¹ H.P.Lovecraft - *Air froid*, in op cit., p. 237

⁵⁴² Ibidem, p. 242

Parfois ce type de transgression n'a plus rien de fragmentaire, elle vient se superposer à la réalité pour ensuite la parasiter profondément en modifiant de manière définitive la perspective du personnage. La nouvelle *Le livre* met en scène l'existence d'un seuil entre les deux espaces qui est franchi par la simple lecture d'un document ensorcelé sous la forme d'un « *grattement venu de la fenêtre la plus haute, de celle qui dominait tous les toits de la ville. A ce moment-là je lisais à voix haute le neuvième paragraphe de la première partie du document et je compris tout de suite ce que cela signifiait. Ce grattement m'apprenait que je venais de franchir le seuil du domaine des ombres. [...] Par la suite, je ne reconnus plus jamais rien du monde dans lequel j'étais né.* »⁵⁴³

Dans d'autres villes l'image fantastique occasionnée par la présence du sacré ne garde plus rien d'un phénomène isolé, elle devient l'emblème d'une ville entière comme Dunwich ou Innsmouth, elle est la marque qui distingue ses habitants des autres acteurs de l'espace urbain. Cet écart est imputé aux dégénérescences physiques dues aux relations consanguines, ce qui représente une explication possible de l'isolement de cette communauté. Elle garde pourtant les coutumes rituelles d'une communauté traditionnelle classique évoluant dans la sphère du sacré. Comme toujours, Lovecraft intègre toute transgression à la normalité profane dans le domaine du maléfique et du hautement pernicieux. La ville est atypique depuis ses débuts « *l'industrie n'a pas prospéré ici et l'essor des usines du XIXe siècle a été de courte durée.* »⁵⁴⁴

Cette remarque sur le non-aboutissement de l'évolution technologique semble suggérer que le sacré était déjà présent dans cet espace et qu'il a stoppé une tentative d'accaparament. Innsmouth est elle aussi sujette au même phénomène d'aliénation technique, c'est une ville qui a choisi d'exister en dehors de son temps en évitant le progrès. « *Inspirée de Newburyport, une ville portuaire de la Nouvelle Angleterre, elle se métamorphose sous la plume de Lovecraft, à la fois en lieu principal du culte de Dagon, et en celui de la victoire du pourrissement sur les*

⁵⁴³ H.P. Lovecraft - *Le livre*, in op. cit., p. 267

⁵⁴⁴ H.P. Lovecraft - *L'abomination de Dunwich*, in op. cit., p. 230

*constructions des hommes et à l'intérieur d'eux-mêmes lorsqu'ils viennent à se transformer en répugnants être hybrides au sang froid. »*⁵⁴⁵

Ceci retrace le point de vue que l'homme traditionnel a par rapport à la chute dans l'histoire vue comme un éloignement du paradis. En choisissant de d'avancer à rebours plutôt que vers le futur, la communauté d'Innsmouth se place d'emblée dans une mentalité opposée à celle du moderne et acquiert une porosité supplémentaire par rapport au sacré. « *Innsmouth ? Ma foi c'est une drôle de ville à l'embouchure du Manuxet. C'est presque une cité - en tout cas un grand port avant la guerre de 1812 - mais tous s'est détraqué dans les cent dernières années à peu près. Plus de chemin de fer- le B&M n'y passe jamais et la ligne secondaire qui venait de Rowley a été abandonnée il y a des années. Il reste plus de maisons vides que de gens, et pour ainsi dire plus de commerce sauf la pêche et les parcs à homards. »*⁵⁴⁶

Cette ville renonce de manière rituelle à toutes les marques du moderne, à toutes les catégories profanisantes qui pourraient représenter un éloignement du retour aux origines, tels le commerce ou les transports comme résultat du progrès. Elle acquiert aussi une nouvelle orientation mystique qualifiée de déchéance et de dégradation et causant un « *dégoût d'une communauté qui glissait au niveau le plus bas de l'échelle culturelle* »⁵⁴⁷ et des « *rumeurs de cultes sataniques était en partie justifiées par l'existence d'une religion secrète singulière qui s'y était développée au point d'anéantir toutes les églises orthodoxes* »⁵⁴⁸ et tout cela « *constituait une excellente raison d'éviter la vieille ville en ruine et dépeuplée ; pour moi ce fut un stimulant supplémentaire.* »⁵⁴⁹

La ville est ici considérée en synecdoque, sa structure étant faite par ses habitants et non pas par ses constructions. En parlant de la ville d'Innsmouth Lovecraft insiste plus sur ses habitants et leur croyances que sur l'architecture de l'espace. Il utilise le procédé opposé pour décrire *La cité sans nom*, qui est, quant à

⁵⁴⁵ Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury - *Dictionnaire des mythes du fantastique*, PULIM, 2003 p. 67

⁵⁴⁶ H. P. Lovecraft - *Le cauchemar d'Innsmouth*, in op. cit., p. 408

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 414

⁵⁴⁸ Idem

⁵⁴⁹ Idem

elle, analysée en tant que contenant plus que sous sa forme d’abri humain. Ensuite le point de vue change complètement au moment où le protagoniste prend le bus pour se rendre à Innsmouth : « *j’éprouvai un étrange malaise [...] comme si l’autobus allait poursuivre son ascension quittant complètement le monde de la raison pour se perdre dans les arcanes inconnues des couches supérieures de l’atmosphère et du ciel indéchiffrable.* »⁵⁵⁰

L’accent est mis sur les constructions qui font la ville d’Innsmouth, l’effet de fantastique étant ainsi un effet visuel et une donnée matérielle : « *l’accumulation de toits en croupe affaissés et de pignons pointus inspirait avec une désagréable évidence l’idée de ruines vermoulues [...] Il y avait aussi des grandes maisons carrées à style géorgien, [...] les rails rouillés et envahis par l’herbe du chemin de fer abandonné, avec les poteaux télégraphiques penchés, maintenant dépourvus de fils et la voie demi effacée des vieux wagons [...]* »⁵⁵¹

« *Les maisons penchées et lépreuses, plus rapprochées, bordaient les deux côtés de la route, et prenaient un caractère plus urbain que celles que nous laissions derrière nous. [...] Bientôt apparurent des carrefours et des bifurcations ; les rues de gauche menaient vers le rivage aux quartiers sordides non pavés et puissants, tandis que celles de droite gardaient encore l’image d’une splendeur défunte.* »⁵⁵²

A Dunwich, la naissance du père de Wilbur Whateley à la Chandeleur et des mentions de cris étranges pour Hallowe’en (la Toussaint) sont des détails en apparence mineurs mais qui en réalité transcrivent les coordonnées des anciennes croyances en conflit avec la notion même de ville moderne profane. Comme nous l’avons montré dans le roman *Malpertuis* de Jean Ray ces fêtes chrétiennes d’origine païenne marquent profondément les mentalités de l’homme moderne. Dans le fantastique urbain leur rôle est de baliser un espace-temps, de lui donner des connotations nouvelles et de l’inscrire dans une sphère qualitative autre qui est celle du sacré.

La folie de Dexter Ward est elle aussi ancrée dans la dimension cachée de la ville, car son intérêt pour l’archéologie et pour les choses enfouies du passé le

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 416

⁵⁵¹ Ibidem, p. 417

⁵⁵² Ibidem, p. 418

rendent perméable à l'intrusion du sacré. C'est par ses travaux de recherche que Dexter permet à son ancêtre monstrueux de s'infiltrer dans la réalité et en même temps de posséder son esprit. La curiosité, surtout scientifique, est une fois de plus détournée de son but d'origine et tenue responsable de l'intrusion abusive du fantastique dans la ville et dans l'espace profane.

Les villes réelles sont aussi des villes parallèles, celles que Lovecraft place dans un continuum espace-temps comparable au nôtre et dans lesquelles il crée un mélange de science et superstition, d'imagination futuriste et phobies personnelles. Ce sont les cités du mythe de Cthulhu, dont R'lyeh est la plus célèbre. *« Il y a de puissantes cités sur Yuggoth, d'immenses rangées de tours en terrasse bâties en pierre noire comme le spécimen que j'ai essayé de vous envoyer. [...] Le soleil n'y brille pas plus qu'une étoile mais ces êtres n'ont pas besoin de lumière. Ils possèdent d'autres sens plus subtils, et ils ne font pas de fenêtres à leurs grandes maisons ni à leurs temples[...] Les sombres rivières de poix qui coulent sous les mystérieux pont cyclopéens, construits par une antique race éteinte et oubliée avant que ces êtres arrivent sur Yuggoth depuis les confins du vide, suffiraient à faire de n'importe quel homme un Dante ou un Poe[...], il existe des ouvertures dont les hommes ne savent rien [...] de vastes mondes de vie insoupçonnée dans ces profondeurs ; K'n-yan à la lumière bleue, Yoth à la lumière rouge, et le noir N'kai où la lumière est inconnue. »*⁵⁵³

⁵⁵³ H.P. Lovecraft - *Celui qui chuchotait dans les ténèbres*, traduit par Jacques Papy et Simone Lamblin, éd. Denoël, in *Œuvres complètes, Tome I*, Robert Laffont, Paris, 1991, pp.301-302

« Le rêve, comme vous savez, est un phénomène naturel qui ne procède pas de la volonté. On ne peut l'expliquer par une simple psychologie de la conscience. La fonction qui le détermine ne dépend, en effet, ni de la volonté, ni des souhaits, ni des projets ou des buts du Moi humain. Le rêve, à l'instar de tout événement naturel est un événement non justifié. Ainsi, nous ne pourrions concevoir que le ciel ne se couvre de nuages que dans le seul but de nous contrarier : il en est simplement ainsi. »⁵⁵⁴

D) Territoires du rêve

Polaris, cité d'ici et cité d'ailleurs

L'ici et l'ailleurs sont interchangeables. Il en va ainsi du rêve et de la réalité dans l'œuvre de Lovecraft. Dans le chapitre introductif nous considérons que l'évolution du fantastique s'opère de l'espace sauvage à l'espace civilisé, du naturel au culturel, de l'ailleurs, l'autre, le jadis à l'ici, le moi, le maintenant (F. Dubost). Chez Lovecraft le rapport entre « l'ici » et « l'ailleurs » n'est plus aussi net ni aussi définitif. On ne peut pas affirmer que l'espace urbain lovecraftien soit défini en termes d'époque ou de catégories temporelles. L'espace-temps a ici la fragilité et l'instabilité qu'Einstein lui prouvait dans sa théorie de la relativité.

⁵⁵⁴ C.G. Jung - *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, 1998, p. 12

Parmi les nouvelles qu'on se propose d'analyser dans les prochains sous-chapitres, *Polaris* bénéficiera d'une étude plus poussée que les autres (à l'exception de *A la recherche de Kadath*) car, selon nous, elle a une importance majeure en tant que mise en scène d'une cité atypique, hybride, le point de départ pour toutes les autres cités de Lovecraft.

Il nous est méthodologiquement impossible d'analyser en profondeur chaque nouvelle de Lovecraft du fait de son immense prolixité. C'est pourquoi nous avons préféré de nous attarder spécialement sur *Polaris* et *A la recherche de Kadath* et de regrouper les autres en un seul sous-chapitre afin de dégager les particularités d'un espace urbain spécifique qui est celui de Lovecraft, et qui, selon nous, connaît (comme on le précisait plus haut) deux directions assez différentes.

Toutes les cités oniriques créées par Lovecraft se ressemblent dans leur essence profonde en cela qu'elles portent la marque du Paradis perdu qui est toujours l'objet d'une quête dont l'origine se trouve dans la conscience du personnage - au sein de sa réalité - mais dont l'accomplissement est projeté dans le rêve. La vraie quête est toujours acheminée vers le rêve et les espaces présentés en ont la consistance illusoire. Illusoire mais pas dérisoire, car dans ce cycle la réalité semble dépourvue de substance matérielle et en même temps elle est tellement moins saisissante qu'elle arrive à se substituer au monde du rêve. Ainsi, si on considère généralement la réalité comme étant la « vraie vie » par rapport au rêve qui n'est qu'un interstice du sous-conscient, dans certaines des nouvelles de Lovecraft la vraie conscience et la « vraie vie » sont apparentées au rêve.

Le procédé qui se sert de ce type d'inversion à pour origine l'époque baroque du XVII^e siècle où l'on considérait que « *la vida es sueño y los sueños, sueños son* » (Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño - *La vie est un songe*, 1653), « *la vie est un rêve et les rêves sont des rêves à leur tour* ». Ce principe du rêve qui remplace la réalité se situe dans une vision selon laquelle la réalité est un trompe l'œil mensonger et fugace, se dérochant et changeant sans cesse. La métamorphose est le trait principal de cette réalité qui est en fait tenue pour fautive et superficielle. Lovecraft s'empare de ce motif baroque mais lui donne une forme encore plus poussée : non seulement la vie est inférieure au rêve, mais plus encore,

le rêve prend lui-même la place de la réalité pour devenir la seule et unique référence.

C'est le cas de la cité Polaris, une des créations urbaines les plus abouties de Lovecraft. Elle est poésque et dunsanienne en même temps.⁵⁵⁵ Le procédé qu'il applique à cette nouvelle est devenu célèbre avec la nouvelle de Julio Cortázar *La nuit face au ciel*⁵⁵⁶ dans laquelle le protagoniste est un personnage de la vie contemporaine qui a un accident de motocyclette dans une ville moderne. Hospitalisé et sous l'influence du chloroforme, il est sujet à des « états de passage » dans le sens où sa conscience connaît des interférences entre le rêve (ou les hallucinations), et la réalité. Ainsi remarque-t-on un effet postopératoire qui est celui de l'interposition de l'axe espace-temps avec des zones contiguës : dans ses moments d'absence il fait un rêve de lui-même au temps des Aztèques en tant que future victime sur une pierre sacrificielle.

La constante interférence des deux moments contribue à la création d'une confusion qui s'instaure pour après renverser totalement les points de repère. Pour mieux comprendre cette interposition, imaginons la réalité, telle qu'elle nous est présentée au départ, sous la forme d'un fond blanc sur lequel le rêve se greffe pareil à des points noirs. Seulement, ces points noirs deviennent de plus en plus nombreux pour parvenir à un schéma tout autre : les points noirs commencent à être majoritaires et de cette façon la toile initiale se change pour devenir un fond noir (le rêve) clairsemé des points blancs (la réalité). Ainsi, à la fin du récit, le personnage est en fait une prochaine victime sur une pierre sacrificielle dans l'Amérique des Aztèques qui, en ses moments d'absence et de délire, s' imagine en tant que motocycliste ayant eu un accident dans un temps futur et dans une ville moderne.

La nouvelle *Polaris* de Lovecraft est structurée selon le même type d'inversion. L'élément qui moyenne le passage entre le rêve et la réalité est cette fois-ci une étoile, l'étoile Polaire, d'où le nom de la cité onirique. Le cadre est situé au commencement du récit dans un espace urbain classique : « *A travers la fenêtre de ma chambre, l'étoile Polaire brille d'une étrange lueur. Pendant des longues*

⁵⁵⁵ Voir S. T. Joshi - *Primary Sources : Essays on H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, New York, 2003, p. 154

⁵⁵⁶ Voir Julio Cortázar – *La nuit face au ciel*, in *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1973

*heures infernales elle est là qui étincelle. [...] Quelquefois, quand le ciel est nuageux, je réussis à dormir. »*⁵⁵⁷

L'auteur insère dès le début de la narration quelques notions qui vont devenir des fils conducteurs de la nouvelle : le message oublié mais signalé (dans ce qui peut être qualifié d'une *anamnèse* - un souvenir oublié dont la conscience en éveil garde la trace), la folie (possible explication et dénouement de la nouvelle), et l'idée de message qui peut constituer le prétexte de la substitution rêve-réalité.

On remarque aussi que si la réalité tombe sous l'incidence des étoiles (« *Tombant de la voûte céleste, l'éclat de la scintillante Cassiopée vacille au fil des minutes [...]. Juste avant l'Aurore, Arcturus clignote sur le cimetière et, au loin, la chevelure de Bérénice luit, étrange, dans l'est mystérieux. »*⁵⁵⁸) et surtout de l'étoile Polaire, la cité du rêve, elle, est située sous un double signe : celui de l'étoile qui lui donne son nom mais aussi celui de la Lune, patronne du mirage et de l'imagination. Le sommeil est vu comme une délivrance mais aussi comme une porte d'accès à un monde parallèle dont la traversée obéit aux fameux rites de passage.

La cité du rêve est en même temps une apparition qui s'impose à la conscience du dormeur. Elle devient la vraie raison de l'incursion dans cet au-delà qui est l'univers du rêve. « *Ce fut dans le dernier halo d'un croissant de lune que j'aperçus, pour la première fois, la Cité. Elle reposait, sereine et engourdie, sur un curieux plateau situé au creux d'un vallon, lui-même entouré de pics insolites. Ses murs, ses tours, ses colonnes, ses dômes et ses trottoirs étaient en marbre, des piliers de marbre portaient sur leur partie supérieure les têtes sculptées d'hommes barbus au visage austère. A peine dix degrés au-dessus du zénith, luisait l'étoile Polaire. Longtemps j'observai la ville, mais le jour ne se leva point [...] Des silhouettes bizarres drapées, empreintes d'une grande noblesse, mais qui me parurent immédiatement familières, circulaient sous la pâle lumière de la lune déclinante. Elles s'exprimaient avec sagacité dans un idiome que je comprenais, bien qu'il ne ressemblât à aucune des langues que je connaissais. »*⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ H.P. Lovecraft - *Polaris*, in *Œuvres complètes, tome III*, Robert Laffont, 1991, p. 13

⁵⁵⁸ *Idem*

⁵⁵⁹ *Idem*

La description de la ville nocturne, sublunaire, rappelle une certaine toile surréaliste du peintre belge, Paul Delvaux avec sa peinture *Une rue, la nuit*, collection particulière 1947. Tout, d'ailleurs, dans les cités de Lovecraft obéit aux tons gris-bleutés de la peinture surréaliste de Delvaux ou de Magritte, mais avec, en plus, une trace menaçante d'angoisse et le sentiment d'une présence démoniaque sans cesse à l'affût.

La matière première des architectures de Polaris est le marbre, roche symbolique de la Grèce antique, ancienne pâte Olympique et aloi des Dieux. Le marbre ou l'onyx pour d'autres espaces lovecraftiens est une essence de l'imagination qui invite au voyage et au dépaysement. Elle crée avant tout un effet de mirage comme la Fata Morgana dans le désert - les cités de Lovecraft ne sont jamais loin d'une région désertique. Comparativement, les architectures de la réalité sont prosaïques, construites en pierre et en brique, deux éléments qui enlèvent toute rêverie et toute transcendance à l'espace qu'ils incarnent.

La cité onirique –espace réel idéal

Lorsqu'on sait que Lovecraft était profondément déçu par la réalité environnante on comprend pourquoi la majorité de ses personnages « rêveurs » voient dans le monde du rêve plus qu'une évasion : pour eux la Cité rêvée est bien plus réelle que la réalité même. Le passage dans l'imaginaire ébranle aussi les fondements de la perception car si selon Berkeley « *esse est percipi* » (être c'est être perçu) cet espace fantastique du « *hypnos* » se révèle plus accessible aux sens que le monde réel. Dans *Polaris* l'appartenance du personnage-narrateur est intégrée à la cité rêvée et non pas à la ville réelle. Il y a, bien évidemment, une continuité entre la ville et la cité dans le sens où la fenêtre offre une double ouverture vers la ville et vers la cité, le point commun de ces deux espaces étant l'étoile Polaire. « *Graduellement j'en vins à me demander quelle serait ma place dans cette ville mystérieuse [...]. Au début, je me contentais d'observer en spectateur intemporel,*

mais maintenant je désirais m'intégrer dans la vie de la Cité [...]. J'en arrivai même à penser que ce n'était pas un rêve. Car pourquoi cette maison de pierre et de brique située au sommet de la colline, entre un sinistre marécage et un vieux cimetière, pourquoi cette chambre où pénétrait chaque nuit l'étoile Polaire seraient-elles plus réelles que la Cité ? »⁵⁶⁰

Cette question résume, selon nous, un principe fondamental de la pensée lovecraftienne mais aussi de la nature de l'espace urbain qu'il s'efforce d'esquisser : l'architecture onirique témoigne, avant tout, de l'impuissance et de l'inutilité de l'architecture réelle mais aussi de la nature humaine en tant que telle. Si la ville est sombre, démoniaque et ténébreuse, en contrepartie, la cité apparaît quelquefois « *sous les rayons chauds et dorés d'un soleil qui, lui non plus ne se couchait pas, mais tournait lentement autour de l'horizon.* »⁵⁶¹

La caractéristique, peut-être, la plus poignante de cette cité est qu'elle n'obéit pas au passage du temps, elle est figée dans sa beauté et dans le premier moment de sa perception, de jour comme de nuit. Polaris, plus que toutes les cités perdues de Lovecraft, contient, probablement, la clé de l'immortalité et de la perfection.

De ce point de vue on peut avancer sans trop se méprendre que Polaris est aussi une cité utopique. Comme on le remarquait au tout début c'est une des cités les plus intéressantes de Lovecraft car elle couvre beaucoup de caractéristiques au point de devenir hybride et inclassable à la fois.

Le narrateur se retrouve finalement piégé par ce qui, au début, paraissait une ouverture féérique sur une cité de légende. Sa présence *in ekstasis*, durant le sommeil, dans cette cité devient de plus en plus palpable, il s'aperçoit qu'il en fait **PHYSIQUEMENT** partie. Le contact qu'il a créé avec la cité et ses habitants est modifié dans le sens où il se retrouve dans une position-clé pour le salut de ceux-ci : il est un guetteur dans une tour, veillant à ce que la cité ne soit assiégée par l'ennemi. Tout à coup, son rôle de « rêveur » passif bascule de la contemplation innocente à l'action. Il doit être le porteur d'un message, à savoir, annoncer le moment où la cité va être attaquée. Seulement voilà, il n'est pas tout à fait maître de

⁵⁶⁰ Ibidem, p.14

⁵⁶¹ Idem

son état : dans un étrange et surprenant coup de théâtre, en même temps que le narrateur, le lecteur se rend compte que le monde réel du début de la nouvelle n'est en fait que le rêve d'un guetteur d'une cité mythique, qui s'endort dans son poste.

Le dramatisme de la situation rappelle la révélation du personnage de Cortázar, qui, à son tour, s'aperçoit que sa vie est en danger parce que ce qu'il tenait pour un simple rêve (son image de victime sur une pierre sacrificielle), est malheureusement la vérité. De même le guetteur-rêveur de Lovecraft est torturé par la certitude qu'il va s'endormir et RÊVER d'être dans sa chambre à regarder l'étoile Polaire alors qu'en RÉALITÉ il doit veiller à la sécurité de sa Cité. Entre la qualité de rêveur et celle d'actant il y a un écart énorme et le personnage s'y enlise complètement. Métaphoriquement, on assiste à la souffrance de l'artiste par excellence qui crée et par la suite détruit l'univers de sa propre création car elle s'empare de lui et transgresse ses désirs en s'auto-annulant. Le sommeil qui était vu comme une porte d'accès s'impose maintenant au rêveur sous un aspect tout autre : il échappe au contrôle de celui-ci pour devenir un obstacle, un empêchement. Cette brèche dans la réalité se mue en une frontière fermée où l'étoile Polaire, naguère symbole de l'évasion, n'est qu'un aperçu interdit sur un monde qui se dérobe au narrateur, qu'un leurre « *par-dessus les arbres horribles et oscillants d'un marécage de cauchemar, [...] à travers la fenêtre me fixait avec un effrayant rictus.* »⁵⁶²

Ainsi, selon une curieuse logique de la frustration, la cité Polaris est aussi la forme embryonnaire de la cité de cauchemar que Lovecraft va décrire dans ses autres récits. La cité rêvée, le Paradis perdu s'avèrent introuvables et inaccessibles. Ce qui devait être une représentation du salut et de la rédemption par sa présence devient une source de perdition et de Mal en se refusant. Lovecraft transforme le Paradis en Enfer tout simplement parce qu'il ne peut pas le trouver. Ceci ressemble de manière assez étonnante au rapport érotique avec l'objet de son désir. Le fait de l'avoir tout de suite, annule trop rapidement l'envie de le posséder car « le plaisir est le tombeau du désir ». Inversement, le fait de le désirer inlassablement sans qu'il cède à ce désir, le rend insupportable et accablant. La seule issue de ce dilemme serait de détruire l'objet de ce désir en le rendant...rébarbatif, cauchemardesque,

⁵⁶² Ibidem, p. 15

maudit de telle manière que même si on pouvait accéder à cet ancien objet de désir on ne le voudrait pas...plus ! La cité rêvée et désirée se métamorphosera ainsi, par vengeance, en cité maudite.

Impuissant devant cette nouvelle force dévastatrice qu'est devenu le sommeil, le narrateur se voit maintenant plongé de force dans le rêve qu'il croyait au début comme étant la réalité: « *Et pendant que je me tords dans les affres de la culpabilité, essayant convulsivement de sauver la cité pour laquelle le péril augmente de minute en minute, luttant sans espoir pour me débarrasser du rêve de la maison de pierre et de brique dressée sur la colline entre un sinistre marécage et le cimetière, l'étoile polaire, diabolique et monstrueuse, darde de la voûte ténébreuse ses rayons cendrés et froids, clignant hideusement comme un œil fou qui essaie de transmettre un message, mais qui a tout oublié, excepté qu'il avait un message à transmettre.* »⁵⁶³

Les nouvelles *Polaris* et *La nuit face aux étoiles* sont échafaudées selon une technique ingénieuse qui joue sur l'incapacité de discerner entre le rêve et la réalité tout en donnant au lecteur des indices mensongers sur la nature de ces deux dimensions. Comme dans un roman policier où on nous donne des fausses pistes pour nous égarer du véritable tueur, ce retournement de situation donne l'entière dimension de la complexité de vision que peut engendrer le fantastique urbain. Ancré dans une réalité apparemment solide et indubitable, ce type de fantastique nous amène à nous demander si effectivement l'espace urbain ne reste pas un des espaces le plus propices de la manifestation du surnaturel.

La décision finale d'investir le rêve (vu en tant qu'idéal) avec la matérialité de la vie réelle sert aussi à souligner la tentation de n'importe quel écrivain de succomber au monde de l'art et de le préférer complètement au monde de la vie terrestre. Cela rejoint la théorie que l'on avançait au tout début de cette thèse, à savoir que l'écriture fantastique, plus que toute autre écriture, représente le prétexte fictionnel le plus abouti pour ce qui est d'intégrer des éléments fictifs dans la réalité de tous les jours tout simplement par le besoin d'ineffable et de mystère dans le

⁵⁶³ Ibidem, p.16

monde qui est le nôtre et qui nous déçoit souvent par sa répétition ennuyeuse. Polaris reste l'espace qui rejoint les deux tendances, celle d'un rêve qui s'impose à nous et celle d'une réalité qui ne se laisse pas appréhender tout en conservant son unicité et, paradoxalement, sa polyvalence. Elle est, ainsi, faite de contradictions, ce qui est peut-être, la caractéristique la plus prégnante de l'espace fantastique urbain.

Les espaces fantastiques urbains oniriques chez Lovecraft. L'élément lunaire. *Le bateau blanc, Celephaïs, Polaris, La quête d'Iranon, Les chats d'Ulthar, L'arbre*

« *Quand nous fûmes plus proches, je vis que cette cité était plus grande que toutes celles dont j'avais rêvé auparavant.* »⁵⁶⁴

« *En rêve Kuranès contempla la cité dans la vallée. La côte s'étendant derrière le pic neigeux qui domine la mer, et les galères aux couleurs gaies qui sortent du port pour aller vers des régions lointaines où le ciel et la mer se rejoignent. Ce fût également en rêve qu'il acquit ce nom de Kuranès, car, lorsqu'il s'éveilla, il constata qu'on l'appelait autrement.* »⁵⁶⁵

Les nouvelles *Le bateau blanc* et *Celephaïs* conservent intacte l'aura de rêve qui entoure leurs cités. L'étrange va-et-vient entre la réalité et le rêve que *Polaris* inaugurerait, est ici à son comble. L'espace onirique est tout simplement une autre dimension tout aussi vraisemblable que la réalité et tout aussi facilement acceptable. Accéder aux cités du rêve est pour les personnages une autre forme de voyage en rien spectaculaire. Cet effet du fantastique urbain qui consiste en une

⁵⁶⁴ H.P. Lovecraft - *Le bateau blanc*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 18

⁵⁶⁵ H.P. Lovecraft - *Celephaïs*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 39

transposition d'une impression de sécurité et de banalité appropriée à un espace réel dans un espace autre, choisit chez Lovecraft l'espace du rêve. C'est un choix définitif et qui s'impose au lecteur comme étant, désormais, la seule et unique réalité ou, du moins, celle qui importe le plus. On peut, avec ces deux nouvelles, parler de fantastique urbain onirique.

Dans l'intégralité du cycle quelques signes récurrents seront maintenant identifiables pour créer un schéma théorique de ce type de fantastique dont la présence de la Lune en tant qu'élément initiateur de l'atmosphère onirique. Aussi bien utilisé dans *La malédiction de Sarnath* que dans *Les mythes de Cthulhu*, le motif de la lune est pour Lovecraft une vraie mine d'or car non seulement il place la narration sous des auspices nocturnes et crée une atmosphère propice au fantastique, mais en plus elle devient source de mystère, de suspense et témoin des événements. La lune est presque un personnage pour Lovecraft.

D'un côté elle est initiatrice de l'aventure onirique, élément de transition, clé pour les portes de l'au-delà imaginaire : « *C'est du sud que le bateau Blanc avait coutume de venir quand la lune était pleine et haute dans le ciel.* »⁵⁶⁶

« [...] *Une nuit, j'aperçus sur le pont un homme barbu et vêtu d'une longue tunique, qui semblait me faire signe d'embarquer pour des rivages lointains et inconnus. Je le revis souvent ensuite, à la pleine lune, et il me faisait toujours signe. La nuit où je répondis à l'appel la lune brillait très vivement je traversai les flots jusqu'au bateau grâce à un pont formé de rayons lunaires* » [...] *Nous naviguions vers le sud mystérieux, guidés par la lueur dorée de la lune pleine et moelleuse.* »⁵⁶⁷

En d'autres circonstances elle se constitue presque en lien physique entre l'ici (la réalité) et l'ailleurs (le rêve) : « *Par un beau clair de lune nous jetâmes l'ancre dans le port de Sona-Nyl, gardé par des promontoires de cristal jumeaux qui s'élèvent de la terre et se rejoignent pour former une arche resplendissante [...]* *Nous parvînmes au rivage verdoyant sur un pont doré formé par des rayons de lune.* »⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ H.P. Lovecraft - *Le bateau blanc*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 17

⁵⁶⁷ Ibidem, p.18

⁵⁶⁸ Ibidem, p.19

« Ce fut encore par une nuit où la lune était pleine, au cours de l'année immémoriale de Tharp, que j'aperçus la silhouette de l'oiseau céleste. »⁵⁶⁹

« [...] moi qui avais voyagé si loin de la pleine lune, et qui avais vécu au pays de l'Imagination. »⁵⁷⁰

En d'autres cas elle est prise en tant que repère temporel, place prise normalement par le soleil. « Et depuis ce jour-là, l'océan a cessé de me raconter ses secrets et si, depuis, la lune a brillé, maintes fois, haute et pleine au firmament, le Bateau Blanc venu du sud n'est plus jamais revenu. »⁵⁷¹

Il est intéressant de remarquer que pour Lovecraft le monde du rêve est un univers inversé qui fonctionne selon ses propres règles. Cet univers capricieux se dévoile et se dérobe à tour de rôle aux protagonistes, il semble avoir une vie propre et obéir à un cycle qui est celui de l'apparition (qui comble le rêveur) et de la disparition, parfois définitive ce qui contribue au maintien d'un alanguissement général du rêveur pour un espace que lui seul connaît et dont « l'in-access » il est le seul à déplorer après la révélation.

De l'autre côté la lune peut aussi dévoiler des espaces interdits dont la transgression est synonyme d'angoisse et de mort. Elle est tantôt créatrice de peurs de par son absence (« L'image est tellement frappante que les habitants du pays évitent de passer par là quand la lune brille trop faiblement »⁵⁷²) tantôt sa présence engendre une attente qui est celle de l'espace fantastique : « Pendant trois jours ils continuèrent à grimper vers le toit du monde, puis ils campèrent pour attendre que la lune se couvrit de nuages ; [...] la lune brilla froidement à travers les fines brumes [...] Puis la cinquième nuit était celle de la pleine lune »⁵⁷³ (« [...] dans la lueur nuageuse de la lune ; le rendez-vous des Dieux éclairé par la lune était proche » ; « les brumes sont légères et la lune est brillante » ; « la brume est très légère et la lune projette des ombres sur la pente [...] la lueur de la lune vacille

⁵⁶⁹ Ibidem, p.20

⁵⁷⁰ Ibidem, p.21

⁵⁷¹ Ibidem, p.22

⁵⁷² H.P. Lovecraft - *L'arbre*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 28

⁵⁷³ H.P. Lovecraft - *Les autres Dieux*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 36

[...]les silhouettes qui dansent et qui sautent à la lueur de la lune » ; « la lueur de la lune avait diminué »⁵⁷⁴).

Dans un cas comme dans l'autre, elle a une double fonction : elle comporte les attraits de l'étrange avec tout ce qu'il peut avoir de plus fascinant mais aussi la menace du non-retour, une fois les frontières de cet étrange transgressées. « *La lune est sombre et les Dieux dansent dans la nuit [...] Il y a de la terreur dans le ciel car sur la lune s'est abattue une éclipse qu'aucun livre humain ou divin n'a jamais prédite [...] l'étrange éclipse de lune* » ; « *la lune disparut enfin [...] Depuis, jusqu'à ce jour, les peuples d'Ulthar, de Nir et de Hatheg ont peur des éclipses et prient la nuit quand les pâles vapeurs cachent le sommet de la montagne et la lune.* »⁵⁷⁵

« *Le clair de lune resplendissait et il était sorti dans la nuit d'été parfumée [...] Là même où le ciel était vide sans lune et sans étoiles.* »⁵⁷⁶

« *Une autre nuit Kuranès grimpa un interminable escalier en spirale, aux degrés humides, et parvint à la fenêtre d'une tour qui dominait une vaste plaine et une rivière éclairée par la lune.* »⁵⁷⁷

Parfois aussi, la lune peut être un prétexte de remémoration du passé, elle donne accès non seulement au rêve mais aussi au souvenir. Dans la nouvelle *À la recherche de Kadath*, que nous allons analyser plus amplement en ce qui suit, l'empreinte de la mémoire et du souvenir est de première importance puisqu'elle identifie une seule et unique réalité, celle stockée dans la vision du rêveur qui est paradoxalement celle de la réalité.

A travers cette superposition originale, Lovecraft donne un débouché pour le moins inattendu du monde du rêve arrivé à la saturation par une exploitation trop intense. Quand le rêve ne peut plus aboutir à quelque chose de littérairement crédible, la réalité reste toujours à la portée ennoblie par les attributs de l'imagination mais rappelant au protagoniste – rêveur (Randolph Carter) que son espace familier peut contenir, malgré tout, le salut et la paix.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 37

⁵⁷⁵ Ibidem, p.38

⁵⁷⁶ H.P. Lovecraft – *Celephais*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 40

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 42

Dans les autres nouvelles « se rappeler » devient ainsi une forme de retour, non pas métaphorique mais bel et bien au sens propre du terme, du rêve à la réalité : *« Je me rappelle le crépuscule, la lune et les doux chants qui me berçaient pour m'endormir. De ma fenêtre, je voyais la rue, pleine de lumières dorées, où les ombres valsaient sur des maisons de marbre. Je me rappelle sur le sol le carré de lune dont la lueur était différente de toutes les autres et les visions qui dansaient sur les rayons de l'astre nocturne. »*⁵⁷⁸

*« Par une nuit de pleine lune, les voyageurs, en arrivant au sommet d'une montagne, découvrirent la myriade de lumières d'Oonai. »*⁵⁷⁹

Finalement, la lune, peut aussi marquer la fin de l'aventure, la fin du rêve et de la vie en même temps. Si au début du cycle elle apparaissait comme une brèche, une ouverture, un moyen d'évasion, elle peut aussi fermer le cercle, bloquer l'accès et empêcher le retour à la réalité. Elle est, dans ces cas-là, non pas une médiatrice mais une ligne d'arrivée, souvent un point de la dissolution définitive dans le rêve, communiquant à la fois une perte et un possible basculement dans la folie, voire dans la mort.

Ainsi le mirage de la rêverie s'achève, le terminus de la réalité ne différant ne rien de celui de l'imagination. *« Et dans le crépuscule, tandis que les étoiles apparaissaient une à une, et que la lune répandait sur le marécage une lumière semblable à celle qu'un enfant aime voir palpiter sur le sol, quand on le berce pour l'endormir, un vieil homme à la tunique déchirée, couronné des feuilles de vignes flétries, s'enfonça dans les sables mouvants mortels, regardant droit devant, comme s'il voyait les dômes d'or d'une belle cité où l'on comprendrait ses rêves.*

*Cette nuit-là une partie de la jeunesse et de beauté de l'ancien monde disparut à jamais. »*⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ H.P. Lovecraft - *La quête d'Iranon*, d'après la traduction de Paule Pérez, éd. Belfond, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 44

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 47

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 49

La cité mythique en tant qu'espace fantastique urbain à mi-chemin entre le rêve et la réalité, le paradis et l'enfer. La ville femelle et influences

La chromatique que le monde des rêves emprunte aux cités imaginaires est pour le moins inhabituelle chez Lovecraft. D'habitude sombre et souffrant, son monde littéraire connaît une parfaite harmonie dans les cités du *Bateau Blanc*. Les tons sont clairs et la palette passe du vert au blanc et rose, les nuances sont phosphorescentes et lumineuses. L'inquiétante étrangeté n'est pourtant jamais trop loin car « *loin derrière l'horizon s'étendaient de sévères murs gris par-dessus lesquels on ne pouvait apercevoir que quelques toits, étranges et inquiétants, mais décorés de riches frises et de belles sculptures. Je mourais de désir d'entrer dans cette cité à la fois fascinante et repoussante [...]* »⁵⁸¹

Nous comprenons que la cité n'est pas seulement une architecture destinée à être habitée. Dans ce sens, elle se rapproche beaucoup de la maison imaginée dans *La chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe qui est le double de Roderick Usher. La différence entre les constructions urbaines dans *Le monde du rêve* et les autres cités de la littérature fantastique est que ces premières sont aussi des symboles et des projections oniriques des sentiments et des envies de l'écrivain. Lovecraft retrouve ou incarne ses propres frustrations dans les cités qu'il crée, et il s'avère que plus ces frustrations sont profondes, plus la cité aura l'empreinte de l'inaccessible.

On apprend que la cité fabuleuse est celle de Thalarion, La cité des Mille Merveilles, gardienne, s'il en est, de tous les mystères que les hommes ont toujours voulu connaître. Avec cette information on a aussi une mise en garde car « *Nombreux sont ceux qui sont entrés dans Thalarion, [...], mais aucun n'est jamais revenu. Car là ne vivent que des démons insensés qui ont été des hommes, et les rues sont blanches des ossements de ceux qui ont élevé leur regards sur la déesse Lathi, souveraine de la ville.* »⁵⁸²

⁵⁸¹ H.P. Lovecraft - *Le bateau blanc*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 18

⁵⁸² Ibidem, p.19

Sous le signe de la féminité divine cette cité se situe d'emblée parmi les espaces interdits. Le thème de la patronne de cité est d'origine grecque ainsi que l'interdiction sous peine de mort de la regarder. On se souvient des métamorphoses d'Ovide et des affres d'Actéon qui, osant regarder Artémis nue lorsqu'elle se désaltérait avec ses suivantes dans une grotte, se vit métamorphoser en cerf pour après se faire déchieter par ses propres chiens de chasse. En même temps le nom de la déesse, Lathi, se rapproche beaucoup de Lilith, le succube des apocryphes bibliques, censée être la première femme créée par Dieu bien avant Eve. Elle rappelle aussi, entre autres, les Sirènes, semi-déités femmes-poisson qui, croisant le navire d'Odysée sur son chemin de retour en Ithaque, sont des pièges qui charment les marins pour les entraîner aux profondeurs de la mer. Tous ces aspects concourent pour souligner le caractère interdit, mensonger et dangereux de la femme et de tous les espaces qu'elle habite.

Les interdits des rêves s'accumulent car après Thalarion, le rêveur découvre Xura, le pays des Plaisirs Inaccessibles. Il y a aussi, de ces cités qui permettent l'accès et se laissent découvrir, mais ce sont pour la plupart des cités neutres comme Sona-Nyl « où il n'y a ni espace, ni temps, ni souffrance, ni mort » et où le rêveur passe « *plusieurs éternités* ».

Mais si Lovecraft écrit ces nouvelles à la manière de Lord Dunsany ou d'Edgar Allan Poe, son art va bien au-delà de la simple inspiration, en élargissant les limites et la structure de l'architecture urbaine onirique. Ce qui revient assez souvent dans ses écrits ce sont aussi des rêves que Lovecraft lui-même avait fait et qui sont pour lui en plus d'une source évidente d'inspiration, une possible explication pour sa vision originale du monde onirique qui se superpose et parfois remplace tout simplement le monde réel. Dans une des lettres envoyées à Maurice W. Moe Lovecraft nous fournit une des clés de son fantastique urbain : « *Voici plusieurs nuits j'ai fait un rêve étrange sur une étrange ville - une ville aux nombreux palais et aux dômes dorés [...]. Il n'y avait pas une âme dans cette immense étendue de rues pavées de pierre, de murs et de colonnes de marbre, de statues partout sur les places publiques représentant d'étranges hommes barbus vêtus de robes, tels que je n'ai jamais vu auparavant ni depuis. J'étais, je l'ai dit, conscient visuellement de la présence de cette ville. [...] Là-dessus vous me demanderez d'où viennent ces*

*histoires ! Je réponds - conformément à votre pragmatisme que le rêve était aussi réel que ma présence à cette table, plume à la main. Si la véracité ou la fausseté de nos croyances et de nos impressions est immatérielle, alors je suis, ou j'étais, vraiment et indiscutablement un esprit désincarné planant au-dessus très singulière, très silencieuse et très ancienne cité quelque part entre les grises collines mortes. »*⁵⁸³

Si les personnages de Lovecraft sont aussi naturellement intégrables aux rêves qu'ils font, au point de s'identifier totalement et définitivement à cet espace créé par leur imagination, c'est aussi, en partie, parce que dans la vraie vie l'écrivain donne à ses propres rêves une matérialité surprenante. Comme pour le *Témoignage de Randolph Carter*, les rêves de Lovecraft deviennent par la suite la matière première pour les rêves de ses personnages, mais aussi pour les cités fabuleuses.

Un autre aspect singulier des cités et des pays inventés dans *Le bateau blanc* c'est que pour bien d'entre eux la quête du personnage est aussi une quête de l'absolu. Elles sont soit des cités qui se refusent à la découverte, soit des *ultima thule* tels « *la lointaine Cathurie, qu'aucun homme n'a vue, mais que l'on croit être située au-delà des colonnes de basalte de l'ouest. [...] Cathurie, me répétais-je, est la demeure de Dieux et le pays des cités d'or innombrables. Les forêts sont de santal et d'aloès, comme les bosquets parfumés de camorin, et dans les arbres les oiseaux colorés gazouillent joyeusement.* »⁵⁸⁴

Cette cité est comme toutes les autres inconnues, dangereuse puisqu'elle échappe à la connaissance humaine. Avoir « vu » une cité revient à la dompter - comme Sona-Nyl - et cela fait des rêveurs de Lovecraft des héros civilisateurs dans l'acception mythique du terme. Plutôt Ulysses que Gullivers, les rêveurs s'approprient les espaces qu'ils découvrent et leur originalité consiste dans le fait qu'ils ont une « pré-science » des cités qu'ils vont découvrir parce qu'ils ont déjà rêvées d'elles avant de les avoir « vues ». La description de Cathurie est réalisée avec une pléthore de détails qui sont d'un côté rêvés et d'un autre côté la projection des désirs du rêveur. L'impression ainsi donnée par ce paradoxe est que les cités ne sont

⁵⁸³ H.P. Lovecraft - *A Maurice W. Moe*, in *Œuvres complètes*, tome III, éd. Robert Laffont, 1992, p. 198

⁵⁸⁴ H.P. Lovecraft - *Le bateau blanc*, in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 20

pas à proprement parler découvertes comme des espaces préexistants mais qu'elles sont créées d'abord dans l'imagination pour se muer après en itinéraires somptueux.

Les matériaux des habitations dans cette cité sont tous d'origine noble et nous remarquons une fois de plus dans cette nouvelle une prédilection pour les tons olfactifs et visuels agréables, euphoriques, ce qui est assez rare chez Lovecraft dont l'œuvre est plutôt axée sur l'horrible et le dégoût. Pourtant, la Cathurie aussi garde une trace d'inquiétude - l'homme barbu sur le bateau blanc avertit le rêveur du danger que peut représenter cette cité vierge, qui finalement est un leurre tout comme les autres cités féminines, havres simultanés de l'attraction et de la mort. *« Et toutes les maisons de Cathurie sont des palais, chacune étant construite sur un canal odorant où coulent les eaux sacrées du fleuve Narg. Les maisons sont de marbre et de porphyre, leurs toits sont d'or brillant qui reflète les rayons du soleil et rehausse la splendeur des cités, tandis que des Dieux pacifiques les contemplant du sommet des pics éloignés. [...] Les hauts murs de son palais sont surmontés d'une multitude de tourelles de marbre. Dans ses vastes vestibules, de grandes foules se rassemblent, et c'est là que sont accrochés les trophées des siècles. Et le toit est d'or pur, posé sur de hauts piliers de rubis et de lapis-lazuli. »*⁵⁸⁵

La retombée dans la réalité est d'autant plus abrupte qu'elle est d'abord une retombée dans le cauchemar. Les signes menaçants de l'approche du réveil sont surtout envoyés par le déchaînement soudain des éléments représentés par une mer houleuse, la brume qui se lève et la musique qui s'arrête. Le réveil est symbolisé par le naufrage du bateau blanc, victime de la jalousie des Dieux avec la même rage olympienne qui poussa Poséidon à submerger le bateau d'Ulysse. Seulement, le rêveur de Lovecraft était aussi gardien de phare et il se retrouve au pied de celui-ci, là où l'aventure avait jadis commencé il y a des éternités. Le phare est maintenant éteint car le prix payé par ceux qui ont la prétention d'accéder à la lumière du rêve est toujours l'obscurité. A la place d'un bateau échoué, l'ancien rêveur, maintenant gardien d'un phare inutile, trouve un oiseau bleu, mort, vestige d'une aspiration noyée dans la mer à force d'avoir volé trop près du soleil.

⁵⁸⁵ Idem

La quête et le souvenir. Eléments de mythologie grecque

Dans la nouvelle *La quête d'Iranon* l'approche à l'espace urbain fantastique du rêve est encore plus douloureux, la quête encore plus inaboutie. C'est la nouvelle qui clôt la section *La malédiction de Sarnath* sur la note tragique d'un suicide face à l'inaccessibilité du rêve. Iranon porte la marque du rêveur, du philosophe, il ne fait désormais plus partie de la réalité en tant que personnage, il devient un intrus, un représentant incompris d'une espèce différente. L'influence du souvenir est de la taille de celle du rêve et cette fois-ci la chanson est l'interstice qui permet au rêve de se matérialiser dans le souvenir.

« Un jeune homme, le front ceint d'une couronne de feuilles de vignes posée sur ses cheveux blonds brillants de myrrhe, vêtu d'une tunique pourpre déchirée par les bruyères de la montagne, errait dans Teloth, la cité de granit. [...] Je m'appelle Iranon. J'arrive de la lointaine cité d'Aira dont je n'ai conservé qu'un vague souvenir que j'essaie de retrouver. Ma vocation consiste à créer de la beauté en perpétuant les évocations de l'enfance. Je chante des hymnes que j'ai appris à Aira. Ma richesse c'est mes chansons. »⁵⁸⁶

Plus que jamais le rêve a ici une nouvelle valeur : réminiscence de l'enfance et chemin de retour vers l'état de grâce (cité d'Aira) dont la chute a été provoquée par l'éloignement et l'oubli, il se rapproche de son autre sens qui est celui de l'illusion, de l'aspiration vers l'éphémère. Rêveur, déconnecté du monde réel, ayant perdu son appartenance, ses origines et sa crédibilité, Iranon est le personnage le plus « enchanté » de toute l'œuvre lovecraftienne. Condamné à une errance indéfectible (il ne retrouvera jamais Aira), la tête dans les nuages, il rappelle l'image du fou idéaliste ou bien du héros grec, Orphée qui a tout perdu et qui essaie vainement de ranimer à travers la musique les restes d'un rêve à jamais éteint. Seul dans sa quête impossible, à jamais incompris par ses semblables, sa vraie valeur ne

⁵⁸⁶ H.P. Lovecraft - *La quête d'Iranon*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 44

se révèle qu'à quelques initiés ces « aveugles voyants » qui dans la même mythologie grecque ont pour ancêtre Tirésias, celui qui avait accès par son esprit au monde transcendantal bien que ses yeux fussent dépourvus de la vue physique. « *Tandis qu'il chantait, un vieil homme pria et un aveugle affirma qu'il voyait une auréole autour de la tête du jeune poète. Mais la plupart des hommes de Teloth bâillèrent. Quelques uns rirent et d'autres s'endormirent : Iranon ne disait rien d'inutile, en ne chantant que ses souvenirs ses rêves et ses espérances.* »⁵⁸⁷

Aira est la cité du regret et de l'exil, l'espace fantastique urbain le plus inaccessible entre tous, peut-être bien parce que il fait partie non pas du rêve, mais d'une réalité perdue. Nous ne pouvons pourtant pas signaler la présence du fantastique à proprement parler dans la nouvelle *La quête d'Iranon*, ou du moins pas dans le sens d'une intrusion brutale de la Surnature dans un espace urbain classique. Mais dans cette nouvelle la Surnature a un nom – Aira - la cité elle-même étant cet effet fantastique qui, pour une fois, non seulement ne fait pas irruption dans la réalité d'Iranon, bien au contraire, se dérobe complètement à son atteinte et finit par le pousser à un suicide tranquille mais pas plus dépourvu de dimension tragique et de mystère pour autant. Il y a dans la nouvelle un seul détail qui fait place à l'effet fantastique à savoir qu'Iranon ne vieillissait jamais. Ceci peut être aussi interprété comme une métaphore, celle de la fidélité à la quête et à l'illusion : le corps d'Iranon reste jeune parce que sa croyance dans la cité est impérissable. Paradoxalement, en dehors de la cité mythique le temps s'arrête, tout comme les espoirs d'Iranon restent fixés sur cet espace de l'imagination.

Et à chaque fois qu'il se rapproche ou croit se rapprocher du but de sa quête, à chaque fois qu'une cité quelconque ressemble de près ou de loin à Aira, il se rend compte que ce but s'éloigne pareil à un mirage dans le désert. « *Des paysans leurs avaient dit qu'ils approchaient, mais Iranon sut que ce n'était pas Aira, sa cité natale. Les lumières de Oonai étaient dures et crues, tandis que celles d'Aira brillaient aussi doucement et aussi magnifiquement que les rayons de lune sur le sol, près de la fenêtre où la mère d'Iranon chantait jadis des chansons pour l'endormir. [...] Quand l'aurore se leva Iranon regarda autour de lui avec tristesse : les dômes*

⁵⁸⁷ Idem

*d'Oonai n'étaient pas dorés, mais gris et lugubres ; la ville était cent fois moins belle qu'Aira. »*⁵⁸⁸

Echafaudées sur une autre optique de l'espace urbain, les nouvelles *L'arbre* et *Les chats d'Ulthar* mettent en scène des cités qui ne sont pas explicitement associées au rêve. Ce sont des cités en dehors du temps mais déjà situées, en Arcadie (*L'arbre*), et « *de l'autre côté de la rivière Skaï* » (*Les chats d'Ulthar*).

Dans *L'arbre* le fantastique apparaît sous le signe de l'étrange et de l'inexplicable associé à une insolite forme de sommeil. L'olivier qui a emprunté l'apparence d'un dormeur pousse sur la tombe d'un sculpteur mort dans des sombres circonstances. La maladie qui avait emporté ce sculpteur s'est transformée en tempête pour détruire non seulement l'ami et collaborateur de l'artiste, mais avec lui, l'œuvre créée par les deux amis, une magnifique statue de Tyché que le tyran de Syracuse avait commandée pour sa ville.

Dans la mythologie grecque, Tyché est la déesse de la fortune, la meilleure ambassadrice qu'une cité peut avoir. Symbole de longue vie et de prospérité, elle devrait conduire les voyageurs dans la ville et les attirer des espaces ouverts du désert et du sauvage vers un espace clos, civilisé et ordonné qui est celui de la cité.

L'effet que la sculpture de cette déesse a sur ses créateurs, non seulement est de mauvais augure puisqu'une maladie inconnue touche le premier d'entre eux - Kalos - mais de surcroît, elle disparaît par une nuit de tempête qui coïncide avec la disparition du deuxième sculpteur - Musidis. En même temps que la statue, Musidis va lui construire un mausolée en mémoire de leur profonde amitié. Imprégnée d'un romantisme noir, cette nouvelle laisse peu de place au fantastique et son interprétation n'est pas très évidente. Un rapprochement immédiat peut être fait, pourtant, entre la cité présidée par une déesse féminine, Tyché et le couple de sculpteurs d'un côté, et la jalousie vengeresse de la déesse par rapport à l'amitié-amour qui unit ces deux derniers jusqu'à la mort et au-delà. Parallèlement, la fatidique relation de l'homme avec l'œuvre d'art n'est pas sans rappeler quelques thématiques similaires dans des nouvelles fantastiques du XIXe siècle et notamment

⁵⁸⁸ Ibidem, p.47

La Vénus de l'Île par Prosper Mérimée et *Aria Marcella*⁵⁸⁹ de Théophile Gautier, où les statues provenant des âges mythiques bouleversent et même détruisent la vie des humains qui les côtoient. Seul vestige de cet amour anéanti par la déesse Tyché, l'arbre qui pousse sur la tombe de Kalos a lui-même la forme d'une statue, celle d'un dormeur, il est le messager d'une souffrance d'outre-tombe.

Mythes et rituels. Echec de la quête expié en suicide

La même atmosphère de légende plane sur la nouvelle *Les chats d'Ulthar*, avec cette fois-ci une incursion dans la mythologie de l'Égypte ancienne. La forte puissance symbolique associée au chat, fait de celui-ci un parfait élément du fantastique. Si en Occident il est craint comme étant l'envoyé du Diable et, pendant le Moyen Âge le compagnon inséparable des sorcières, en Égypte il est vénéré pour son mystère : « *apparenté au seigneur de la Jungle, et comme tel, il est héritier des secrets de la sombre et inquiétante Afrique. Le Sphinx est son cousin. Il parle le même langage, mais il est plus ancien que lui et il se souvient de ce que le Sphinx a oublié.* »⁵⁹⁰

Par ailleurs dans une interprétation sacrée le chat représente l'animal totémique, le signifiant de cette cité. Or, il est interdit de s'attaquer à l'animal totémique sous peine de souillure sacrée.

Ulthar est la ville des chats protégés au niveau mythique mais il fut un temps où dans cette même cité, les chats étaient les victimes d'un constant carnage nocturne perpétré par un couple de villageois. Pour que les chats puissent se transformer en représentants du châtement divin, en véritables « plaies de l'Égypte », Lovecraft fait appel à ce type de fantastique basé sur l'intrusion du sauvage dans le milieu de la sécurité urbaine. Lorsqu'une caravane d'étrangers basanés venus du sud

⁵⁸⁹ Voir Théophile Gautier - *Aria Marcella. Souvenir de Pompéi*, in Guy Schoeller, *Les maîtres de l'étrange et de la peur*, Robert Laffont, 2000

⁵⁹⁰ H.P. Lovecraft - *Les chats d'Ulthar*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 32

entre dans la ville avec leurs roulottes, l'image du chat va passer immédiatement du stade d'animal sacrificiel au stade de totem et d'animal rituel doué des qualités divines car le lecteur est informé que « *Sur le flancs de leurs roulottes, ils avaient peint de curieuses silhouettes dont les corps humains portaient des têtes de chats, de faucons, de béliers et de lions. Le chef de la caravane avait sur la tête un bonnet décoré d'une paire de cornes et d'un curieux cercle.* »⁵⁹¹

L'élément sauvage, investi de forces surnaturelles des ténèbres que représentent les gitans est un déclencheur explicité de l'étrange et de la folie qui s'empare des chats, telle une forme de possession divine pour les pousser à dévorer le couple de villageois. Plus fort que l'élément urbain, l'élément fantastique vient dans cette nouvelle non pas bouleverser un ordre préexistant mais imposer une justice par rapport à des actes de sauvagerie commis dans la ville. Etrangement c'est l'espace urbain qui se retrouve en porte-à-faux par rapport à la Surnature car il tolère la violence entre ses frontières.

Un des chats de ces gitans tombe à son tour victime au couple de villageois pour que la vengeance se déclenche de manière exemplaire. Nous savons que le chat dans toutes les mythologies a un rôle social puisque l'homme l'a depuis toujours utilisé en tant que gardien de ses biens alimentaires et surtout contre les rongeurs. D'un autre côté le chat est le symbole de l'affection et de la sensualité par excellence féminine, ce qui en fait un redoutable ennemi. Lovecraft, quant à lui, s'en servira par la suite en tant que personnage pour une autre nouvelle, *À la recherche de Kadath*, pour le transformer en guide et sauveur du protagoniste Randolph Carter dans ses périples à travers le monde du rêve. Ceci nous laisse penser que la cité d'Ulthar elle-même est une des fameuses cités du rêve.

Tuer un chat revient en conclusion à commettre un crime presque semblable à un meurtre. Dans cette nouvelle optique le couple de villageois est un couple meurtrier et le châtement divin sera à la hauteur de l'atrocité de ses actes. Si dans certaines mythologies l'anthropophagie est une façon de s'appropriier l'âme de l'ennemi ou de se rapprocher de l'être aimé après sa mort, dans le cas de la nouvelle les Chats d'Ulthar elle devient une mesure punitive extrême où, paradoxalement, c'est l'animal totémique qui dévore l'humain.

⁵⁹¹ Ibidem, p.33

Lorsqu'il ne s'agit pas d'un acte de cannibalisme rituel, goûter au sang humain est aussi une initiation, une sorte « d'investiture » aux attributs de l'humanité. Les chats d'Ulthar deviennent des justiciers de la manière la plus ancienne et la plus sauvage possible qui inverse le rôle actif-passif et souligne une supériorité dorénavant irréfutable de la nature bafouée (les chats), contre l'humanité profanatrice (le couple de villageois). Si à Ulthar tuer des chats était toléré, avec cette insurrection féline la tuerie sauvage d'un animal protégé est transformé en acte profanateur contre la divinité et puni en conséquence.

A l'instar de *La quête de Iranon*, *Celephaïs* est une des nouvelles de Lovecraft où le rêve, pas encore cauchemar, est directement lié à la mort mais en gardant intact l'enchantement de l'illusion. Pour Iranon la quête finissait par un suicide dû à la perte totale de la cité qu'il cherchait. Pour Kuranès, même si la fin de la quête d'Aira coïncide avec la mort, il ne s'agit que d'une mort physique, son esprit continue à « exister » dans le monde du rêve. Non seulement entre ces deux mondes il y a une frontière très bien définie mais cette nouvelle apporte une vision précise du détachement complet qu'il y a entre les deux espaces : la réalité est un espace de la mort, de la désillusion qui frustre le corps et l'esprit et en fin de compte les anéantit. Le rêve, en revanche, bonifie et préserve la conscience, ouvre des portes qu'on ne soupçonnait pas vers l'absolu et la beauté ultime. Si le rêve est une ouverture transcendante, il est en même temps, tout simplement, une manière de prolonger la vie.

La « vraie » identité de Kuranès connaît une naissance onirique. C'est dans le rêve, d'ailleurs qu'on lui donne ce nom. La réalité est pour lui uniquement un interstice, une antichambre de son authentique existence qui est celle du rêve. Londres est sa ville de naissance « terrestre », un espace dans lequel il s'isole et d'où il se sent rejeté, une cité où il n'a pas d'argent et qui le connaît en tant que dernier descendant d'une famille dont personne ne se rappelle. Afin d'approfondir ses rêves, car Kuranès aussi appartient à cette race des rêveurs lovecraftiens, il recherche la beauté mais uniquement en dehors de la ville réelle : « *Plus il s'éloignait du monde qui l'entourait et plus ses rêves devenaient merveilleux : il aurait donc été vain d'essayer de les coucher sur papier.* »⁵⁹²

⁵⁹² H.P. Lovecraft – *Celephaïs*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 39

L'art n'a pas une valeur de *catharsis* pour Kuranès car toute forme de transposition en réalité de son monde illusoire ternit et diminue ce dernier. Le seul salut que le rêveur peut espérer vient du rêve lui-même. A la recherche de la beauté, Kuranès épuise rapidement les voies de la réalité et de l'expérience, des voies raisonnables qui sont à la portée de tout mortel. Les seuls qui arrivent à le rapprocher de son but sont les souvenirs d'enfance et les visions que lui fournissent son imagination et l'illusion. L'explication que Lovecraft donne à ce phénomène a une nature éminemment freudienne : « *Enfant, nous écoutons et nous rêvons, nous avons des pensées encore floues, et quand, une fois adultes, nous essayons de les faire revivre en notre mémoire, le poison prosaïque de la vie ternit ces visions. Mais certains d'entre nous s'éveillent la nuit avec d'étranges phantasmes de collines et de jardins enchantés, des fontaines chantant dans le soleil, des falaises dorées qui surplombent des mers calmes, de plaines qui s'étendent jusqu'au pied de cités endormies et de légions de héros qui galopent sur des chevaux blancs caparaçonnés à l'orée de forêts épaisses. Alors, nous savons que nous sommes retournés en arrière, par des portes d'ivoire, dans ce monde merveilleux qui fut le nôtre avant l'âge de la raison, qui est celui de la tristesse.* »⁵⁹³

Cité de l'enfance et des rêves vs. cité réelle

Il y a pour Kuranès une faille insurmontable entre Londres et la ville de ses rêves, Celephaïs, cité de la vallée d'Ooth-Nargai. Londres représente la ville de cet âge de raison et de tristesse et d'une réalité ennuyeuse et désarmante. C'est la cité de la chute de l'état de grâce car chaque réveil et pour Kuranès une rechute, un fiasco, un éloignement de Celephaïs. Le retour à la maison et au village de l'enfance, réactiver dans le rêve un souvenir enfoui représente l'acte déclencheur entre tous de la vision de la cité fantastique. Une « déchirure » se crée, une sorte d'ouverture

⁵⁹³ Idem

spatio-temporelle qui permet l'accès à Celephaïs. Se retrouver à Londres, dans sa mansarde, réduit à la quotidienne banalité insipide est pour lui cause de fureur et de désespoir mais nuit après nuit il « revient » dans la cité de rêve par la même suite de visions : « *Comme la fois précédente il rêva d'abord du village endormi et mort et de l'abîme sur lequel on doit flotter en silence. Puis la déchirure s'ouvrit de nouveau et il aperçut les minarets scintillants de la cité, il vit les gracieuses galères à l'ancre dans le port bleu [...].* »⁵⁹⁴

Comme Aira, la cité d'Iranon, Celephaïs est une cité *illo tempore* ignorant les effets du temps. C'est la même cité protégée par l'enfance, issue des souvenirs et ayant maintenant sa propre identité. Elle est constamment comparable à une Londres dont Kuranès ne parle même pas mais qui est tellement éloignée de l'espace idéal. Celephaïs est bien plus qu'un espace fantastique urbain, elle est le symbole de la beauté absolue, de la vie éternelle et aussi d'un état d'esprit qui est celui de la béatitude et de l'euphorie. A l'exemple d'Aira, Celephaïs va complètement parasiter l'existence réelle de Kuranès mais son influence est beaucoup plus forte. Kuranès va se dissoudre dans le rêve, il ira jusqu'à se procurer des drogues pour faire passer plus rapidement la journée et pour pouvoir accéder d'autant plus facilement à la cité. Par ailleurs, le haschisch découplera l'intensité du rêve et lui ouvrira des portes vers des espaces autres qui vont se retrouver dans d'autres nouvelles telles *À la recherche de Kadath* ou *Dans l'abîme du temps*.

Néanmoins la réalité se vengera rapidement de Kuranès car il n'aura plus d'argent pour se procurer les drogues ni pour payer sa mansarde à Londres. La situation typique d'un habitant de la ville moderne qui vit par procuration une existence fictive à l'aide des drogues aura raison de Kuranès (en tant que personnage de la vie réelle). Et c'est là que se produira une fusion totale avec le monde du rêve et avec la Cité Celephaïs, fusion qui, dans la vie réelle, coïncide avec la mort par noyade de Kuranès. Mais le rêve continue indéfectiblement et ce qui devrait être une défaite est en vérité l'accomplissement de l'illusion de la cité mythique. « *Et Kuranès régna alors sur Ooth-Nargai. Il y règne encore, et il y régnera toujours même si au pied des falaises d'Innsmouth le ressac joue avec le corps d'un*

⁵⁹⁴ Ibidem, p. 40

vagabond qui a traversé à l'aube le village désert, joue avec ce corps et le jette sur les rochers au pied de la tour Trevor recouverte de lierre, là où un brasseur millionnaire particulièrement odieux jouit des biens d'une famille aujourd'hui éteinte. »⁵⁹⁵

Le cauchemar - *La malédiction de Sarnath, Les autres Dieux, À la recherche de Kadath, La maison de la Sorcière*

Si les cités de rêve des nouvelles analysées jusqu'à présent sont pour la plupart des espaces urbains du désir et de la convoitise, celles qui engendrent des illusions d'immortalité et de beauté sans fin, les cités qui suivront sont, à l'exception de Kadath qui est une cité du double, des espaces dysphoriques pétris d'angoisse et de mort, le mythe de Cthulhu s'y retrouve, même si sa structure n'est pas complètement définie. Ce qui réunit les textes analysés dans ce sous-chapitre est l'origine onirique, cauchemardesque des espaces qu'on y évoque. L'espace fantastique urbain y retrouve toute la force et l'intransigeance du Mal concrétisées à travers le cauchemar. Le « vrai » Lovecraft naît avec la nouvelle *À la recherche de Kadath* puisque les contours ténébreux de son art commencent à prendre l'intensité retrouvée et peaufinée après dans le cycle des mythes de Cthulhu.

Le thème de la malédiction

Le thème de la malédiction est récurrent chez Lovecraft. Inscrire un avenir néfaste dans le support matériel même d'un espace urbain peut paraître

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 43

contradictoire dans la mesure où une ville est un espace profane ou en voie de profanisation, dans lequel la notion de malédiction ne devrait pas avoir la même importance sémantique. Pourtant il y a des cités qui jusque dans leur signification urbaine sont définies par rapport à une dimension sacrée. Ce ne sont, bien entendu, pas des cités urbaines modernes, il s'agit plutôt de survivances de constructions ancestrales qui ont gardé intacte le *tremendum* qui les habitait jadis. « *Au fin fond du désert d'Arabie gît la Cité sans Nom, délabrée et défigurée, ses remparts peu élevés enfouis sous le sable accumulé par les siècles. Telle était-elle sans doute, dès avant la fondation de Memphis, alors que les briques de Babylone n'étaient pas encore cuites. Il n'y a pas de légende assez ancienne pour révéler son nom ou évoquer le temps de sa gloire [...] C'est d'elle qu'avait rêvé une nuit Abdul Al Hazred, le poète fou, avant de composer ses vers énigmatiques : N'est pas mort ce qui à jamais dort/ Et au long des siècles peut mourir même la mort.* »⁵⁹⁶

Avec cette nouvelle Lovecraft crée le prototype de cité qui va habiter toutes ses nouvelles. Même les cités modernes qu'il décrit correspondent à la Cité sans Nom. Les cités du rêves semblent s'y attacher à leur tour : en regardant la cité le narrateur avoue « *je pensais à Sarnath la Maudite, qui se dressait dans le pays de Mnar au temps de la jeunesse de l'humanité, et à Ib aux pierres grises antérieure même à l'existence de l'homme.* »⁵⁹⁷

En dépit de la malédiction qui plane sur elle, la cité attire la curiosité du profane tout comme elle rejette l'approche l'homme religieux « *J'aurais dû savoir que les Arabes avaient de bonnes raisons de se détourner de cette cité sans Nom, la cité connue pour d'étranges récits, mais que nul mortel n'avait vue. Pourtant je les bravai, et m'en allai à dos de chameau dans le désert vierge.* »⁵⁹⁸

Ce sont des cités intrusives dans le décor et la mentalité modernes, au même titre que le fantastique dans la réalité. Avec Lovecraft l'empreinte du sacré est plus que jamais intrinsèque à un espace urbain, elle se perpétue de manière incontrôlable en dépit de l'évolution des mentalités. Ainsi, *La cité sans nom*

⁵⁹⁶ H.P. Lovecraft - *La cité sans nom*, in *Œuvres complètes Tome I*, éd. Robert Laffont, Paris, 1991, p.27

⁵⁹⁷ Ibidem, p.28

⁵⁹⁸ Ibidem, p.27

s'impose au narrateur d'emblée comme une malédiction. Comme si le fait de porter une marque spirituelle négative était devenu une fonctionnalité spatiale. « *Dès que j'approchai la Cité sans Nom, je compris qu'elle était maudite. Traversant au clair de lune une affreuse vallée desséchée, je la voyais de loin, dressée au milieu des sables, comme un cadavre émergeant d'une fosse mal faite.* »⁵⁹⁹

Nous voyons ici dans la malédiction des réminiscences d'interdiction rituelle. La cité sans nom est la cité dont il ne faut pas prononcer le nom sous peine de souillure rituelle. Tout comme pour les chats d'Ulthar, animaux totémiques auxquels il ne fallait pas toucher, il est interdit de connaître ou de prononcer le nom d'une cité. La présence du sacré telle qu'il apparaît dans la conception de Rudolph Otto est nette dans cette nouvelle « *Ma peur, inexprimable, n'était cependant pas assez forte pour me faire oublier ma soif de merveilleux, et lorsque le vent se fut totalement apaisé, je pénétrai dans la salle obscure [...]* »⁶⁰⁰

Avec *La malédiction de Sarnath* nous plongeons déjà dans le cauchemar car « *Ib, la cité de pierre grise, était peuplée de laides et étranges créatures [...]* Elles avaient des yeux proéminents, des lèvres pendantes et charnues, de curieuses oreilles mais pas de voix. »⁶⁰¹

Les créatures lovecraftiennes si présentes dans les mythes de Cthulhu commencent à peupler les mondes oniriques des rêveurs. L'image de l'idole aquatique venu de l'espace, fétiche blasphématoire d'un peuple dont la morphologie entre tout aussi violemment en contradiction avec le monde vivant connu, marque l'irruption des Dieux maléfiques dans l'œuvre de Lovecraft. Ce peuple difforme détrôné par les hommes représente la peur pour tout ce qui est différent, autre, aux antipodes du moi et qui est perçu comme une menace inévitable de par sa mystérieuse et inquiétante étrangeté.

Les habitants d'Ib, la cité de pierre grise, font obstacle aux hommes mais ils ne représentent pas un danger en soi puisque leur constitution ne leur permet pas

⁵⁹⁹ Idem

⁶⁰⁰ Ibidem, p.30

⁶⁰¹ H.P. Lovecraft - *La malédiction de Sarnath*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 23

de se défendre et ils sont, dans l'absolu, de bien pauvres adversaires. Tout comme les chats d'Ulthar ils se laissent facilement abattre et les hommes peuvent s'approprier et puis faire prospérer la morne cité d'origine pour la transformer en un espace urbain habitable, sécurisé portant les attributs familiers de l'humanité conquérante. Cette injustice de départ représente l'usurpation d'une autorité initiale qui est, aux yeux des hommes, maléfique, donc nuisible et imparfaite.

Dans un contexte plus élargi le conflit entre l'espace urbain et l'espace fantastique a pour origine l'intrusion de ce dernier dans un périmètre sécurisé et épuré comme celui de l'espace urbain. L'intrusion du fantastique est elle aussi une sorte d'usurpation car il intervient sur une donnée qui lui est justement interdite, à savoir le monde de la raison, du progrès et de la technique qui font de l'humanité ce qu'elle est à l'heure actuelle. En quelque sorte l'irruption du fantastique dans l'espace urbain serait une violation du profane par l'élément sacré. L'autorité établie dans l'espace urbain est celle de la réalité de laquelle on élimine tout ce qui peut paraître étrange, inconnu, sauvage ou inintelligible. L'espace urbain est l'espace du Moi en tant qu'humanité, c'est un espace conquis, civilisé, balisé de telle manière que le moi puisse s'y retrouver et en plus y retrouver sa sécurité et son bien-être. L'intrusion du fantastique est donc illégitime, usurpatrice puisqu'elle envahit un espace qui ne lui appartient pas. Ou, pour tout dire, qui ne lui appartient plus... Car c'est l'espace urbain qui, à l'origine, vient civiliser un espace sauvage, l'épurer et lui enlever son élément sacré afin de le rendre habitable et sécurisé. En d'autres termes, l'espace fantastique ne vient pas à proprement parler se superposer de manière illégitime sur un territoire qui lui est impropre, il vient tout simplement récupérer ce qui lui appartenait à l'origine.

Si pour s'approprier Ib les hommes, ayant peur de ces étranges créatures qui célébraient des rituels incompréhensibles, ont préféré les éliminer pour occuper leur place, l'espace urbain que devient Sarnath est une usurpation, une anomalie par rapport à l'état d'origine puisque c'est la Surnature qui se fait chasser d'un endroit qui était sien. Ceci permet un regard autre sur la manière dont le fantastique est perçu en tant que brèche dans l'ordre du monde. Et si l'ordre de départ ne serait pas celui du profane mais bien au contraire celui du sacré ? Et si l'espace urbain est, en fin de compte, celui qui vient bouleverser l'ordre du monde ? Dans ce cas précis

la soi-disant « intrusion du fantastique » n'est en réalité que le retour d'un élément qui a été éloigné de force et qui revient réclamer son dû tout en punissant la nouvelle autorité instaurée qui est maintenant celle du profane.

La malédiction de Sarnath paraît soutenir cette théorie car Sarnath n'est autre que l'ancienne Ib portant le stigmate du sacré expulsé sous la forme d'une malédiction imminente. Une malédiction représente une vengeance magique contre un préjudice porté à celui qui lance la malédiction. Ce n'est qu'une forme de châtement qui implique des forces surnaturelles, souvent les forces du Mal. Dans la civilisation occidentale ce sont surtout les sorcières qui lancent des sorts ou des malédiction. Pourtant, en Grèce antique, celui qui commettait un crime déclenchait la colère des Dieux et se faisait poursuivre par les déesses de la justice punitive, les Erinyes, ce qui était une sorte de malédiction puisque les Erinyes trouvaient sans faute, tôt ou tard, celui qui avait enfreint les lois divines.

Sarnath connaît le même sort que n'importe quel usurpateur. On lui accorde une vaine et trompeuse floraison avant de lui faire payer le crime originel. « *Des siècles s'écoulèrent, Sarnath devint extrêmement prospère. [...] Sarnath la magnifique était la merveille du monde, l'orgueil de l'humanité toute entière. [...] Lorsqu'on entrait dans la ville, cinquante larges avenues coupées par cinquante rues, conduisaient du lac aux portes. Elles étaient toutes pavées d'onyx [...]. Les maisons de Sarnath étaient de brique vernissée et de calcédoine ; chacune possédait un jardin clos de murs et un joli lac cristallin. Elles étaient délicieuses et sans pareille. Leurs dômes brillants émerveillaient les voyageurs de Thraa, d'Iranek et de Kadatheron.* »⁶⁰²

Dans la même logique que l'*hybris* grecque, la malédiction de Sarnath va frapper les successeurs de ceux qui ont banni les habitants de la cité d'Ib. Ce sera une punition pour l'orgueil de l'humanité qui a cru pouvoir anéantir si facilement la surnature usurpée.

Le même orgueil insouciant est puni dans la nouvelle *Les autres dieux* chez Barzai, paradoxalement surnommé « le sage ». Son destin est similaire à celui des

⁶⁰² Ibidem, p. 24

habitants de Sarnath car il va essayer de regarder une statue faite par les Dieux sur le mont de Ngranek. Pour ceci il va transgresser les espaces interdits de ces montagnes en entraînant avec lui un jeune prêtre, Atal. La punition divine est immédiate et sans rappel car Barzai va disparaître : « *Les autres Dieux, les autres Dieux ! Les Dieux des enfers extérieurs qui protègent les faibles Dieux de la terre ! Ne regarde pas, retourne-t'en ! Ne regarde pas ! La vengeance des abîmes infinis ! Ce gouffre maudit et damné... ! Dieu miséricordieux de la terre !... Je tombe dans le ciel !* »⁶⁰³

Les « autres dieux » sont ceux du panthéon de Cthulhu, Dieux vengeurs qui dorment dans des espaces inconnus de l'homme en attendant leur avènement sur terre et qui sont mentionné dans les fameux *Manuscrits Pnakotiques*. Cette nouvelle n'est qu'un clin d'œil sur les mythes de Cthulhu, et sur la puissance destructrice de ces « autres dieux ».

La thématique de la maison

La maison reste chez Lovecraft l'élément urbain le plus marqué par le fantastique. Même si elle représente une catégorie close, si elle renferme un mystère ou cache tout simplement une partie de la réalité (la maison n'est pas uniquement un espace habitable, elle relève aussi de la sphère du privé), la maison peut ouvrir des passages vers l'autre monde, elle n'est jamais juste un espace confiné.

La nouvelle *La maison de la sorcière* ne fait pas partie du cycle *Le monde du rêve*. Elle est intégrée aux *Mythes de Cthulhu* mais si nous avons choisi de

⁶⁰³ H.P. Lovecraft - *Les autres dieux*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 35

l'analyser dans ce chapitre c'est dû à l'importance que l'élément onirique connaît dans ce texte.

Pour Gilman, le héros de la nouvelle, cette intrusion n'est pas complètement inattendue car « *il vivait à Arkham, hantée de légendes, où les toits en croupe tangent et ploient les uns contre les autres au-dessus de greniers où se cachaient des sorcières pour échapper aux soldats du roi dans le sombre passé de la province [...] Aucun endroit de cette ville n'était plus imprégné de souvenirs macabres que la chambre au pignon où il logeait - car c'était cette maison, cette chambre qui avaient abrité aussi Keziah Manson, dont nul n'a jamais pu expliquer l'évasion in extremis de la prison de Salem.* »⁶⁰⁴

La ville d'Arkham est l'espace dédié par excellence aux mythes de Cthulhu au point que Lovecraft l'appelait les nouvelles qui font référence à ces mythes « *le cycle d'Arkham* ». Contrairement aux autres cités présentées jusqu'à maintenant, Arkham n'est pas un espace onirique, bien qu'inventée par l'auteur, elle est l'avatar de la ville natale de Lovecraft, Providence, et en même temps l'épicentre de tous les événements qui réunissent les protagonistes et les occurrences des Dieux de Cthulhu. Siège de la célèbre Université de Miskatonic, Arkham est aussi la dépositaire d'une partie de la terrible bibliothèque fantôme dont *Le livre d'Eibon*, le livre interdit de von Junzt, le *Nécronomicon* d'Abdul Alhazred, l'arabe fou, et *Unaussprechlichen Kulten* sont quelques titres retentissants.

L'innovation que Lovecraft introduit avec cette nouvelle est le lien qu'il crée entre le fantastique et les sciences fixes, notamment les mathématiques. Pour Gilman, l'accès que ses cauchemars lui permettent ou lui infligent au fantôme de la sorcière et à son compagnon, Brown Jenkin, le rat au visage et aux membres anthropomorphes, est avant tout d'intérêt scientifique. Il y a une étrange ressemblance entre Brown Jenkin et les êtres des ténèbres harcelant Lampernisse dans *Malpertuis*. Le procédé qui engendre l'horreur par rapport à ce type de créature consiste à rajouter un élément humain sur un ensemble qui ne lui correspond pas. Ainsi, une main en miniature monstrueusement rajoutée sur un corps animal n'a pas

⁶⁰⁴ H.P. Lovecraft - *La maison de la sorcière*, in *Œuvres complètes, tome I*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 462

pour fonction de rapprocher celui-ci d'une acception anthropomorphe. Bien au contraire, cet acte contribue à créer une image tellement incompatible avec la réalité qu'elle en devient hautement horrible.

Gilman est convaincu que ses passages oniriques dans le monde de la sorcière lui permettront de comprendre et de trouver des espaces parallèles, complètement différents de l'univers connu et la problématique de la quatrième dimension. Nous reconnaissons ici le rapprochement entre la littérature fantastique et les théories einsteiniennes auxquelles Jean Ray et Mircea Eliade font, à leur tour, appel dans leurs œuvres.

La maison est un point névralgique qui concentre d'un côté les forces cosmiques que Gilman veut étudier et de l'autre côté les puissances maléfiques auxquelles il doit avoir recours s'il désire avancer dans ses expériences. Bien que voilé, le motif du pacte avec le Diable n'est pas à écarter totalement (comme dans *Malpertuis* et *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray) car Gilman est averti aussi par sa conscience que par son voisin identifié comme un superstitieux demeurant au rez-de-chaussée et qu'on appelait Joe Mazurewicz. Certes, la superstition ne fait pas partie du monde de Gilman qui est un étudiant en sciences mais elle est indissociable de la ville d'Arkham en général et de la maison en particulier. Au même titre que la notion de malédiction, la superstition est justement ce qui permet au fantastique de s'infiltrer aussi bien dans l'architecture (la maison de la sorcière) que dans l'esprit scientifique de Gilman. L'esprit de Gilman est plutôt préoccupé par les espaces parallèles que la maison semble cacher. Ce sont les mêmes espaces que Jean Ray décrit comme univers intercalaires et qui font la connexion entre physique et croyances ancestrales. « *Gilman n'aurait su dire ce qu'il espérait y trouver, il savait seulement qu'il voulait habiter la demeure où on ne sait quelle circonstance avait donné, plus ou moins soudainement, à une vieille femme quelconque du XVIIe siècle l'intuition de perspectives mathématiques qui dépassaient peut-être les recherches modernes les plus poussées de Planck, Heisenberg, d'Einstein et de Sitter.* »⁶⁰⁵

Le nom du physicien Heisenberg avait déjà été évoqué dans la nouvelle *Dayan* de Mircea Eliade. Il représente la version scientifique contemporaine d'un

⁶⁰⁵ Ibidem, pp. 463-464

monde autre déjà traditionnellement mentionné. Le mélange de croyances et science est ici porté à son comble car Gilman essaie de trouver les preuves scientifiques de la présence d'un univers qualifié de démoniaque par la présence de Keziah Manson, la sorcière qui est censée encore hanter les lieux. Dans ce sens, la nouvelle *La maison de la sorcière*, est peut-être celle qui illustre le mieux le triomphe et la vengeance du sacré dans ce qu'il a de plus sombre sur le profane dans son milieu le plus propice, l'espace urbain. Le conflit imminent entre ces deux réalités que tout oppose est déjà soupçonné car, on nous le suggère, le jugement de Keziah Manson a été effectué de manière expéditive, selon le tribunal d'*Oyer et Terminer*. Une fois de plus, le profane aurait donc empiété de manière brutale l'espace physique et mental du sacré.

Cette construction urbaine qui donne le titre de la nouvelle est l'espace de contact entre le monde réel et celui créé dans les rêves de Gilman. Il peut être interprété comme un effet fantastique urbain à l'état pur puisque sa fonction fait de lui ce qu'on appelait une « zone tampon » non seulement entre deux mondes divergents mais aussi entre un état de choses (la normalité) et un autre qui est celui de l'inquiétante étrangeté. C'est par cette chambre que la sorcière entre simultanément dans l'esprit de Gilman mais aussi dans le monde réel, matériel. La morphologie de la pièce se prête elle aussi à l'idée qu'elle ne fait pas totalement partie de ce monde : « *la chambre de Gilman était de bonne taille mais d'une forme bizarrement irrégulière ; le mur nord s'inclinait sensiblement vers l'intérieur de la pièce, d'un bout à l'autre, tandis que le plafond bas descendait en pente douce dans la même direction.* »⁶⁰⁶

Cette chambre n'en est pas une, elle incarne une porte communicante vers un « extérieur » inexplicable, une sorte de brèche dans l'espace tout comme les maisons dans *La ruelle ténébreuse* de Jean Ray ou bien le manoir dans *Mademoiselle Christina* de Mircea Eliade. « *Lorsque Gilman grimpa sur une échelle jusqu'à la partie horizontale du grenier, couverte de toiles d'araignées, au-dessus du reste de la mansarde, il découvrit les marques d'une ancienne ouverture, hermétiquement close de lourdes planches fixées par les solides chevilles de bois familières aux charpentiers de l'époque coloniale. Mais aucun effort de persuasion*

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 464

ne put décider l'impassible propriétaire à le laisser explorer aucun de ces deux espaces clos. »⁶⁰⁷

L'ouverture vers le monde de l'au-delà n'est pas une métaphore mais une véritable porte condamnée dans la vieille maison, seulement la seule et unique manière d'y accéder n'en est pas une physique mais celle moyennée par le cauchemar.

Bien que jusqu'ici cette nouvelle se rapproche en grandes lignes des histoires classiques de sorcières car, en plus nous avons en Brown Jenkin le familier messenger du Diable nourri de sang de sorcière, Lovecraft nous réserve une véritable surprise car, nous l'apprenons à la fin de l'histoire, l'Homme Noir qui est un personnage de puissance supérieure et vers qui la sorcière essaye d'entraîner Gilman dans ses rêves, n'est autre que Nyarlathotep, le Chaos rampant, dieu de première importance dans la mythologie cthulienne. Ainsi, si au début on nous laissait croire à une histoire typique de possession démoniaque, le lecteur s'aperçoit qu'il est en fait plongé en plein mythe de Cthulhu.

Le personnage de Gilman a toutes les caractéristiques de l'innocente victime sacrifiée lors de l'interaction de deux espaces contraires (profane et sacré) : il est atteint de somnambulisme, sujet aux illusions auditives et aux hallucinations visuelles. A son insu, Gilman est devenu lui-même une porte ouverte vers cet extérieur qui lui échappe et c'est à travers lui et par l'intermédiaire de sa curiosité inlassable que le fantastique sur sa forme la plus mythique, celle du Mal, se matérialise peu à peu dans la réalité. Ses rêves deviennent de plus en plus nets, de plus en plus intenses, il perd totalement le contrôle sur les images qui lui parviennent à travers ces cauchemars et il n'arrive plus à dissocier l'illusion et la réalité. Sa santé est de plus en plus ébranlée et l'influence que la sorcière a sur son esprit la nuit, pendant le sommeil, est une forme de possession démonique qui épuise le sujet et lui rend pénible son existence diurne.

La forme de la chambre paraît convenir particulièrement à l'apparition de la sorcière car on nous dit que « *La vieille surgissait toujours du vide près de l'angle où l'oblique vers le bas rejoignait l'oblique vers l'intérieur. Elle semblait se*

⁶⁰⁷ Idem

crystalliser en un point plus proche du plafond que du plancher, et elle était chaque nuit un peu plus proche et plus distincte [...] »⁶⁰⁸

On remarque le souci pour la géométrie et le détail architectural qui sont dans cette nouvelle des données selon lesquelles le fantastique fonctionne et se développe.

Les cauchemars de Gilman sont construits en deux parties afin de masquer l'intention de la sorcière et de lui donner envie de poursuivre ses recherches en temps réels aussi. La deuxième partie du rêve, un leurre pour Gilman, est une chute dans l'infini, dans un univers à plusieurs dimensions ou, du moins, c'est l'impression de Gilman. Ayant l'impression de se plonger dans une révélation scientifique, Gilman prend le chemin sans retour de la Surnature et il se retrouvera anéanti par celle-ci. La sorcière fait partie intégrante de ce monde autre, qu'on appelle espace du fantastique et qui effraie par son étrangeté et sa différence de l'univers connu : elle a été emprisonnée à Salem en tant que sorcière, maintenant elle fait son retour afin de prendre sa revanche sur le monde de la réalité qui est en même temps celui des humains, ses bourreaux. On remarque encore cette tendance de la Surnature de reprendre ce « qui lui est dû » et qui se trouve dorénavant dans un espace désacralisé, un espace urbain d'un moi terrorisé par ce qui échappe à sa compréhension. Et nous retraçons, une fois de plus, le même thème de la malédiction qui revient du passé afin de frapper le présent dans ce qu'il a de plus normal et de plus apparemment intouchable.

Ce que Gilman ressent pour l'apparition de la sorcière et pour ses cauchemars représente le sentiment par excellence que l'habitant contemporain d'une cité peut ressentir pour l'élément surnaturel. Il est attiré par celui-ci pour des multiples raisons mais le plus souvent par l'excès de sa curiosité mais aussi parce que l'espace qu'il habite lui donne confiance, la rassure et, quelque part le pousse à croire que rien de tout ce qui lui arrive ne peut être vraiment réel. Le fantastique et la Surnature sont pour l'habitant urbain une sorte de divertissement, d'expérience ludique dans laquelle il s'engage sans arrière pensée. Par conséquent, il est d'autant plus facile pour cette Surnature de « donner une leçon » au présomptueux

⁶⁰⁸ Ibidem, p. 471

représentant de la prosaïque réalité et de lui rappeler, en l'anéantissant, que le sacré n'est jamais complètement vaincu et qu'il a de multiples moyens de s'en prendre au profane pour prendre le dessus dans un combat mythique. « *Qu'étais-ce donc qui l'avait pris au filet* » se demande Gilman, trop tard, quand il est déjà complètement soumis aux forces de l'au-delà « *Les mathématiques - le folklore, - la maison - la vieille Keziah - Brown Jenkin...* »⁶⁰⁹

Ironiquement, la mort de Gilman a une double interprétation - en gardant le doute que Lovecraft aime toujours glisser dans le dénouement de ses nouvelles - à savoir que le cœur de celui-ci est dévoré par un rat. Une fin regrettable et « barbare » mais on ne peut plus normale dans une maison délabrée d'une vieille ville où on ne fait pas de dératisation efficace...Ainsi, Brown Jenkin, le suivant infernal, est transformé en un vulgaire rat, l'apparition de la sorcière et les rêves de Gilman en des résultats illusoires d'une fièvre qui s'est emparé de l'étudiant, Gilman lui-même en un fou malchanceux, et le tout serait causé par une CURIOSITE sans frontière et une IMAGINATION débordante...certes, la maison porte le malheur mais rien de tout cela n'est REEL. Néanmoins, afin de faire peser les sorts vers l'explication surnaturelle, l'auteur ajoute que la maison fut détruite quelque temps après et on y retrouve « *le squelette à demi-écrasé d'un énorme rat, sans doute malade, dont les anomalies de forme sont toujours un objet de discussion et l'occasion aussi d'une singulière réserve parmi les membres de la section anatomie comparée de Miskatonic [...]. Les os des pattes minuscules, dit-on, dénotent des facultés de préhension plus caractéristiques d'un petit singe que d'un rat ; tandis que le crâne aux crocs jaune est absolument anormal, car vu sous certains angles il paraît la caricature monstrueuse d'un crâne humain en miniature.* »⁶¹⁰

La découverte de la fin de l'histoire sème bien plus que le doute mais instaure une quasi-certitude que l'explication réelle et l'explication fantastique sont tout aussi envisageables dans cet espace urbain et que le combat entre le sacré et le profane n'en est qu'à une mi-temps...

Pourtant, pénétrer une maison qui apparaît comme espace interdit pour la communauté n'est pas toujours fatidique. La nouvelle *L'étrange maison haute dans*

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 486

⁶¹⁰ Ibidem, p. 493

la brume est une création atypique qui recoupe le cycle onirique par la sérénité qui s'en dégage. La maison est ici aussi une ouverture sur un monde différent mais aussi un espace d'initiation conservé à la proximité de la ville. Elle permet l'accès à une expérience supérieure qui n'a rien ou très peu de maléfique par rapport aux autres maisons de Lovecraft. Elle est surtout une ouverture sur un espace sacré ancien qui implique la coexistence de mentalités religieuses multiples dans la conscience des modernes « *Car, de même que la voix est venue apporter de nouvelles brumes de la mer et de nouvelles lumière du nord, ils disent que d'autres voix apportent encore plus de brumes et plus de lumières, jusqu'à ce que peut-être les Anciens Dieux (auxquels ils font allusions seulement en chuchotant de peur que le pasteur ne les entende), sortent des profondeurs inconnues du désert de Kadath pour s'installer sur le rocher si proche des collines et des vallées riantes de ce peuple tranquille de pêcheurs.* »⁶¹¹

Kadath

Nous avons choisi de clore ce chapitre avec la nouvelle *À la recherche de Kadath*, car elle est le chaînon qui lie le cycle du *Monde des rêves* et celui des *Mythes de Cthulhu*. La recherche de Kadath aboutit pour l'écrivain à l'achèvement de son identité littéraire, du plus profond de ses cauchemars les monstres et les Dieux de Cthulhu commencent à prendre forme, le royaume de l'angoisse et des ténèbres qui hantera toutes les créations auxquelles Lovecraft doit sa célébrité est défini, nommé, détaillé. Même si une partie des œuvres intégrées au mythe de Cthulhu sont antérieures à Kadath, cette nouvelle constitue à elle seule la concrétisation du passage du rêve au cauchemar, elle donne la dimension et la noirceur intégrales du fantastique lovecraftien.

⁶¹¹ H.P. Lovecraft - *L'étrange maison haute dans la brume*, in op.cit., p. 96

Avec la quête de Kadath le lecteur est replongé dans la recherche de la cité idéale mais cette fois-ci l'idéal est différent. Kadath n'a plus les attraits d'une Polaris, d'une Celephaïs ou d'une Aira enchantées bien qu'elle garde et même dépasse les acquits architecturaux du cycle du *Monde du rêve* : « *De toutes ses murailles, de ses temples, de ses colonnades, de ses ponts de marbre, de toutes ses fontaines et de tous ses jardins parfumés, de toutes ses larges rues bordées d'arbres délicieux, d'urnes pleines de fleurs et de rangées luisantes de statues d'ivoire la ville étincelait fascinante et dorée, sous le soleil couchant, tandis que vers le nord, sur des pentes abruptes, grimpaient des étages de toits rouges et de vieilles mansardes pointues entre lesquelles se réfugiaient des petites ruelles caillouteuses où l'herbe avait poussée. Il y avait dans la ville une animation divine, une fanfare de trompettes célestes et un éblouissement de symboles immortels.* »⁶¹²

Pour Randolph Carter Kadath représente, certes, l'attraction de l'absolu. Mais c'est la même attraction que Lovecraft lui-même ressent pour la peur ancestrale qui se fait monstre, qui se fait difformité, blasphème et tourmente. Kadath est une cité hybride car premièrement elle s'incarne comme le refuge de l'abomination absolue, de la concentration maximale de toutes les impiétés que l'univers a engendrées pour punir les humains, et à la fois comme une merveilleuse cité du soleil couchant, interdite entre toutes, l'objet de la quête ultime de tout rêveur et, nous le comprenons au fur et à mesure, de toute conscience. Elle est un concentré de contradictions dont le mélange de répulsion et attraction la rapproche étrangement des mégapoles modernes, nos cités ultra-civilisées et pourtant si barbares par la façon dont elles forgent pour ensuite consommer implacablement les destins. C'est en bien des aspects, un espace à multiples facettes car d'un côté elle apparaît comme l'antre des Dieux Anciens et des Autres Dieux - en d'autres termes un pandémonium en puissance - et de l'autre côté elle est paradoxalement le paradis promis et inexploré de la beauté qui dépasse la compréhension humaine. Parallèlement elle est présentée comme espace à convoiter et espace à fuir entre tous. C'est la cité que nul homme n'a vue et que nul homme ne devrait souhaiter voir. Elle est, bien entendu, un espace onirique que seul un rêveur avisé peut

⁶¹² H.P. Lovecraft - *A la recherche de Kadath*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, p. 59

connaître mais qui, même dans le rêve, reste caché à la connaissance et peut être découvert seulement après un unique parcours initiatique que Randolph Carter s'impose en dépit de tous les obstacles.

Avec Kadath nous entrons sur un territoire fantastique redoutable, celui du Mal caché dans un désert glacé au cœur des ténèbres, un territoire que Lovecraft imagine urbain malgré la contradiction apparente des deux types d'espace. Le choix d'intégrer l'image du Mal absolu dans un milieu urbain fait de cette nouvelle une des plus importantes pour notre corpus car elle est riche en éléments permettant d'analyser l'infrastructure d'un fantastique qui coexiste parfaitement avec l'aspect humain que peut avoir un artefact de type architectural du niveau de la cité. Au final, il ne s'agit plus d'essayer de dissocier les deux types d'espaces, fantastique et urbain, puisque Kadath représente pour notre thèse la quintessence de ce que nous avons appelé l'espace fantastique urbain, l'union parfaite entre le sacré et le profane, l'humain et l'inhumain, la vie et la mort. Si une cité est construite normalement par les hommes, Kadath est interdite à tout homme, si une cité est souvent un élément terrestre, Kadath est aérienne et divine, si la cité des rêves est celle de l'ailleurs absolu, Kadath l'est aussi mais en même temps elle n'est autre que Providence, la ville natale de Lovecraft.

Construite pour obéir à des échelles surhumaines, cette cité du cauchemar, essentiellement illusoire, se dévoile comme étant l'espace du souvenir, ancré au plus profond de la réalité, l'espace d'un ici et d'un maintenant surprenants, puisque ce souvenir n'est pas celui d'un événement du temps passé mais le souvenir qu'on peut avoir dans le rêve d'une réalité tout ce qu'il y a de plus banale et de plus familière. Arrivé au but de sa quête, Randolph Carter s'aperçoit que pour avoir l'autorisation d'accès dans cette cité il lui suffit de se souvenir que, à l'état de veille il y a une ville qui lui parle et qui le touche plus que toutes les autres qu'il a pu rêver et imaginer : c'est la ville de son enfance, la ville qui se dissimule sous les apparences imaginaires de toutes les cités qu'il a inventées dans ses nouvelles, Providence, une modeste ville des Etats-Unis, espace protéiforme et plurivalent, source inépuisable d'inspiration pour l'écrivain que fut Lovecraft. En croyant chercher Canaan, Randolph Carter chercherait, à son insu, Ithaque.

Kadath, on nous le dit dès le début de la nouvelle, est un espace habité par tous les dangers de la mort : « *L'illimité Azathoth, ce sultan des démons dont aucune bouche n'ose dire le nom à haute voix, se goinfre au milieu des battements sourds et insensés d'abominables tambours et des faibles lamentations monotones d'exécrables flûtes dans des cavités inconcevables et sombres qui s'ouvrent au-delà du temps. Aux rythmes de cette musique dansent absurdement, lentement et lourdement et maladroitement, les gigantesques Dieux Ultimes et les Autres Dieux dénués d'esprit, aveugles et sans voix, ces Dieux ténébreux dont l'âme et le messager est Nyarlathotep, le chaos rampant.* »⁶¹³

Tout comme Iranon ou comme le rêveur de *Celephais* ou de *Polaris*, Randolph Carter est irrésistiblement attiré par la cité de ses rêves et en dépit de l'interdiction formelle que les Dieux ont faite aux hommes de pénétrer dans cette cité, il va poursuivre sa quête tout en sachant que la fin de cette aventure ne peut être que la folie et la mort. On se souvient du sort de Barzai le sage qui avait, lui aussi, tenté d'outrepasser le territoire des Dieux.

La quête de Randolph Carter est elle aussi initiatique. Il demande une bénédiction formelle de la part des prêtres Nasht et Kaman-Thah et pour s'engager dans le univers du cauchemar il descend sept cent marches afin de franchir la Porte du profond Sommeil. Pour arriver à Kadath il doit traverser plusieurs pays et cités du monde du rêve et notamment des contrées habitées par des créatures monstrueuses. Dans ce qu'on peut appeler le bestiaire de Lovecraft il y a des êtres que le lecteur a déjà rencontrés dans d'autres récits - les chats d'Ulthar, Pickman le vampire qui n'est autre que l'avatar de Richard Pickman dans *Le modèle de Pickman* - mais aussi des entités nouvelles, pour la plupart appartenant au mythes de Cthulhu au même titre que les Dieux cthuliens : les *zoogs* « *furtifs et discrets* », connaisseurs des secrets obscurs du monde du rêve, les *maigres bêtes de la nuit* (*nightgaunts*- mot d'invention lovecraftienne) et les *vampires* qui sont les adjuvants de Carter, inhérents à tout itinéraire initiatique, les *bholes*, les *gugs* velus et gigantesques qui « *apportèrent un jour dans ce bois des dalles circulaires et offrirent d'étranges sacrifices aux Autres Dieux et à Nyarlathotep, le Chaos Rampant, jusqu'à ce qu'une nuit, l'une de leur abominations parvint aux oreilles des Dieux de la terre qui les*

⁶¹³ H.P. Lovecraft - *A la recherche de Kadath*, in *Œuvres complètes, tome III*, Paris, 1991, éd. Robert Laffont, pp. 60-61

bannirent dans des basses cavernes »⁶¹⁴, les *pâles* « *vindictifs toujours prêts à tuer* », « *bête scabreuses et malsaines, dont le visage est si curieusement humain en dépit de l'absence de nez, de front et d'autres particularités importantes* »⁶¹⁵, les *bupoths* à la lourde démarche, les *oiseaux shantak* « *cauchemardesques et fabuleuses bêtes ailées à têtes de cheval.* »⁶¹⁶

Nous avons aussi des clins d'œil sur des personnages et des cités ou des pays qui font le sujet d'autres nouvelles : la cité d'Ulthar est privilégiée car les chats qui viennent au secours de Carter sont maintenant des personnages à part entière, doués de voix et de conscience humaine, les cités du *Bateau Blanc* sont elles aussi présentes - Sona-Nyl apparaît comme « *la cité bénie de l'Imagination* », en revanche Thalarion est la « *démonique cité aux mille merveilles où règne l'idole Lathi* » - Celephaïs, la ville sans âge fait, à son tour, partie du voyage et nous avons une explication supplémentaire ou une confirmation de la fin de la nouvelle : « *Kuranes ne pouvait se retourner vers les régions du monde de l'éveil car son corps était mort mais il en avait fait ce qui s'en rapprochait le plus, il avait rêvé un petit espace de campagne [...]* »⁶¹⁷

De nouvelles cités et des territoires inconnus viennent s'ajouter à cette première catégorie : le pays de la lune est visité comme faisant partie du monde du rêve, la cité turquoise de Nath-Horthath est la même depuis dix mille ans « *encore brillant est le bronze de ses grandes portes, et ses rues d'onyx ne sont jamais ni usées ni brisées* »⁶¹⁸, la ville d'onyx d'Inganok, « *cité bizarre et insolite* » dont les « *maisons étaient hautes, décorées de fleurs de chaque côté et de motifs dont l'obscur symétrie éblouissait l'œil par leur beauté plus saisissante que la lumière* »⁶¹⁹, Sarkomand, la cité originelle est perçue comme une des cités se rapprochant le plus de la vision de Kadath car « *semblable à un immense cadavre, la fabuleuse Sarkomand s'étendait au-dessus de lui avec ses piliers noirs, ses portes en*

⁶¹⁴ Ibidem, p. 88

⁶¹⁵ Ibidem, p. 90

⁶¹⁶ Ibidem, p. 113

⁶¹⁷ Ibidem, p. 101

⁶¹⁸ Ibidem, p. 100

⁶¹⁹ Ibidem, p. 106

ruines surmontées de sphinx, ses pierres titanesques et ses nombreux lions ailés se dessinant dans la morbide pénombre des lumineux nuages de la nuit. »⁶²⁰

C'est une des cités lunaires dans laquelle Carter sera obligé de séjourner en tant qu'otage. Ceci est un des passages obligés de son initiation qui touchera son comble lors d'une descente dans le noir total où Carter se perdra et se retrouvera en même temps.

La fin matérielle de la quête, ou plutôt la fin du parcours est aussi l'aboutissement de l'initiation que Carter doit observer afin d'être admis dans la cité de Kadath. Elle correspond aussi à une révélation. Une « *silhouette royale* » accueille Carter avec une « *démarche orgueilleuse* » et des « *traits élégants* » qui avaient la « *fascination d'un dieu sombre et d'un archange déchu* ». Cette silhouette que nous percevons comme étant la l'incarnation de l'ultime étape de la quête de Carter va faire le point sur cette même quête en expliquant que à la différence des autres courageux qui ont osé braver l'interdit des Dieux et ont échoué dans leur démarche, Carter n'était pas mobilisé par l'unique curiosité mais comme « *celui qui vient chercher son dû* ». La révélation qui est faite à Carter est que la cité de ses rêves et la cité de ses cauchemars est en fait sienne bien avant sa découverte. L'image de magnificence que Carter s'était fait de cette cité avait étourdi les Dieux-mêmes, car ils ont oublié leur devoir et se sont complu dans une vallée appartenant à l'enfance de Carter. « *Vous avez trop bien rêvé, ô sage archi-rêveur, car les Dieux du rêve, vous les avez enlevé du monde de toutes les visions des hommes pour les amener dans celui qui est entièrement vôtre et vous avez bâti, à partir de petites rêveries de votre enfance, une cité plus belle que tous les fantômes qui ont existé auparavant.* »⁶²¹

De la qualité de rêveur et d'apprenti à la recherche d'une cité fantastique, Carter se voit investi en démiurge, en créateur de mondes, il est à l'image de Prospero l'auteur de son propre île de cauchemar, bâtisseur de sa propre cité, tous les Dieux et toutes les créatures qui peuplent ses rêves sont ses propres créations artistiques, car, il s'agit bien entendu, de l'écriture de ces cités. Carter est Lovecraft lui-même, confronté, enfin, à ses propres démons, démons qu'il n'aurait pas pu

⁶²⁰ Ibidem, p.120

⁶²¹ Ibidem, pp. 141-142

craindre s'il ne les avait pas créés avant tout. En même temps, trouver cette cité représente pour Carter un éveil dans le sens figuré du terme, une exhortation à chasser « *les dieux somnolents et paresseux qu'attend le monde du rêve* ». La clé de cette quête serait, une fois de plus, dans le passé de Carter, dans le passé et l'enfance de Lovecraft. « Chasser » les Dieux de leur refuge imaginaire revient à les « coucher sur papier », à leur donner vie par l'acte d'écrire.

Kadath, cité du rêve de Randolph Carter est aussi, ou peut-être, surtout, l'Amérique de l'enfance de Howard Phillips Lovecraft. « *Sachez que votre merveilleuse cité d'or et de marbre n'est que la somme de ce que vous avez vu et aimé dans votre jeunesse.* »⁶²²

Salem, Boston, Providence, Marblehead, Arkham, Kingsport, Portsmouth, Innsmouth, Rhode Island « *tout cela Randolph Carter constitue votre cité car c'est l'essentiel de vous-mêmes. La Nouvelle-Angleterre vous a porté et a versé dans votre âme un charme impérissable. Cette beauté façonnée, cristallisée, polie par les années de souvenir et de rêve est l'essence même de la vision des merveilleuses terrasses, baignées par d'insaisissables couchants.* »⁶²³

Seulement après cette révélation Carter peut finalement visiter à proprement parler sa cité du soleil couchant, Kadath territoire fantastique du rêve. Ce repli habile sur la réalité que Lovecraft choisit de donner à son espace fantastique dans cette nouvelle nous rappelle que les espaces fantastiques urbains dont les noms authentiques ou inventés apparaissent dans ces nouvelles sont aussi, entre les lignes, des envers de décors, des répliques à des espaces familiers, banals, quelquefois ennuyeux et répétitifs mais incontournables des villes de la vie de tous les jours.

La fin de la quête est aussi la fin de l'initiation, l'impossible face-à-face avec Nyarlathotep, l'Oracle, la réponse raisonnable venu du non-sens, du « *chaos rampant* ». C'est aussi la confrontation œdipienne avec le Sphinx, elle est finie par une ruse, mais aussi par une hésitation herméneutique entre les deux possibles motivations de la quête de Carter, à savoir une humaine mais condamnable

⁶²² Ibidem, p. 142

⁶²³ Ibidem, p. 143

« présomption » ou le simple fait qu'il ne fait que « chercher son dû » dans lequel cas la quête semble, enfin, justifiée.⁶²⁴

⁶²⁴ Voir S. T. Joshi - *H.P. Lovecraft. The Decline of the West*, Wildside Press, New Jersey, 1990, p. 104

7. Conclusion

Notre thèse ne s'est pas proposé de résoudre le savant débat terminologique des divers sous-genres du fantastique moderne et contemporain. Le choix de la catégorie de l'espace comme dénominateur commun des œuvres analysées, peut avoir d'autres implications que la nécessité de donner une définition fixe. Car sous la dénomination de « *fantastique urbain* » des textes de type « *fantasy urbaine* » (Neil Gaiman - *Neverwhere*, *American Gods*, *Anansy Boys*), « *horreur/terreur moderne* » (Stephen King, Daphné du Maurier - *Les oiseaux*, Robert Bloch - *Psychose*) le style « *gore* » dans le cinéma (Sam Raimi - *Evil Dead*, George Romero - *La nuit des morts-vivants*, *Zombie*, Tobe Hooper - *Massacre à la tronçonneuse*, Stuart Gordon - *Re-animator*)⁶²⁵, « *cyberpunk* » (Philip. K Dick - *Blade Runner*) se rejoignent. Réunir tous les textes fantastiques dont le cadre est constitué par un décor urbain sous un seul sous-genre, *le fantastique urbain* nous paraît inutile dans la mesure où tous ces textes figurent déjà dans les catégories spécifiés plus haut.

Au XXe siècle, la classification des textes fantastiques jusqu'aux œuvres contemporaines, est d'autant plus difficile à réaliser qu'il y a souvent recours à des mélanges de genres. Des romans comme *Je suis une légende*, *La maison des damés* ou *Le jeune homme, la mort et le temps* de Richard Matheson sont structurés selon de mélanges de fantastique et science-fiction dans des cadres urbains, ces mélanges étant pourtant une des caractéristiques du fantastique moderne. La même vision fait des livres de Stephen King tantôt des textes s'apparentant au genre de *l'horreur/terreur moderne*, tantôt au *gothique urbain*, regroupant des éléments

⁶²⁵ Voir Gilbert Millet Denis Labbé - *Le fantastique*, Belin 2005

gothiques (qui constituent en quelque sorte la « préhistoire » du fantastique) dans un milieu urbain qui serait le carde par excellence du fantastique moderne. *«Il s'agit de nuancer : tous les textes intitulés <<fantastiques>> publiés de nos jours n'en relèvent pas. Certaines collections populaires, comme la défunte Angoisse (Fleuve Noir), proposaient des ouvrages écrits par des contemporains, qui cependant (re)produisaient le moule du gothique et du fantastique classique, dans la thématique comme dans le style. Mais il existe aussi des précurseurs des textes sur lesquels je m'appuie : les auteurs sud américains comme Borges, Cortázar, Silvina Ocampo, des auteurs anglo-saxons féminins comme E. Wharton ou Lisa Tuttle. Il en est d'autres, moins connus. Enfin, certains auteurs changent aisément de registre : D. Buzzati est capable dans le même recueil de passer d'une tonalité classique (<<Le veston ensorcelé >>) aux rivages du fantastique moderne (<<L'ascenseur>>). Pour des raisons mal élucidées (le peu de romans relevant de ce type de fantastique moderne ?), ces récits ne sont rassemblés ni dans le cadre de collections, ni dans celui de revues ; aucun auteur ne sert de point de référence, n'inspire une <<école>>. »*⁶²⁶

Devant ce double problème - profusion taxinomique et changement de registre - nous hésitons donc à rajouter un nouveau sous-genre dans le sens strict du terme. Le fantastique urbain serait plutôt une autre vision, dans la perspective de l'espace, sur un genre multiple et souvent constitué de mélanges surprenants. Notre analyse se veut une invitation à considérer le fantastique urbain non pas comme un genre mais comme un phénomène. Dans ce cas précis on ne parle pas de « fantastique » mais plutôt « d'effets de fantastique ». Ainsi, le fantastique urbain n'est pas limité à un cadre il peut être aussi présent dans des espaces « urbanisés » ou « profanisés », le lieu de prédilection de ce type de fantastique étant celui où le système de croyances correspond à la mentalité du moderne, en d'autres termes un lieu non-sacré. Le questionnement sur le fantastique urbain représente une démarche analytique sur ce qu'on peut appeler la forme la plus moderne et la plus agressive de fantastique. Or, regarder le fantastique urbain comme un phénomène situé au sommet d'une échelle littéraire évolutive, la vision adoptée ne pouvait être que générale et surtout elle devait comprendre une orientation non pas exclusivement

⁶²⁶ Roger Bozzetto - *Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne*, in revue *Europe* no. 611 *Les fantastiques*, Borges, Cortázar, Lovecraft, 1980, p. 1/5

vers la modernité mais aussi vers les débuts du fantastique. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de cibler notre analyse comparative sur trois écrivains qui ne sont pas contemporains à proprement parler et qui se situent plutôt à l'origine du fantastique urbain qu'à son apogée. Le but étant de créer les conditions nécessaires à une compréhension générale de l'évolution du fantastique, notre analyse s'est développée sur deux versants : le caractère urbain du fantastique moderne et le sacré comme étant normalement attaché à la littérature fantastique quelle qu'en soit l'époque, mais surtout au fantastique urbain, et ceci de manière paradoxale.

L'utilisation de l'espace comme référence première dans le cadre de cette étude ne signifie pourtant pas que le fantastique urbain est uniquement une manifestation des effets de fantastique dans un cadre identifié comme urbain. La prémisse de cette thèse est que l'espace est, effectivement, de prime importance mais l'effet de fantastique n'est pas défini exclusivement par l'espace urbain (qui sous-entend un type bien précis d'architecture). Notre argumentation entend prendre en compte toute une situation correspondant à l'homme moderne et contemporain qui se définit comme citadin et profane. En d'autres termes, analyser le phénomène de fantastique urbain implique un regard approfondi dans les croyances, les conditions socio-historiques et les mentalités de l'époque qui ont donné naissance à un certain type de littérature. Notre démarche est partie d'une difficulté reconnue à définir le genre fantastique afin de situer le besoin que l'homme moderne vivant dans un espace désacralisé et balisé par des découvertes scientifiques radicales peut avoir par rapport à la littérature fantastique.

Le questionnement partait, ainsi, d'un paradoxe initial, à savoir l'incompatibilité apparente entre les intérêts et les croyances affichés par l'homme moderne et la floraison de la littérature fantastique issue d'un environnement et d'une direction contraires. Nous avons été intrigués par l'importance des œuvres littéraires mais aussi cinématographiques fantastiques à une époque où tout semble confirmer que la science a prouvé l'inutilité aussi bien ontologique que matérielle des croyances ancestrales. Nos œuvres fantastiques se situent ainsi dans un milieu urbain, les personnages sont souvent des représentants d'une société laïque et les techniques narratives s'ingénient à introduire des effets de fantastique dans le quotidien le plus proche de la réalité environnante. Il nous a paru important dans le cadre d'une analyse comparatiste de ne pas limiter le fantastique urbain au texte mais de déplacer le débat dans la sphère des croyances qui lui ont donné naissance.

Le choix de l'analyse littéraire à titre d'exemple concret a porté sur les trois auteurs principaux du corpus mais, l'approche du fantastique urbain demande une considération d'ensemble de la psyché (*psukhê* = âme - « *ensemble des phénomènes psychiques considérés comme formant l'unité personnelle* »⁶²⁷) de l'époque moderne et contemporaine. Il est, bien entendu, difficile de toucher à toutes les caractéristiques qu'implique une telle analyse, c'est pourquoi nous avons insisté sur le rapport que l'homme moderne entretient avec la catégorie du sacré.

Nous voyons dans le sacré l'origine sinon l'essence même du fantastique. Présence de la Surnature, peur inexplicable, sentiment d'*inquiétante étrangeté*, traumatisme mais aussi fascination, rupture de niveaux et intrusion violente, ou tout simplement sentiment de malaise impossible à définir en absence d'une Surnature ou d'un phénomène identifiable, ne sont qu'une partie des caractéristiques du fantastique issues du sacré. Pour Roland Barthes, le phénomène de rupture est une véritable caractéristique de toute la littérature moderne. Le fantastique paraît se confronter sous sa forme urbaine aux mêmes questionnements que se pose la littérature moderne en général : « *il y a, donc, dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder.* »⁶²⁸

Pourtant, la catégorie du sacré présente la même difficulté à la définition que l'effet de fantastique. *Mystère, fascinant et tremendum*, situé de manière négative par rapport au profane (on peut dire ce que le sacré n'est pas mais pas ce qu'il est exactement), le sacré devient pour Mircea Eliade un facteur fondamental de la structure humaine au point de lui donner son nom : *homo religiosus*.

Néanmoins, l'homme moderne est essentiellement laïque. Suite à la révolution industrielle et à l'essor des sciences, les croyances se sont fortement amenuisées ou modifiées. Notre société n'admet plus l'existence des règles permettant un rapport équilibré entre le monde profane et le monde sacré comme

⁶²⁷ *Le Petit Robert*, édition 2000

⁶²⁸ Roland Barthes - *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, 1953, et 1972, p. 64

c'était le cas pour les sociétés traditionnelles. En éliminant de son monde un aspect qui était censé le définir, l'homme moderne se trouve dans une impasse : l'espace urbain dans lequel il évolue est sécurisé grâce aux nouvelles découvertes scientifiques, il est plus que jamais à l'abri d'un univers hostile mais en même temps une fois les aspects « encombrants » du sacré écartés, le sens aussi paraît quitter la réalité. Cette réalité urbaine et sûre à travers laquelle le moderne se construit, s'avère d'une fragilité déconcertante. Ainsi, l'effet de fantastique arrive comme un cataclysme qui change de fond en comble non seulement l'apparence de la réalité mais aussi le rapport à cette réalité et les croyances qui gouvernent les nouvelles mentalités. Dans leur plus grande majorité, les textes fantastiques de l'époque moderne et contemporaine sont l'expression de cette crise identitaire profonde que l'homme actuel subit. Nous avons vu en ceci une explication possible à la noirceur récurrente des textes fantastiques, à la présence prépondérante du Mal dans ces textes.

Ainsi, l'étape suivante a été d'identifier dans la multitude de textes fantastiques qui ont pris d'assaut le monde littéraire moderne, une réaction à cette dissolution du sacré dans un monde essentiellement profane. Un univers épuré de craintes et de croyances ne donne pas non plus la possibilité de la projection dans le futur.

Situé dans ce contexte de crise identitaire, de perte ou de renversement de sens, la littérature fantastique moderne est à l'image de l'homme moderne : torturée, citadine, en conflit avec soi-même et le monde mais surtout elle opère comme dans un miroir inversé un retour vers les anciennes croyances. Le fantastique urbain dénonce une souffrance mais en même temps un besoin de secouer une apparente tranquillité qui, en vérité, cache bien des monstres.

L'explication donnée par Stephen King à l'engouement du moderne pour cette littérature (inventer des monstres est une mesure thérapeutique qui permet de supporter le quotidien) nous a permis une incursion plus approfondie dans le besoin de « se faire peur », le besoin de regarder ou de lire des horreurs confronté à l'obsession que le moderne développe parallèlement pour la sécurité, le confort, le plaisir. Il nous est impossible de séparer cette attraction sociale pour l'effet de fantastique en littérature ou dans le cinéma de la fascination que l'homme traditionnel avait pour le phénomène sacré. Le fantastique urbain représente le déplacement extrême de ce besoin dans un espace qui est censé se situer aux

antipodes. Autrement dit, si le conflit entre le sacré et le profane (comme modes de vie et de pensée) est le même dans n'importe quel espace, il est à son comble dans l'espace urbain qui se réclame d'une orientation manifeste vers le profane.

On pourrait penser que notre société est arrivée à une saturation sémantique de peur et de traumatismes. Un besoin de s'ouvrir vers le merveilleux, de contourner la science ou de s'en servir afin d'alimenter des sources de rêve, pourrait être une explication à cette tendance d'un public de lecteurs ou d'un auditoire qui embrassent volontiers, dans l'art, ce qui leur manque le plus au quotidien. Dans l'article *L'effet Père Noël*⁶²⁹ ce mouvement vers le merveilleux est considéré comme une réponse directe aux sciences triomphantes et surtout à une vision du monde (*Weltanschauung*) qui devient de plus en plus rationnelle. « *Ainsi, la vérité scientifique déçoit lorsqu'elle fait fuir le merveilleux, et c'est bien par cet effet (que par analogie nous nommons effet Père Noël), que réside la clé de notre réflexion. Car il faut l'admettre : lorsqu'elle fait reculer les frontières de l'inconnu, lorsqu'elle révèle certains secrets de l'univers, de la matière, de la vie, du corps et du cerveau, la science tue en nos esprits d'adultes autant de Père Noël qui jusque-là peuplaient notre intimité, nos rêves, nos croyances, et notre imaginaire. Certes elle apporte un certain émerveillement par l'explicitation de la nature de ces phénomènes et des mécanismes qui en régissent le fonctionnement ou l'organisation ; mais, c'est dans un paysage de ruines, peuplé de cadavres de Père Noël que cet émerveillement doit se construire.* »⁶³⁰

On pourrait aussi déplacer ce conflit dans le domaine religieux ; selon Durkheim la seule solution à l'antithèse science/religion serait que les croyances attachées à cette dernière s'adaptent aux découvertes scientifiques et à l'esprit du nouveau temps : « *Il est une issue qui paraît simple à Durkheim et, si j'ose employer ici le mot, miraculeuse : la science elle-même ne révèle-t-elle pas que la religion n'est au fond que la transfiguration de la société ? [...] La science de la religion révèle la possibilité de reconstituer un consensus [...] parce qu'elle laisse l'espoir*

⁶²⁹ Voir Richard-Emmanuel Eastes et Francine Pellaud - *L'effet Père Noël. Le rationnel et le merveilleux. Le rôle de l'effet Père Noël dans la relation science-société*, in *Annales de mines*, 2008

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 4

*que la société de l'avenir sera encore capable de fabriquer des dieux, tous les dieux du passé n'ayant été que la société transfigurée. »*⁶³¹

Pourtant, ce n'est pas vers le merveilleux serein que l'œil du contemporain se tourne le plus souvent. Ou alors le merveilleux il est lui-même teinté d'une nuance sombre. Le fantastique en milieu urbain a cette particularité d'envahir de manière usurpatrice un espace d'où il a été interdit. Le personnage qui se trouve confronté à cette anomalie représente au niveau métaphorique l'homme moderne confronté à son besoin de sens, à son obsession refoulée par rapport au sacré. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons analysé le fantastique urbain comme un véritable phénomène de société et nous avons transcrit la manière dont il est traité dans le texte à la manière générale dont le fantastique lui-même comme type de littérature, est acquis par la société. C'est ce regard (ayant une origine plutôt scientifique) sur le fantastique urbain qui nous a permis d'employer des outils anthropologiques ou de faire appel à des disciplines comme l'histoire des religions afin de placer et de guider un débat qui, selon nous, dépasse de loin le seul domaine littéraire.

Comprendre les fonctions et les récurrences de la catégorie du sacré au sein des sociétés traditionnelles nous a permis de mieux construire le paradigme du fantastique urbain car celui-ci se présente comme une manifestation du sacré dans un espace urbain, parfois « à l'ancienne », parfois dans l'esprit des nouvelles mentalités. Comme l'espace moderne ne se situe absolument pas dans la continuité d'un espace traditionnel, bien au contraire, il le nie ou le rectifie, dans la littérature fantastique il ne devient pas uniquement un espace profane. Certes, l'homme moderne se réclame comme profane et l'espace moderne l'est bel et bien, mais ce n'est pas pour autant un simple espace neutre comme semble l'indiquer son appartenance au non-sacré. En réalité, le fantastique insiste sur une double caractéristique surprenante de l'espace urbain : le refus de sacré de cet espace entraîne une intrusion brutale de ce même sacré sous la forme du fantastique, ce qui fait de l'espace profane un « *espace maudit* ». Cette appellation aboutit sur un paradoxe immédiat, puisque la qualité de « *maudit* », de tabou, d'impur se rapporte uniquement à un espace sacré. Ainsi, le fantastique urbain refait le tracé imaginaire

⁶³¹ Raymond Aron - *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1967, p. 346

d'un retour de force du sacré dans un espace profane qui représente une déception constante et qui mérite, en l'occurrence, le revers sombre de la signification que le sacré peut lui apporter.

La difficulté à trouver un corpus et ensuite à l'attacher au fantastique à proprement parler (nous donnions plus haut l'exemple de mélanges de genres) mène à une question de plus en plus inquiétante, à savoir, est-ce que ce que nous appelons le « fantastique urbain » ne serait pas la dernière forme de manifestation du fantastique à l'état pur ? Et la question qui en découle automatiquement serait, peut-on encore, aujourd'hui parler de littérature fantastique contemporaine ? Nous pensons que le genre évolue lui-même avec le temps et que même s'il ne correspond plus entièrement aux théories qui l'ont instauré, même s'il s'accorde des transgressions multiples, il est toujours présent dans les œuvres de littéraires d'écrivains comme Neil Gaiman, Steven King, Anne Rice, Terry Pratchett, Clive Barker, ou bien cinématographiques telles *Silent Hill* - Christophe Gans 2006, *The Mirrors* - Alexandre Aja 2008, *Le sixième sens* - Night Shyamalan 1999, *The Village* - Night Shyamalan 2004, avec quelques véritables ovnis controversés (*[Rec]* - Paco Plaza et Jaume Balagueró 2008, *Watchmen* - Zach Snyder 2009, *Cloverfield* - Matt Reeves 2008, *Blair Witch Project* - Daniel Myrick et Eduardo Sanchez 1999).

Sous le titre *Espaces de l'inquiétude*, Alain Dorémieux réalise sous la forme d'une anthologie en neuf volumes, un très ambitieux projet consistant à publier des nouvelles fantastiques d'auteurs contemporains, des plus connus (Steve Rasnic Tem, Richard Matheson, Lisa Tuttle, Fritz Leiber, Stephen King, Tanith Lee, Denis Etchinson, Dan Simmons, Ray Bradbury, Jean-Marc Ligny, Dean R. Koontz, Robert Bloch, Charles de Lint) à côté d'auteurs dont il découvre parfois lui-même les nouvelles- le cas de Wildy Petoud - (Pierre-Paul Durastanti et Noé Gaillard, Suzy McKee Charnas, Al Sarrantonio, Jaques Chambon, Robert Lowry, Robert R. McCammon, Jack Dann, Henry Slesar, Thierry di Rollo, Anne Duguël, Daniel Walther, Gay Partington Terry, Darnaudet, Gilbert Gallerne, David B. Silva, Garfield Reeves-Stevens, Nina Kiriki Hoffman, Raymond Iss, Patrick Raveau, Alain Darteville, etc.)

Mircea Eliade, Jean Ray et H.P. Lovecraft ne partagent rien en apparence. Des rapprochements entre Lovecraft et Jean Ray ont été faits « *parfois à tort* »⁶³² selon Roger Bozzetto, et le style des deux écrivains ne pourrait que très difficilement faire le sujet d'une comparaison. Jean Ray est un « faiseur d'histoires », un hédoniste du texte, pour lui le fantastique peut être à tout moment une occasion de « frissons » d'autant plus agréables que la notion d'épouvante peut s'y ajouter. Jean Ray « écrit » ses textes fantastiques dans le vrai sens du mot, le rapport avec ses histoires est plutôt fusionnel qu'obsessionnel. Lovecraft, au contraire, se retrouve hanté par ce qu'il écrit, ses textes l'obsèdent et le tourmentent, le style est alourdi par des constructions complexes, répétitif et parfois prévisible. Pourtant il prend bien plus de temps à construire ses intrigues et ses personnages car tout dans son écriture laisse entendre qu'il se sent directement concerné par ce qu'il écrit. Ses textes sont souvent sinon totalement une projection de ses propres angoisses et souffrances. Nous sommes dans la fiction, certes, mais les coordonnées fixes du fantastique chez Lovecraft sont plus que juste de l'écriture pure et simple d'un certain type de littérature.

Ce qui nous a intéressés dans une approche comparative de Jean Ray et Lovecraft, n'est pas le style ou les motivations fictionnelles ; nous avons remarqué la présence de l'effet de fantastique urbain dans des cadres urbains ou urbanisants créés autant chez Lovecraft que chez Jean Ray et l'importance du sacré dans les deux cas.

Dans le cas de Mircea Eliade l'effet de fantastique est réalisé exclusivement par le biais du sacré manifeste, dans le sens où il est reconnu comme tel. En tant qu'historien de religions, Eliade a eu une double importance pour notre analyse, car ses œuvres littéraires ont pu illustrer les positions théoriques qu'il défend et que nous avons considérées comme fondamentales pour ce qui est de la notion de sacré. Des catégories telles symbole, mythe, rituel, indissociables à cette notion, sont dans le fantastique d'Eliade des ouvertures constantes vers d'autres domaines que la littérature, tels la philosophie, les mathématiques, la linguistique ou l'anthropologie. Nous sommes loin de la critique simpliste qui fait de la littérature fantastique une « paralittérature » ou une « littérature de gare ».

L'orientation vers l'ensemble et les débuts de la littérature fantastique que nous rappelions plus haut, nous a permis de remarquer un mouvement spatial

⁶³² Roger Bozzetto- *Jean Ray ou la rencontre avec l'épouvante*, Noosphère, avril, 2002, p. 1

contradictoire dans les textes fantastiques. Si le roman gothique fait partie d'une littérature de l'isolation dans un décor situé en marge de la société (châteaux, maisons hantées, ruines) et, en règle générale il marque une situation étrange exceptionnelle facilement identifiable (la présence d'un fantôme, d'un vampire, d'un phénomène surnaturel), le fantastique moderne réalise tout d'abord un mouvement contraire, de la marge vers le centre, de l'isolation vers la société, de la nature vers la culture mais aussi d'un espace clairement rural ou peu développé à un cadre urbain profanisé. De surcroît il se plaît à mélanger tous les repères du genre fantastique : présence non-nécessaire de la Surnature, oscillation entre l'espace public et l'espace privé, retour encore plus affirmé aux anciennes croyances et surtout une violence et une agressivité certaines et croissantes de la confrontation entre réel et non-réel. Parallèlement, nous avons remarqué un contraste de plus en plus marqué au niveau des textes entre des croyances traditionnelles et des situations du monde moderne comportant des aspects technologiques et scientifiques indéniables. Toutes ces tensions constituent pour nous la représentation en miroir d'un état de crise identitaire que l'homme moderne accuse par rapport à son environnement profane, notamment l'espace urbain.

C'est autour des deux caractéristiques de l'élément sacré, *tremendum* et *fascinans*, que nous avons analysé le fantastique chez les trois écrivains. Ces deux caractéristiques se sont propagées à travers tous les espaces urbains : oniriques et quotidiens, fragmentaires et microcosmiques, clos ou ouverts vers le dehors. Loin d'être sécurisant, l'espace fantastique urbain est un espace de la peur, mais plus encore, un espace où la peur se fait ressentir comme un besoin. L'homme moderne est fasciné, happé par cette peur qu'il a pourtant essayé d'arracher à ses coordonnées profanes. Tous les personnages des œuvres fantastiques succombent à leur curiosité et à leur besoin de savoir, de pénétrer cette peur qui accompagne l'effet de fantastique.

Lovecraft, Jean Ray et Mircea Eliade n'ont fait pourtant qu'ouvrir une voie qui s'est ramifiée à l'infini ces dernières décennies. L'effet de fantastique urbain dans l'art, le besoin de peur et de violence, qu'il soit aperçu par le prisme visuel ou le prisme de lecture, au cinéma, dans les livres ou les jeux vidéos, fait dorénavant partie intégrante de notre société la plus moderne et la plus contemporaine. Il n'est pas une simple forme *d'entertainment*, même s'il peut le devenir, il transcrit et relève des structures intimes et profondes d'un réseau psychique et social qu'on a pu

retracer jusqu'à l'autre extrémité du spectre historique, à savoir les sociétés traditionnelles.

BIBLIOGRAPHIE⁶³³

Textes critiques sur les auteurs du corpus

Baronian, Jean-Baptiste, *La Belgique Fantastique*, in Lysøe Eric *La Belgique fantastique au prisme de la femme au bain, Histoire de la littérature belge 1830-2000*, ouvrage collectif, Librairie Arthème Fayard, 2003

Bozzetto, Roger, *Jean Ray, ou la rencontre avec l'épouvante*, in Otrante, no.14, *Jean Ray/John Flanders. Croisement d'ombres*, Kimé, Paris, 2003

Bozzetto, Roger, *Mythe et fantastique : La Cité sans nom Un mythe de fondation revu dans une dimension fantastique Cahiers du CERLI N°14*, p.87-98, janvier 1987

Carion, Jacques, *Jean Ray*, Editions Labor, Bruxelles, 1986

Finné, Jacques, *Panorama de la littérature fantastique américaine*, éditions du Céfal, 2006

Handoca, Mircea, *Dosarul Eliade IX (1972-1977) Infamie morală*, Curtea Veche, București, 2004

Handoca, Mircea, *Dosarele Mircea Eliade vol.1 (1926-1938)*, Curtea Veche, București, 1998

Herp van, Jacques, *Diable d'homme*, Interview avec Jacques van Herp in *Les dossiers du Phenix, Jean Ray/John Flanders*, dossier réalisé par Murielle Briot, collection dirigée par Marc Bailly, Claude Lefrancq éditeur, Bruxelles, 1995

Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, éditions du Rocher, 1991, coll. Des Infréquentables

⁶³³ Pour ce qui est des éditions originales des romans et nouvelles de Mircea Eliade, nous nous sommes confrontés à la difficulté de retrouver l'intégralité des sources même à la Bibliothèque Nationale de Bucarest où les fiches signalétiques sont souvent manquantes.

- Huftier, Arnaud, *John Flanders-Jean Ray. L'unité double*, Le hêtre pourpre, Belgique, 1997
- Joshi, S. T., *Primary Sources : Essays on H.P. Lovecraft*, Hippocampus Press, New York, 2003
- Joshi, S. T., *H.P. Lovecraft. The Decline of the West*, Wildside Press, New Jersey, 1990
- Joshi, S. T., *The Annotated H.P. Lovecraft*, Swordsmiths Productions and The Wildside Press, 1997
- Lacassin, Francis, préface au deuxième tome *Howard Phillips Lovecraft, œuvres complètes*, édition Robert Laffont 1991
- Lévy, Maurice, *Lovecraft*, Christian Bourgeois Editeur, 1985, et Union Générale d'Éditions, 1972
- Lysøe, Eric, *La Belgique fantastique au prisme de la femme au bain*, in *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, ouvrage collectif, Librairie Arthème Fayard, 2003
- Marcel, Patrick, *Atlas des brumes et des ombres*, Gallimard, Folio SF, Paris, 2002
- Mellier Denis, *Textes fantôme, fantastique et auro-référence*, Kimé, 2001
- Riès, Julien, *Un regard sur l'œuvre de Mircea Eliade*, in *Cahiers de l'Herne Mircea Eliade*, 1978
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, romancier*, Oxus, 2004
- Théry, Sophie, *La gnose dans Malpertuis*, in *Otrante n°14, Jean Ray/John Flanders. Croisement d'ombres*, Kimé, 2003

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- Ariès, Philippe, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Seuil, 1975
- Aristote, *Poétique*, Gallimard, 1997
- Anonyme, *Les clavicules de Salomon, 1641*, Gutenberg Reprints Bailly, 2006
- Aron, Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1967
- Aron, Raymond, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Gallimard, 1962
- Ashmole, Elias, *Theatrum Chemicum Brittanicum*, Cosimo Classics, 2007
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, éd. PUF, 1957
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948
- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1958
- Baily, C. A., *La naissance du monde moderne (1780-1914)*, les Editions de l'Atelier/ Editions Ouvrières, Paris, 2007
- Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du Livre, Tournai, Belgique, 2000
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, éditions Galilée, 1981
- Bayard, Jean-Pierre, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Guy Trédaniel éditeur, 1994
- Bessière, Jean, *De l'utilité de la littérature fantastique* in *Poétique du fantastique*, sous la direction de Xavier Richet, Cahiers de la nouvelle Europe, l'Harmattan, 2004
- Bessière, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris PUF, 2001
- Bessière, Jean et Pageaux D.-H., *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion, 1999
- Blaga, Lucian, *Isvoade*, București, Minerva, 1972

- Bouvet, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet de fantastique*, Balzac-Le Griot éditeur, Canada, 1998
- Bozzetto, Roger, *Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique*, *Europe*, no. 643-4, 1982
- Bozzetto, Roger, *Les récits d'horreur moderne, romans d'initiation ?*, in *Métaphores* no.19, Nice
- Bozzetto, Roger et Huftier Arnaud, *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004
- Bozzetto, Roger, *Une approche des textes produisant des effets de fantastique moderne*, in revue *Europe* no. 611 *Les fantastiques, Borges, Cortázar, Lovecraft*, 1980
- Bozzetto, Roger, *Imaginaires et idéologies*, in Cahiers du CERLI, Caen, 1984
- Bozzetto, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et Science Fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1992
- Bozzetto, Roger, *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification? Imaginaires et idéologies*. Cahiers du CERLI. Caen. p. 15-24, 1984
- Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, 1992
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950
- Caillois, Roger, *Images, images. Essai sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, Librairie José Corti, 1966,
- Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951, réédition Paris, José Corti, 1992
- Champion-Vincent, Véronique et Renard, Jean-Bruno, *Légendes urbaines*, Paris, Payot, 1992
- Chauvin, Danielle, Siganos, André et Walter, Philippe, *Questions de mythocritique*, éditions Imago, 2005
- Cioranescu, Alexandre, *L'avenir du passé*, Paris, Gallimard, 1972
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, Princeton University Press, 1983, USA
- Couliano, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale occidentului*, Nemira, 1995
- Crowe, Catherine, *The Night Side of Nature*, Wordsworth Editions Limited, 2000

- Deprez, Stanislas, *Mircea Eliade : la philosophie du sacré*, L'Harmattan, 1999
- Douglas Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Editions de la Découverte & Syros, Paris, 2001
- Dubost, F., *l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, in Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, 1992
- Dumézil, Georges, *Mythe et épopée, I, II, III*, Quarto Gallimard, 1995
- Duperray, Max, *La folie et la méthode. Essai sur la déréalisation en littérature*, L'Harmattan, 2001
- Dupeyron-Lafay, Françoise, *Le fantastique anglo-saxon. Au-delà du réel*, Ellipses, 1998
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, PUF, 1964
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris, 1983
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, 1979
- Durkheim, Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1960
- Eco Umberto, *La guerre du faux*, Grasset & Fasquelle, 1985
- El Madhi, Christine, *Momies, mythe et magie*, éd. Casterman, Paris, 1990
- Finkielkraut, Alain, *La défaite de la pensée*, Gallimard, 1989
- Fabre, Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, 1992
- Florea, Simion Marian, *Sărbătorile la români, vol.II*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994
- Foucault, Michel, *Des mots et des choses*, Gallimard, 1966
- Frazer, James G., *The Golden Bough*, Random House Value Publishing Inc., New Jersey, 1981
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, 1988
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933
- Gennep Van, Arnold, *Les rites de passage*, Librairie critique Emile Nourry, 1909
- Girard, René, *La violence et le sacré*, éditions Grasset et Fasquelle, 1972
- Goimard, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Pocket, 2003

- Grasso, Elsa, *Mythe et Métamorphose*, in Colloque de Cerisy : *H.P. Lovecraft, fantastique mythe et modernité*, éditions Dervy, Paris, 2002
- Guénon René, *Le règne de la quantité et les signes des temps*, Gallimard, 1945
- Habermas, Jürgen, *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*, Paris, Payot, 1978
- Hillman, James, *Le mythe de la psychanalyse*, Payot et Rivages, 2006
- Horvath, Cristina, in *Le fantastique contemporain, les cahiers du GERF*, hiver 2002-2003, no. 24, Grenoble 2003
- H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978
- Jolles, A., *Formes simples*, Seuil, 1970
- Jong de, Martin J. G., *Le présent du passé. Essais de littérature comparée*, Presses Universitaires de Namur, 1994
- Jourde, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs des mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, José Corti, Paris, 1991
- Jung, C.-G., *Essais de psychologie analytique*, éd. Stock
- Jung, C.-G., *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, 1998
- Kaplan, Frédéric, *Futur 2.0. Comprendre les 20 prochaines années*, éd. Fyp, Limoges, 2007
- Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure*, PUF, 2001
- Kervégan, Jean-François, *Hegel et hégélianisme*, PUF, 2005
- King, Stephen, *L'anatomie de l'horreur*, éditions du Rocher, 1995
- Kiss Fournier, Corinne, *La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle*, éditions l'Age d'Homme, 2007
- Lalouette, Claire, *Dieux et pharaons de l'Égypte ancienne*, E.J.L., 2004
- Lambert J.-N. et Pieri G., *Symboles et rites de l'ancestralité et de l'immortalité*, (ouvrage collectif), Dijon, EUD/Centre Bachelard, 1999
- Le Brun, Annie, *Les châteaux de la subversion*, Jean-Jacques Pauvert, 1982
- Lenne, Gérard, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies : 1895-1970*, Paris, H. Veyrier, 1985
- Lévy-Bruhl, Lucien, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, PUF, Paris, 1963
- Lévy-Henry, Maurice, *Le roman gothique anglais (1764-1824)*, éditions Albin Michel, Paris, 1995
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale II*, Plon 1973 et 1996

- Lipovetski, Gilles, *Le crépuscule du devoir*, Folio, 2000
- Lopez, Amadeo, *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*, in Cahiers du CRICCAL, no.17, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1977
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, les Editions de Minuit, 1979
- Lyotard, Jean-François, *La phénoménologie*, PUF, 1954
- Maffesoli, Michel, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985
- Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992
- Mannoni, Pierre, *La peur*, Paris, PUF, 1982
- Marcel, Detienne, article *Dionysos. La fête, le théâtre*, *Dictionnaire des Mythologies* sous la direction d'Yves Bonnefoy tome1, Flammarion, 1999
- Marett, R.R., *Preanimistic Religion*, Folk-lore II (1900)
- Mercier, Alain, *Le fantastique*, éditions la Pibole, 1980
- Mellier, Denis, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », Champion, 1999
- Mellier Denis, *Littérature fantastique*, Seuil, 2000
- Millet, Gilbert et Labbé, Denis, *Le fantastique*, éditions Belin, 2005
- Montandon, Alain, *Littérature et anthropologie*, SFLGC, 2006
- Morin, Edgar, *L'homme et la mort*, Seuil, 1970
- Mozzani, Eloïze, *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Robert Laffont, 1995, p. 329
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Livre de Poche, 1992
- Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, 1989
- Morand, Anne-France, *Etudes sur les hymnes orphiques*, Brill, 2001
- Nodier, Charles, *Du fantastique en littérature*, in *Contes fantastiques*, Paris, Charpentier, 1850
- Noica, Constantin, *Hiérophanie et sacralité*, in *Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade*, 1978
- Oisteanu, Andrei, *Mythos și logos*, Nemira, București, 1998
- Oisteanu, Andrei, *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Polirom, 2004
- Otto, Rudolf, *Le Sacré*, éditions Payot & Rivages, Paris, 1949, 1969, 1995
- Otto, Rudolf, *Mystique de l'Orient et de l'Occident*, éd. Payot & Rivages, 1996

- Pageaux, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin Editeur, Paris, 1994
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux*, Points, 2001
- Rasmussen, David, *Herméneutique structurale et philosophie* in *Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade*, 1978
- Ricœur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, 1965
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984
- Roberge, Martine, *L'art de faire peur*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2004
- Rodrigo, Pierre et Gens, Jean-Claude, *Esthétique et herméneutique : la fin des grands récits ?*, EUD, Dijon, 2004
- Römer, Thomas, *Dieu obscur. Le sexe, la cruauté et la violence dans l'Ancien Testament*, Labor et Fides, Lausanne, 1996
- Rousset, Jean, *Forme et signification*, José Corti, 2000
- Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Armand Colin, Paris, 1996
- Simmel, Georg, *Die Philosophische Kultur*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1983, traduit en roumain par Nicolae Stoian et Magdalena Popescu-Marin, Humanitas, București, 1998
- Schneider, Kirk J., *Horror and the Holy. Wisdom Teachings of the Monster Tale*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1993
- Schneider, Marcel, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 409, in Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La renaissance du livre, 2000, Tournay, Belgique
- Seignolle, Claude et Jacques, *Traditions et superstitions aux portes de Paris*, éditions Hesse, 2000
- Souiller, Didier et Trubetzkoy, Vladimir, *Littérature comparée*, PUF, 1997
- Steinhardt, N., *Fantasticul lui Mircea Eliade*, in Handoca, Mircea, *Dosarul Eliade IX (1972-1977). Infamie morală*, Curtea Veche, București, 2004,
- Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, PUF, Paris, 1990
- Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1990
- Terramorsi, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, L'Harmattan, 2000

- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970
- Vattimo, Gianni, *La société transparente*, éd. Desclée de Brouwer, 1990
- Vax, Louis, *La séduction de l'étrange*, PUF, coll. Quadrige, Paris, 1965
- Vax, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, 1979
- Vion-Dury, Juliette, *Le lieu dans le mythe*, PULIM, 2002
- Volant, Eric, *La religion et la mort*, in *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, sous la direction de Jean-Marc Larouche et Guy Ménard, Québec, les presses de l'Université Laval, 2001
- Weber, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon, 1964
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Les figures de Dionysos. Renouveaux et obstacles herméneutiques contemporains* in. Ilana Zinguer- *Dionysos, origines et résurgences* Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2001

Interviews

- Carrière, Jean Claude -*Un homme à fables*, interview in Téléràma no. 2971, 23 décembre, 2006

Anthologies et recueils généraux

- Caillois, Roger, *L'anthologie du fantastique 1 et 2*, Gallimard, Paris, 1966
- Dorémieux Alain, *Territoires de l'inquiétude*
- Hoffmann, E.T.A., *Contes Fantastiques*. Tome1, Garnier-Flammarion, 1979 ; Tome 2, Garnier-Flammarion, 1980 ; Tome 3, Garnier-Flammarion, Paris, 1982
- Goimard, Jacques, *Les mondes perdus*, presses de la Cité, 1993
- Goimard, Jacques et Stragliati, Roland, *La grande anthologie du fantastique, Tomes 1, 2, 3*, Omnibus, 1996
- Duveau, Marc, *La grande anthologie de la fantasy*, Omnibus, 2003
- Lacassin, Francis, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984
- Lysøe, Eric, *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange, Tome 1-1830-1887*, Labor 2003, *Tome 3 : 1914-1945*, Labor, 2005

Matheson, Richard, *Nouvelles. Tome 2 /1953-1959*, Flammarion, 1999, 2000,
Tome 3 /1959-2003, Flammarion, 2000, 2001 et 2003
Schoeller, Guy, *Les maîtres de l'étrange et de la peur*, Robert Laffont, 2000
Schoeller, Guy, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984
Silhol, Léa, *Traverses. Anthologie de la Fantasy Urbaine*, éditions de
l'Oxymore, 2002
Silhol Léa, *La mort et ses œuvres*, éditions de l'Oxymore, 2003
Collectif- *22 histoires de sexe et d'horreur*, Pocket, 1995

Dictionnaires

Bonnefoy, Yves, *Dictionnaire des Mythologies tome1*, Flammarion, 1999
Brunel Pierre, Juliette Vion-Dury- *Dictionnaire des mythes du fantastique*,
PULIM, 2003
Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire de symboles. Mythes, rêves,
coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, 1982
Commelin, P., *Mythologie grecque et romaine*, Pocket, 1994
Eliade, Mircea et Ioan P. Coliano, *Dictionnaire des religions*, Plon, 1990
Manguel Alberto et Guadalupi Gianni - *Dictionnaire des lieux imaginaires*,
Actes Sud/Leméac, 1998
Mozzani Eloïse, *Le livre des superstitions*, Robert Laffont, 1995
Prellier, Thierry, *Petit dictionnaire de mots rares*, Le cherche midi éditeur,
2000
Rachet, Guy - *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Larousse Histoire,
Paris 1992

Textes

JEAN RAY

Recueils :

Flanders John, *La malédiction de Machrood*, Nouvelles éditions Oswald, 1984
Flanders, John, *Le monstre de Borough*, Christian Bourgois, Paris, 1974 et
Albert van Hageland, Alseberg, Belgium

Textes Littéraires :

A minuit, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925
Après, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir,
Paris-Bruxelles, 1947
Bonjour, Mister Jones !, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque
Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964
Croquemitaine n'est plus, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque
Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964
Drummer-Hinger, in *Contes d'horreur et d'aventures*, Union générale
d'Éditions, Paris, 1972
Herr Hubisch dans la nuit, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre,
Bruxelles, 1925
Histoires drôles. Drôle d'histoire, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque
Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964
Irish stew, in *Les derniers contes de Canterbury*, Les Auteurs Associés,
Bruxelles, 1944
Irish Whisky, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Joshuah Güllick, prêteur sur gages, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

La bête blanche, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

La bonne action, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

La dette de Gumpelmeyer, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

La choucroute, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

La cité de l'indicible peur, Les Auteurs Associés, 1943

La fenêtre aux monstres, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

L'histoire du Wülkh, in *Les cercles de l'épouvante*, Les Auteurs Associés, 1943

La nuit de Camberwell, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

La ruelle ténébreuse, in *La croisière des ombres*, Editions de Belgique, coll. Belgor, Bruxelles, 1932

La scolopendre, in *Le grand nocturne*, les Auteurs Associés, Bruxelles, 1942

La tête de monsieur Ramberger, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964

La vengeance, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le banc et la porte, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964

Le bout de la rue, in *La croisière des ombres*, Editions de Belgique, coll. Belgor, Bruxelles, 1932

Le charmeur de requins, in *Les contes du Fulmar*,

Le cimetière de Marlyweck, in *Les cercles de l'épouvante*, Les Auteurs Associés, 1943

Le crocodile, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le gardien du cimetière, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le grand nocturne, in *Le grand nocturne*, les Auteurs Associés, Bruxelles, 1942

L'homme qui osa, in *Les cercles de l'épouvante*, Les Auteurs Associés, 1943

Le miroir noir, in *Les cercles de l'épouvante*, Les Auteurs Associés, 1943

Le miroir vénitien, in *Contes d'horreur et d'aventures*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972 (John Flanders)

Le monstre de Borough, première parution en néerlandais en épisodes dans la publication *Averbode's Weekblad*, sous le titre *Het monster van Borough*, 1948 (John Flanders)

Le mystérieux homme de la pluie, in *Le monstre de Borough*, Christian Bourgois, Paris, 1974, et Albert Van Hageland, Alseberg, Belgium

Le psautier de Mayence, in *La croisière des ombres*, Editions de Belgique, coll. Belgor, Bruxelles, 1932

Le saumon de Proppelreiter, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le singe, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le tableau, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Le tessaract, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964

Les étranges études du Dr. Paukenschläger, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Maison à vendre, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

Malpertuis, Les Auteurs Associés, Bruxelles, 1943

Mathématiques supérieures, in *Le Carrousel des maléfices*, bibliothèque Marabout, éd. Gérard & Co., Verviers, 1964

Minuit vingt, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Mon ami le mort, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Mondschein-Dampfer, in *La croisière des ombres*, Editions de Belgique, coll. Belgor, Bruxelles, 1932

Mon fantôme à moi, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

M. Wohlmüt et Franz Benschneider in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

Reid Unthank, in *Les derniers contes de Canterbury*, Les Auteurs Associés, Bruxelles, 1944

Ronde de nuit à Kœnigstein, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

Rues, in *Le livre des fantômes*, éditions la Sixaine, coll. Le Roman Noir, Paris-Bruxelles, 1947

Saint-Judas-de-la-Nuit, in *Œuvres Complètes*, Tome II, Robert Laffont, 1964, Paris

Storchhouse ou La maison des cigognes, Marabout, Verviers, 1961

Un conte de fées à Whitechapel, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

Une main, in *Les contes du whisky*, Renaissance du Livre, Bruxelles, 1925

MIRCEA ELIADE

Travaux historiques et scientifiques

Aspects du mythe, Gallimard, 1963

De la Zalmoxis la Gengis Khan, Editura științifică și enciclopedică, București, 1980 (*De Zalmoxis à Gengis-Khan*, première édition, Paris, Payot 1970)

Forgerons et alchimistes, Flammarion, 1977 (première édition Flammarion, 1956)

Fragmentarium, Humanitas, București, 1984 (première édition Vremea, 1939)

Fragmentarium, 1937 in *Cahiers de l'Herne Mircea Eliade*, 1978

Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux, éditions Gallimard 1952

Initiation, rites, sociétés secrètes, Gallimard, 1959

Insula lui Euthanasius, editura Fundațiilor Regale, București, 1943, Humanitas, 1992, 2003 (*L'île d'Euthanasius*, première édition Paris, Stock, 1943)

La nostalgie des origines, Gallimard, 1971
Le mythe de l'éternel retour, Gallimard, 1969 (première édition Gallimard, 1949)
Le sacré et le profane, Gallimard, 1965 (première édition Gallimard 1956)
Mefistofel si androginul, Humanitas, 1995 (*Méphistophélès et l'androgynie*, première édition Gallimard, 1962)
Mythes, rêves et mystères, Gallimard, 1957
Nașteri mistice, Humanitas, 1995 (*Naissances mystiques*, première édition Gallimard, 1959)
Ocultism, vrăjitorie și mode culturale, Humanitas, 1996, 2007 (*Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Gallimard, 1978)
Traité de l'histoire des religions, Payot, 1949

Recueils

Integrala prozei fantastice, vol. I (Domnișoara Cristina), 2 (Pe strada Mântuleasa), 3 (La umbra unui crin), Editura Moldova, Iași, 1994
La țiganci si alte povestiri, Editura pentru Literatură, 1969
Proză fantastică, I (Domnișoara Cristina), II (Secretul doctorului Honigberger), III (Pe strada Mântuleasa...), IV (Les trois grâces), V (La umbra unui crin), Editura Fundației Culturale Române, București, 1992

Textes

Adieu 1969 (Adio! in La țiganci si alte povestiri, Editura pt Literatură, București, 1969)
A la cour de Dionis (In curte la Dionis, Paris, Caietele Inorogului, IV, 1977)
Andronic et le serpent (Șarpele, București, Editura Natională-Ciornei, 1937)

Dayan 1979-1980 (in *À l'ombre d'un lys*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992)

Domnișoara Cristina, 1936 (*Mademoiselle Cristina*, editura Cultura Națională, 1936)

Incognito à Buchenwald 1974 (*Incognito la Buchenwald*, in *În curte la Dionis*, *Caietele inorogului IV*, Paris, 1977)

Jeunesse sans jeunesse 1980 (*Tinerețe fără de tinerețe*, București, Humanitas, 2004)

Le bordéi des bohémiennes, 1969 (*La țigănci* in *La țigănci si alte povestiri*, Editura pentru literatură, 1969, București, in *Les trois grâces*, Gallimard Paris 1984)

Le secret du docteur Honigberger, 1940 (*Secretul doctorului Honigberger*, Socec, 1940, București Humanitas, 2003)

Les dix-neuf roses, 1978 (*Nouăsprezece trandafiri* in *La umbra unui crin*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992, Paris, Gallimard, 1982)

Les trois grâces (in *În curte la Dionis. Nuvele*, *Caietele Inorogului IV*, Paris, 1977, Paris, Flammarion, 1983))

Minuit à Serampore, 1940 (*Nopti la Serampore*, Paris, Stock, 1956 București, Humanitas, 2003)

Sur la rue Mantuleasa, 1968 (*Pe strada Mântuleasa*, *Caietele Inorogului II*, Paris, 1968, București Humanitas, 2004)

Uniformes de général, 1971 (*Uniforme de general*, *Caietele inorogului IV*, Paris, 1977)

Un grand homme, 1945 (*Un om mare* in *La țigănci si alte povestiri*, Editura pentru Literatură, București, 1969)

HOWARD PHILIPS LOVECRAFT

Recueils :

Lovecraft, H.P., *Œuvres Complètes, Tome I, II, III*, Robert Laffont, 1991

Textes littéraires:

Air froid, 1926 (*Cool Air*, Tales of Magic and Mystery, 1928)

A la recherche de Kadath, 1927 (*The Dreamquest of Unknown Kadath*, dans le recueil *Beyond the Wall of Sleep*, Arkham House, 1943)

A Maurice W. Moe, in *Œuvres complètes*, tome III, éd. Robert Laffont, 1992

A travers les portes de la clé d'argent, 1933 (*Through the gates of the Silver Key*, signée H.P. Lovecraft et E. Hoffmann Price, *Weird Tales* 1934)

Azathoth, 1922 (Leaves II, 1938)

Celephaïs, 1920 (The Rainbow, 1922, *Marvel Tales*, 1934)

Celui qui chuchotait dans les ténèbres, 1930 (*The Whisperer in the Darkness*, *Weird Tales*, 1931)

Celui qui hantait les ténèbres, 1935 (*The Haunter of the Dark*, *Weird Tales*, 1936)

Dagon, 1917 (The Vagrant, 1919, *Weird Tales*, 1923)

Dans l'abîme du temps, 1935 (*The Shadow out of Time*, *Astounding Stories*, 1936)

Horreur à Red Hook, 1925 (*The Horror at Red Hook*, *Weird Tales*, 1927)

Je suis d'ailleurs, 1921 (*The Outsider*, *Weird Tales*, 1926)

L'abomination de Dunwich, 1928 (*The Dunwich Horror*, *Weird Tales*, 1919)

L'affaire de Charles Dexter Ward, 1927-1928 (*The Case of Charles Dexter Ward*, *Weird Tales*, 1941)

La cité sans nom, 1921 (*The Nameless City*, *The Wolverine*, 1921, *Weird Tales*, 1928)

La clé d'argent, 1926 (*The Silver Key*, *Weird Tales* 1929)

L'étrange maison haute dans la brume, 1926 (*The Strange High House in the Mist*, *Weird Tales*, 1931)

La maison de la sorcière, 1932, (*The Dreams in the Witch-House*, *Weird Tales*, 1933)

La maison maudite, 1924 (*The Shunned House*, *Weird Tales*, 1937)

La malédiction de Sarnath, 1919 (*The Doom That Came to Sarnath*, *The Scot*, 1920, *Weird Tales* 1926)

La musique d'Erich Zann, 1921 (*The Music of Eric Zann*, *The National Amateur*, 1922, *Weird Tales*, 1925)

La peur qui rôde, 1922 (*The Lurking Fear*, *Home Brew*, 1923, *Weird Tales*, 1928)

La quête d'Iranon, 1921 (*The Quest of Iranon*, *The Galleon*, 1935, *Weird Tales*, 1939)

L'appel de Cthulhu, 1926 (*The Call of Cthulhu*, *Weird Tales*, 1928)

L'arbre, 1920 (*The Tree*, *The Tryout*, 1921, *Weird Tales*, 1926)

Le bateau blanc, 1919 (*The White Ship*, 1919, *The United Amateur*, *Weird Tales*, mars 1926)

Le cauchemar d'Innsmouth, 1931 (*The Shadow over Innsmouth*, *Weird Tales*, 1942)

Le descendant, 1926 (*The Descendant*, *Leaves II*, 1938)

Le festival, 1923 (*The Festival*, *Weird Tales*, 1925)

Le livre, 1934 (*The Book*, *Leaves II*, 1938)

Le modèle de Pickman, 1926(*Pickman's Model*, *Weird Tales*, 1927)

Le molosse, 1922 (*The Hound*, *Weird Tales*, 1924)

Le monstre sur le seuil, 1923 (*The Thing on the Doorstep*, *Weird Tales*, 1937)

Le témoignage de Randolph Carter, 1919 (*The Statement of Randolph Carter*, *The Vagrant*, 1920, *Weird tales*, 1925)

Les autres dieux, 1921 (*The Other Gods*, 1921, *The Fantasy Fan*, 1933, *Weird Tales*, 1938)

Les chats d'Ulthar, 1920 (*The Cats of Ulthar*, *The Tryout*, *Weird Tales*, 1926)

Les montagnes hallucinées, 1932 (*At the Mountains of Madness*, *Astounding Stories*, 1936)

Les rats dans les murs, 1923 (*The Rats in the Walls*, *Weird Tales*, 1924)

Lui, 1925 (*He*, *Weird Tales*, 1926)

Nyarlatotep, 1920 (*The United Amateur*, 1920)

Polaris, 1918 (*The Philosopher*, 1920, *Weird Tales*, 1937)

TEXTES DIVERS

Albano, Peter de et Nettlesheim, Heinrich Cornelius Agrippa von, *Heptameron or Magical Elements*, Kessinger Publishing, 2005

Anonyme, *Le roman de Renart*, Gallimard, 1998

Anonyme, *Les clavicules de Salomon, 1641*, Gutenberg Reprints Bailly, 2006

Ashmole, Elias, *Theatrum Chemicum Brittanicum*, Cosimo Classics, 2007

Aycliffe, Jonthan, *La chambre de Naomi*, J'ai Lu, 2001

Barker, Clive, *Les livres de sang 1 - Livre de sang*, Albin Michel, 1987

Barker, Clive, *Les livres de sang 2 – Une course d'enfer*, Albin Michel, 1988

Barker, Clive, *Les livres de sang 3 – Confessions d'un linceul*, Albin Michel, 1990

Barker, Clive, *Les livres de sang 4 – Apocalypses*, Albin Michel, 1991

Barker, Clive, *Les livres de sang 5 – Prison de chair*, Albin Michel, 1991

Barker, Clive, *Les livres de sang 6 – La mort, sa vie, son œuvre*, Albin Michel, 1992

Bierce, Ambrose, *Some Haunted Houses*, in *Ghost and Horror Stories of Ambrose Bierce*, Dover Publications, 1964

Blackwood, Algernon, *The Empty House and Other Ghost stories*, Hard Press, 2006

- Blumlein, Michael, *Domesticité*, in *22 histoires de sexe et d'horreur*, Pocket, 1995
- Borges, Jorge Louis, *Le livre de sable*, Gallimard, 1978
- Borges, Jorge Louis, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, in *Fictions*, Gallimard, 1957 et 1967
- Bottéro, Jean, *L'épopée de Gilgamesh*, Gallimard, 1992
- Bradbury, Ray, *The Playground*, Rosetta Books, 2001
- Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux*, Honoré Champion, 2003
- Chambers, Robert W., *Le roi de jaune vêtu*, Marabout, Verviers, Belgique, 1976
- Collins, Wilkie, *La dame en blanc*, Editions du Masque, 2001
- Collins, Wilkie, *L'hôtel hanté*, édition de l'Aube, 2006
- Collins, Wilkie, *Pierre de lune*, Phébus, 1998
- Coster, Charles de, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, éditions de la Différence, 2003
- Cortázar, Julio, *La nuit face au ciel*, in *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1973
- Cortázar, Julio, *L'autoroute du sud*, Mercure de France, 1998
- Cortázar, Julio, *L'école, la nuit*, in *Heures indues*, Gallimard, 1986
- Daisne, Johan, *Un soir un train*, éditions Complexe, 2003
- Earl, Godwin, *Papa*, in Alain Dorémieux, *Les Territoires de l'inquiétude Tome 2, Denoël*, 1991
- Gaiman, Neil, *American Gods*, éd. Au diable Vauvert, 2002
- Gaiman, Neil, *Anansi Boys*, J'ai lu, 2008
- Gaiman, Neil, *Neverwhere*, J'ai Lu, 1998
- Gaiman, Neil / Pratchett Terry, *De bons présages*, éd. J'ai Lu, 2001
- Gautier, Théophile, *Aria Marcella. Souvenir de Pompéi*, in Guy Schoeller, *Les maîtres de l'étrange et de la peur*, Robert Laffont, 2000
- Gilman, Charlotte Perkins, *La chambre au papier jaune*, in Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique, Tome 1*, Omnibus, 1996
- Girardi, Robert, *Vaporetto 13*, Presses de la Cité, 1999
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, Flammarion, 1999

- Golding, Louis, *La chemise de nuit bleu pâle*, in Jacques Goimard et Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique*, Tome 1, Omnibus, 1996
- Hegel, Wilhelm Friedrich, *Aphorismes de l'époque d'Iéna*, n° 31, *Werke 2, Jenaer Schriften, 1801-1807*, Suhrkamp, Frankfurt, 1986
- Heisemberg, Werner, *Le manuscrit de 1942*, Allia, 2003
- Hitchens, Robert S., *Comment l'amour s'imposa au docteur Guildea*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique, Tome 1*, Gallimard, 1966
- Hoffmann, E.T.A., *L'homme au sable*, in *Contes Fantastiques, Tome 2*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980
- Hölderlin, Friedrich, *Patmos in Nachtgesänge. Rêves de nuit*, éditions Grèges, 2003
- Huxley, Aldous, *Le meilleur des mondes*, Plon, 2005
- Huxley, Aldous, *Two or Three Graces: Four Stories*, Heron, 1969
- Jacobs, W.W., *La patte de singe*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 1*, Gallimard, 1966
- James, Hery, *Le tour d'écrou*, J'ai Lu, 2003
- Kafka, Franz, *La métamorphose*, Flammarion, 1999
- Lewis, Matthew Gregory, *Le moine*, in Guy Schoeller, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984
- Matheson, Richard, *Escamotage*, in *La grande anthologie du fantastique* par Goimard, Jacques et Stragliati, Roland, Omnibus, 1996
- Matheson, Richard, *I Am Legend*, European Schoolbooks, 2001
- Maturin, Charles Robert, *Melmoth ou l'homme errant*, in Guy Schoeller, *Romans terrifiants*, Robert Laffont, 1984
- Maupasant, Guy de, *Le Horla*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 2*, Gallimard, 1966
- Mercier, Louis Sébastien, *L'an 2240, rêve s'il en fut jamais*, Burozoïque, 2009
- Murakami, Haruki, *La fin des temps*, Seuil, 2001
- Nagel, Ernst / Newman, James R., Gödel, Kurt / Girard, Jean-Yves, *Le théorème de Gödel*, Seuil, 1989
- Nedelciu, Mircea, *Și ieri va fi o zi*, editura Cartea Românească, 1989
- Nodier Charles, *Infernalia*, A Rebours, 2005
- Nodier, Charles, *Monsieur Cazotte*, in *Contes*, Editions P.-G. Castex, Classique Garnier, 1961

Nodier, Charles, *Smarra, ou les démons de la nuit, songes romantiques*, Paris, Ponthieu, 1821

Nodier, Charles, *Inès de la Sierra*, Librairie de Dumont, 1937

O'Brian, James, *La chambre perdue et autres récits*, l'Herne éd. Nouvelle Edition, 1980

Orwell, George, *1984*, Gallimard, 1972

Patot, Simon de Tyssot de, *Voyages de Jacques Massé*, éditeur Amsterdam, 2005

Poe, Edgar Allan, *La chute de la maison Usher*, in Roger Caillois, *Anthologie du fantastique. Tome 1*, Gallimard, 1966

Poe, Edgar Allan, *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, in, *Histoires extraordinaires*, Flammarion, 1993

Potocki, Jan, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, José Corti, 1989

Rabelais François, *Gargantua Pantagruel*, Arlea, 2001

Radcliffe, Ann, *Mystères du château d'Udolphé*, Corti, 1989

Radcliffe, Ann, *The Castles of Athlin and Dunbayne*, ed. ReadHowYouWant.com, 2006

Rice, Anne, *Les chroniques des vampires. Tome I : Entretien avec un vampire*, Pocket, 2001

Ronald, Duncan, *Consanguinité*, in *22 histoires de sexe et d'horreur*, Pocket, 1995

Shakespeare, William, *Le songe d'une nuit d'été*, Librio, 2007

Shelley, Mary, *Frankenstein*, Penguin Popular Classics, 1994

Stevenson, Robert-Louis, *Le cas étrange de docteur Jekyll et mister Hyde*, Flammarion, 1999

Stoker, Bram, *Dracula*, Pocket, 1992

Stoker, Bram, *The Judge's House*, Travelman Publishing, 2000

Strugatski, Arcadi et Boris, *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*, Paris, Denoël, 1980

Sue, Eugène, *Les mystères de Paris*, Robert Laffont, 2007

Tem, Steve Rasnic, *Nécros Center*, in Alain Dorémieux, *Les Territoires de l'inquiétude Tome 2*, Denoël 1991

Wandrey, Donald, *L'œil et le doigt*, Nouvelles Editions Oswald, 1983

Walpole, Horace, *Le château d'Otrante*, Corti, 1989

FILMS

- Aja, Alexandre, *The Mirrors*, 2008
- Besson, Luc, *Le cinquième élément*, 1997
- Boyle Danny, *28 jours plus tard*, 2002
- Derrickson, Scott, *The exorcism of Emily Rose*, 2005
- Gans, Christophe, *Silent Hill*, 2006
- Gilliam, Terry, *Brazil*, 1985
- Gordon, Stuart, *Re-Animator*, 1985
- Hooper, Tobe, *Massacre à la tronçonneuse*, 1974
- Kümel, Harry, *Malpertuis*, 1971
- Lang, Fritz, *Metropolis*, 1927
- Miller, Frank et Rodriguez, Robert, *Sin City*, 2005
- Mocky, Jean-Pierre, *La grande frousse*, 1964
- Myrick Daniel et Sanchez Eduardo, *Blair Witch Project*, 1999
- Plaza, Paco et Balagueró, Jaume, *[Rec]*, 2008
- Proyas, Alex, *Dark City*, 1998
- Raimi, Sam, *Evil Dead*, 1981
- Reeves, Matt, *Cloverfield*, 2008
- Romero, George. A., *The Night Of the Living Dead*, 1968
- Romero, George. A., *Zombie*, 1978
- Schmid, Hans Christian, *Requiem*, 2006
- Scott, Ridley, *Blade Runner*, 1982
- Shyamalan, M. Night, *The Sixth Sense*, 1999
- Shyamalan, M. Night, *The Village*, 2004
- Snyder, Zack, *Watchmen*, 2009

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

RÉSUMÉ : La littérature fantastique au XXe siècle semble être issue d'un triple conflit qui est aussi celui de l'homme contemporain : rupture avec la réalité, crise identitaire et perte de sens de l'univers caractéristiques à l'époque postmoderne, *profanisation* graduelle de l'espace urbain. Dans ce contexte difficile troublé encore plus par des prévisions alarmistes de l'avenir proche, l'homme contemporain exorcise ses peurs à travers les œuvres fantastiques, il s'invente des monstres pour arriver à supporter le quotidien. Pourtant, l'intrusion de la Surnature ou de l'étrange dans l'espace urbain moderne se rapproche du besoin que les sociétés traditionnelles avaient pour la présence du sacré dans leurs univers. A travers l'œuvre de trois écrivains, Mircea Eliade, Jean Ray et H.P. Lovecraft, l'espace urbain profane devient paradoxalement l'espace fantastique par excellence et le désenchantement du monde moderne se trouve confronté aux anciennes et nouvelles croyances simultanément. Ainsi, l'effet de fantastique urbain revalorise les aspects du sacré et permet des incursions analytiques interdisciplinaires, oscillant entre la littérature et l'histoire des religions.

Mots-clé : fantastique, espace urbain, sacré, profane, croyances

SPACES OF THE URBAN FANTASTIC AND ASPECTS OF THE SACRED. THE CASE OF DE MIRCEA ELIADE, JEAN RAY AND HOWARD PHILIPS LOVECRAFT

ABSTRACT : During the 20th century, fantastic fiction seems to be the outcome of a triple conflict also attached to contemporary societies : a gap between the real world and the supernatural; an identity crisis in a meaningless post-modern era; and, a gradual divestment of ancient sacred symbols. In this highly problematic reference frame, obscured even more in anticipation of an alarming near future, Modern Man desperately struggles to alleviate his multiple fears through fantastic literature ; he creates imaginary monsters in order to help him cope with reality. Nevertheless, the encroaching of the Supernatural or the uncanny in the modern urban enclosed space is connected to the need that traditional societies expressed for the presence of the sacred in their universe. Throughout the works of three authors, Mircea Eliade, Jean Ray and H.P. Lovecraft, the urban and profane space paradoxically becomes a space of the fantastic *par excellence*. The disillusionment of the modern world finds itself exposed to and confronted by both topical and archaic beliefs. Thus, the urban fantastic effect is constantly reassessing features of the sacred and allows rich interpenetrations of different disciplines such as literature and history of religions.

Keywords : fantastic fiction, urban space, sacred, profane, beliefs

**ED 120 Littérature Générale et Comparée; Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 17,
Rue de la Sorbonne ; 75230 Paris CEDEX 05 ; FRANCE**