Les nouvelles de Richard Matheson (1950-1971) : un imaginaire américain entre science-fiction et fantastique

Gwenthalyn Engélibert

▶ **To cite this version:**

Gwenthalyn Engélibert. Les nouvelles de Richard Matheson (1950-1971) : un imaginaire américain entre science-fiction et fantastique. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2018. Français. NNT : 2018BRES0027 . tel-01885702

HAL Id: tel-01885702
https://theses.hal.science/tel-01885702

Submitted on 2 Oct 2018

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.

UNIVERSITE ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UBO
Université de Bretagne Occidentale

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Etudes américaines*

Par
Gwenthalyn ENGÉLIBERT

Les nouvelles de Richard Matheson (1950-1971) :
un imaginaire américain entre science-fiction et fantastique

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 14 juin 2018
Unité de recherche : HCTI, EA4249

Rapporteurs avant soutenance :

Claude CHASTAGNER, Professeur des Universités
Université de Montpellier 3
Gilles MENEGALDO, Professeur Émérite
Université de Poitiers

Composition du Jury :

Claude CHASTAGNER
Professeur, Université de Montpellier 3
Président du Jury

Gaïd GIRARD
Professeure Émérite, Université de Bretagne Occidentale
directrice de thèse

Hélène MACHINAL
Professeure, Université de Bretagne Occidentale

Denis MELLIER
Professeur, Université de Poitiers

Gilles MENEGALDO
Professeur Émérite, Université de Poitiers

École Doctorale :
Arts, Lettres et Langues, ED595

Laboratoire :
HCTI EA4249

Les nouvelles de Richard Matheson (1950-1971) :
un imaginaire américain
entre science-fiction et fantastique
Sous la direction de Madame Gaïd Girard, Professeure Émérite

Jury

Monsieur Claude Chastagner, Professeur des Universités, Université de Montpellier 3
Président du jury
Madame Gaïd Girard, Professeure Émérite, Université de Bretagne Occidentale
Directrice de thèse
Madame Hélène Machinal, Professeure des Universités, Université de Bretagne Occidentale
Monsieur Denis Mellier, Professeur des Universités, Université de Poitiers
Monsieur Gilles Menegaldo, Professeur Émérite, Université de Poitiers

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Hélène MACHINAL, Messieurs Claude CHASTAGNER, Denis MELLIER et Gilles MENEGALDO de m'avoir fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

Les cours de Madame GIRARD sur *Dracula* en L3 ont été l'occasion pour moi de découvrir la place que la littérature de l'imaginaire avait à l'université. Nos discussions en M1, en cours, en-dehors des cours et à l'occasion de colloques, ainsi que son accompagnement dans ma découverte de la recherche et du monde universitaire pendant mon M2 m'avaient assurée de mon souhait de faire une thèse sous sa direction. Son soutien a été total pendant mes années à Creil et je la remercie d'avoir organisé des rendez-vous réguliers pour conserver mon lien à l'université et à la thèse. Son écoute, ses nombreuses relectures rigoureuses, sa patience, ses conseils scientifiques et son exemple intellectuel ont guidé tout ce travail.

Je suis reconnaissante aux membres du département d'anglais de m'avoir fait découvrir le rapport entre enseignement et recherche grâce au CEIMA, et de m'avoir accueillie parmi eux en tant qu'ATER ces trois dernières années. Cette thèse n'aurait pas abouti sans cela.

Le laboratoire HCTI, sous la direction d'Alain KERHERVÉ, fournit à ses doctorants un cadre idéal, tant au niveau matériel qu'humain : les aides financières, l'implication des doctorants dans les activités du laboratoire et la confiance qui nous est accordée pour l'organisation autonome de séminaires sont précieux.
Je tiens également à remercier l'École Doctorale ALL, sous la direction locale d'Hélène MACHINAL, pour m'avoir accordé toutes les dérogations nécessaires à l'achèvement de ce travail. Les doctorants de l'ED bénéficient de l'aide d'Isabelle DAVID dans toutes les démarches mais aussi, et surtout, d'une écoute privilégiée.

Merci à Florence Bourgne et à Pierre Descotes pour leurs relectures ciblées. Je remercie Claudine Roux de m'avoir fait partager sa collection de *Fiction* et la bande æternelle pour son soutien.

À Lise Delmas et Claire Le Gall qui ont suivi chaque étape de la rédaction.

À Aurélie Villers pour les purs moments de science-fiction passés et à venir. À Samuel Minne, notre xéno-encyclopédie à tous, et à Danièle André pour tous les conseils.

À Agnès Aminot. Je ne peux pas résumer ici la prépa, la fac, Doncaster et York, les concours, les voyages, les colloques, la Picardie, Cherbourg et Brest...

À Emily Fitzsimmons, vraiment rencontrée à la BU autour d'une conversation sur Pullman. La préparation au CAPES, l'année de stage et nos années creilloises ont *planté* le reste.

Mes parents m'ont appris à être curieuse, et m'ont élevée dans le goût de la littérature, du cinéma et de la culture au sens large. Ils m'ont permis, je crois, d'« inventer [m]on chemin ». Leur présence est constante et indispensable.

À Yann-Pierrick, grâce à qui j'ai très tôt découvert Lovecraft et les pages de *Mad Movies*, et pour nos soirées devant *X-Files*...

À Claude et Micheline Vauterin, à Marthe Engélibert, tous partis trop tôt.

Table des matières

Remerciements iii

Table des matières 1

Introduction Générale 5

I Matheson, un écrivain qui s'inscrit dans une tradition américaine 19

Introduction . . . 21

1 Un auteur pragmatique : des magazines de science-fiction aux scénarios pour la télévision 23

1.1 La science-fiction américaine avant 1945 : les magazines spécialisés . . . 24

1.1.1 Hugo Gernsback, précurseur . . . 24

1.1.2 L'âge d'or de la science-fiction américaine : John W. Campbell et *Astounding* . . . 27

1.2 La science-fiction au lendemain de la guerre . . . 33

1.2.1 Horace L. Gold et *Galaxy* . . . 34

1.2.2 La naissance de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* . . . 36

1.3 Les débuts de Richard Matheson . . . 37

1.3.1 La publication dans les magazines . . . 37

1.3.2 Scénariste pour la télévision . . . 40

2 La menace nucléaire : affleurements de l'Histoire dans les nouvelles de Matheson 47

2.1 Le danger permanent de catastrophe nucléaire . . . 51

2.1.1 L'utilisation de la bombe à Hiroshima et Nagasaki . . . 51

2.1.2 De la bombe A au traumatisme de Castle Bravo . . . 53

2.1.3 Préparer la population américaine . . . 55

2.1.4 Les images culturelles de la préparation à une attaque nucléaire . . . 57

2.1.5 L'avenir et le devenir de l'humain . . . 66

2.2 Après la catastrophe nucléaire . . . 69

2.2.1 Le survivant unique : la reconstruction impossible . . . 69

2.2.2 Les transformations physiques des survivants . . . 74

3 Paranoïa et masculinité dans les nouvelles de Matheson **81**
3.1 État des lieux de la paranoïa masculine . . . 83
3.1.1 Perte de la raison . . . 83
3.1.2 Dépossession du corps . . . 86
3.1.3 Dépossession de la vie . . . 88
3.2 Géographie de la banlieue, structure paranoïaque . . . 92
3.2.1 I am Legend et The Shrinking Man . . . 93
3.2.2 La banlieue normée dans « A Flourish of Strumpets » . . . 97
3.2.3 « The Distributor » : espace réticulaire et fabrication paranoïaque . 102
3.3 Effacements masculins dans les nouvelles . . . 106
3.3.1 The American Way of Life : un idéal impossible . . . 106
3.3.2 Disparitions des hommes . . . 112

II Les objets dans les nouvelles : de la tradition fantastique à l'émergence d'un décalage constitutif d'une œuvre **125**
Introduction . . . 127

4 Tradition fantastique, dysfonctionnement d'un quotidien mimétique et conte philosophique **129**
4.1 Les objets fantastiques transitionnels . . . 131
4.1.1 La contamination par des objets anciens hantés . . . 131
4.1.2 L'objet exotique qui possède et désinhibe . . . 145
4.2 Le détournement des objets domestiques . . . 157
4.2.1 L'objet en tant que seuil transgressé . . . 157
4.2.2 Quand les objets attaquent . . . 167
4.3 Des objets ordinaires emblématiques de dilemmes moraux . . . 173
4.3.1 Un bouton qui déclenche une catastrophe . . . 173
4.3.2 L'obsolescence . . . 179

5 Les machines dans les nouvelles de Matheson : confusions de l'objet et du sujet **189**
5.1 Ambivalence des machines . . . 191
5.1.1 Parodie de l'utopisme technologique . . . 194
5.1.2 La science et les machines . . . 198
5.2 Le robot mathésonien, représentant de la solitude . . . 205
5.2.1 Le robot programmé par l'humain . . . 211
5.2.2 Le double robotique . . . 221
5.2.3 Défaite de la machine, défaite de l'homme . . . 227
5.3 Le camion vivant de « Duel » . . . 230
5.3.1 La machine-monstre . . . 231
5.3.2 Le combat de l'homme contre la machine . . . 239

III Aspects d'une solitude américaine **249**

6 Vacillements de la chaîne causale et tentatives de reconstruction **253**
6.1 Perturbations de la chaîne causale dans « Dying Room Only » . . . 254

6.1.1 De la perturbation à la restauration du banal . . . 256
6.1.2 La confrontation des points de vue . . . 259
6.2 Répétitions, échos et variations . . . 264
6.2.1 La surcharge cognitive des souvenirs . . . 264
6.2.2 Réflexions métafictionnelles . . . 271
6.3 L'absence de reconstruction du sens dans « Lemmings » . . . 274

7 L'imaginaire mathesonien : du solitaire au survivant 279
7.1 La solitude, fondement d'une œuvre . . . 280
7.1.1 Retour sur *I am Legend* et *The Shrinking Man* . . . 280
7.1.2 Du personnage marginal au personnage marginalisé . . . 284
7.2 L'assimilation dans la culture populaire : du marginal aux survivants . . . 290
7.2.1 La normalisation du vampire . . . 290
7.2.2 Le point de vue du survivant . . . 293

Conclusion générale 297

Table des Illustrations 303

Liste des tableaux 305

Annexe A : Bibliographie et filmographie de R. Matheson 309
Nouvelles . . . 309
Contenu des anthologies . . . 315
Romans . . . 324
Anthologies de romans . . . 325
Essais . . . 326
Chansons . . . 326
Scénarios pour le cinéma et pour la télévision . . . 328
Anthologie des scénarios . . . 331
Adaptations de Matheson . . . 333
Adaptations des romans et des nouvelles en roman graphique . . . 335

Annexe B : Publications critiques sur Matheson 339

Bibliographie 351

Index 365

Résumé 369

Introduction Générale

> Richard Matheson may be the most influential fantasy writer in the world whose name is not recognized by most people, although when asked, they invariably know his work [1].

Depuis le début des années 2000, Stanley Wiater, l'éditeur de Richard Matheson, a entrepris la publication de l'intégrale des nouvelles de l'auteur [2]. En parallèle, il a publié des ouvrages d'hommage, réunissant des entretiens avec Matheson, des auteurs et des proches [3]. Le constat qu'il fait dans l'introduction de son ouvrage *The Twilight and Other Zones, the Dark Worlds of Richard Matheson* est également celui de Marie Dollé et de Vincent Chenille dans la préface à *Il est une légende* (Encrage université, 2008) : Richard Matheson illustre le paradoxe de « l'inconnu célèbre ». Si *I Am Legend* (1954), *The Shrinking Man* (1956) pour les romans, ou « Born of Man and Woman » (1950), « Nightmare at 20,000 Feet » et « Steel » (1956) pour les nouvelles par exemple sont connus, le nom de l'auteur n'y est pas toujours associé. Pourtant, Richard Matheson est particulièrement prolifique dans les années 1950 et 1960 et publie jusqu'à sa mort en 2013. Il est également scénariste depuis 1957 et le cycle Edgar Poe (Corman, 1960, 1961, 1963), *Duel* (Spielberg, 1971), *Dracula* (Curtis, 1974), pour ne citer que ceux-là, ont tous un scénario signé Matheson. Nous reviendrons sur ce paradoxe au cours de cette étude.

Richard Matheson est né en 1926 dans le New Jersey de parents d'origine norvégienne émigrés aux États-Unis et il grandit à Brooklyn. Il débute sa carrière en 1950 à l'âge de 24 ans par la publication de la nouvelle « Born of Man and Woman » dans un magazine *digest* [4]

1. Stanley Wiater, *The Twilight and Other Zones, the Dark Worlds of Richard Matheson*, New York, 2009: xiii.

2. *Richard Matheson's The Twilight Zone Scripts*, vol. 1 (Gauntlet Press, 2001), vol. 2 (2002), *Richard Matheson: Collected Stories*, vol. 1 (Gauntlet Press, 2003), vol. 2 (2005), vol. 3 (2005). Une première version avait été publiée en 1989. En France, la publication des intégrales commence en 1999 par une série de six volumes : *Derrière l'écran* (1999), *Intrusion* (1999), *La poupée à tout faire* (2000), *Le pays de l'ombre* (2000), *La touche finale* (2001) et *Miroir, miroir...* (2003, traduction de *Off Beat*, un recueil américain également paru en 2003), aux éditions Flammarion, collection Imagine. L'ensemble de ces six recueils est ensuite rassemblé en trois tomes, *Nouvelles, tome 1*, *Nouvelles, tome 2* et *Nouvelles, tome 3* aux éditions J'ai Lu, collection fantastique, entre 2003 et 2004. L'intégrale française en trois tomes comporte davantage de nouvelles que l'anthologie américaine en trois tomes qui a servi de base à cette étude. Aux États-Unis, l'intégrale de 1989, qui s'arrête avec « Duel » (1971) a été suivie d'éditions limitées qui n'ont pas été incluses dans la réédition des années 2000. Quatre autres volumes d'anthologie ont paru entre 2003 et 2013. Le lecteur trouvera le contenu de ces anthologies dans l'annexe A. La traduction française en trois volumes comprend quatre des anthologies américaines, les trois volumes de Gauntlet Press, *Off Beat* et certaines nouvelles parues dans des magazines que l'édition anglo-saxonne regroupe dans les *Uncollected* en 2008 et 2010. L'édition française ajoute également des analyses de Robert Louit et de Daniel Riche initialement parues dans les années 80. Une partie des nouvelles reste inédite en français.

3. *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Stanley Wiater, Matthew Bradley and Paul Stuve (Citadel, 2009), réédition de *The Richard Matheson Companion*, paru deux ans auparavant.

4. Pour une définition des magazines de science-fiction, voir 1.1. La science-fiction américaine avant

créé en 1949 : *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, également connu sous le nom *Fantasy and Science Fiction* (*F&SF*). S'inscrivant dans la lignée de *Frankenstein* (Shelley, 1818) et de « The Outsider » (Lovecraft, 1926), la nouvelle donne la parole au monstre sous la forme d'un journal écrit dans une langue agrammaticale, étrange et étrangère. L'origine probablement génétique du monstre (« What would happen if a normal couple had a monster for a child [5]? ») se démarque de Shelley et de Lovecraft ; l'enfant narrateur a conscience de sa différence mais il ne prend pas conscience de sa monstruosité.

Une des caractéristiques de Matheson déjà présente dans « Born of Man and Woman » est l'hybridité ou l'ambiguïté générique que l'on retrouve dans beaucoup de ses récits. La nouvelle revisite en effet des thèmes caractéristiques de la science-fiction, du fantastique et de l'horreur à travers la possible mutation génétique, la parole donnée au monstre et la menace de ce monstre sur l'environnement quotidien de ses parents. Il est un monstre post 1945. En effet, Matheson écrit au tournant de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. À l'issue de la seconde guerre mondiale, c'est une conception entière de l'humanité qui est remise en cause par l'horreur de la guerre. De plus, les innovations scientifiques qui permettent l'élimination de l'homme par l'homme à grande échelle (attaques chimiques et surtout bombe atomique) remettent également en perspective la notion d'apocalypse, qui perd son exclusivité divine. La menace du cataclysme est palpable : elle ne vient pas de l'inconnu (extraterrestre ou divin), elle est désormais une réalité tangible que rappellent les catastrophes d'Hiroshima et de Nagasaki. Le climat de tension qui s'installe entre le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est laisse planer la menace de dissuasion nucléaire qui revêt un caractère aléatoire et imprévisible.

Si les années 1950 sont synonymes d'abondance, les États-Unis sont donc également en proie à la guerre froide, à la paranoïa et à l'inquiétude quotidienne d'une menace insidieuse qu'on ne peut nommer avec certitude. Les années 1950 sont marquées par la tension entre le confort de la société de consommation accessible et l'inquiétude suscitée par le conflit politique. La bombe est une réalité : elle a déjà explosé, elle fait l'objet d'essais dans des îles lointaines, tant du côté russe que du côté américain, et elle est rappelée sans cesse par les exercices. En cela, cette période est une période charnière pour les États-Unis – une

1945 : développement des magazines spécialisés.

5. Richard Matheson, commentaire à « Born of Man and Woman », in *Richard Matheson, Collected Stories*, *vol. 1*, Gauntlet Press, 2003, p. 18.

période d'inquiétude diffuse (le conflit mondial est terminé mais la menace plane toujours), que les genres du fantastique et de la science-fiction sont particulièrement aptes à exprimer.

Le fantastique pose des questions ontologiques sur l'unité de l'homme ou sa psyché, la science-fiction offre aux lecteurs un miroir social ou sociétal[6], et Matheson y adjoint des questions sur la banalité inquiétante du quotidien – qui s'inscrit dans une sociologie des classes moyennes aux États-Unis dans les années 1950. La destruction du quotidien des personnages est méthodique et implacable. Même quand la perturbation disparaît, elle a fait des dégâts irréversibles qui n'effaceront pas son passage. La forme courte de la nouvelle permet une intensité extrême du récit. Elle repose sur une chute, qui clôt le récit sur un événement inattendu mais surtout, sa brièveté fait atteindre rapidement un paroxysme d'inquiétude. Dans son article « La tentation de la fable métaphysique et du conte philosophique dans les récits de Richard Matheson », Luc Ruiz évoque la possibilité que les nouvelles soient autant de « cas » qui étudient la nature de l'être. Les nouvelles seraient à rapprocher de la fable métaphysique, mais également de l'*exemplum*[7]. Elles explorent la nature humaine, et particulièrement ses aspects négatifs.

La publication des récits de Matheson s'est faite de manière quasiment simultanée aux États-Unis et en France, par l'intermédiaire de magazines (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction* aux États-Unis notamment) et de la revue française *Fiction* (éditions OPTA), créée en 1953, au départ sous-titrée *Édition en langue française de The Magazine of Fantasy and Science Fiction* et dirigée par Maurice Renault[8]. Néanmoins, la réception de l'auteur en France et aux États-Unis est différente, et il importe de retracer l'historique de la diffusion des nouvelles de Matheson en France pour comprendre sa spécificité, de même que l'historique de la critique française et de la critique états-unienne. La critique française précède la critique américaine d'un point de vue chronologique, aussi commençons-nous par la réception française.

6. Nous reviendrons ultérieurement sur les caractéristiques génériques du fantastique et de la science-fiction.

7. Luc Ruiz, in *Il est une légende*, *op. cit.*

8. Dans un premier temps, le magazine est conçu par Maurice Renault comme un cousin de *Mystère Magazine*, édition française de *Ellery Queen's Mystery Magazine* qu'il coordonne. À partir du numéro 4 (mars 1954), les nouvelles sont présentées et commentées par Renault et Jacques Bergier.

La réception des nouvelles de Matheson en France

Au sein de l'équipe de *Fiction*, c'est à Alain Dorémieux que l'on doit la promotion initiale de Matheson en France. Dorémieux traduit les nouvelles et est le premier à introduire Matheson dans le numéro 25 de la revue, paru en décembre 1955. Ce numéro publie « Journal d'un monstre » et la critique que Dorémieux écrit de *Je suis une légende*, que la collection Présence du Futur (Denoël) venait de publier. Jusqu'en février 1970, *Fiction* publie dix-sept nouvelles de Matheson, dont quatre en 1956. Les pages du magazines se font également l'écho en 1955 de la réception de « Born of Man and Woman » aux États-Unis et du courrier envoyé par les lecteurs aux rédacteurs en chef du magazine américain.

Les numéros 43, 45 et 47 (juin, août et octobre 1957) de *Fiction* relaient une polémique lancée par Rémi Renard, fils de Maurice Renard et Roméo Carlès, accusant Matheson d'avoir plagié *Un homme chez les microbes* de Maurice Renard, paru en 1928, pour l'écriture de *L'homme qui rétrécit*. *Fiction* publie les avis de Jean-Louis Bouquet, Philippe Curval, Dorémieux, Jacques Van Herp, Jacques Sternberg, Gérard Klein et Jacques Bergier. Tous ces auteurs rappellent l'héritage littéraire du motif d'un personnage qui rétrécit, antérieure à la parution du roman de Renard, ainsi que le fait que l'idée était dans l'air du temps fictionnel [9] ; de plus, ils signalent l'improbabilité que Matheson ait lu Renard. Ils soulignent également la différence de traitement, réaliste pour Matheson, qui s'intéresse davantage à la solitude de Scott Carey et à ses relations avec son entourage. Le numéro 48 (novembre 1957) met un terme au débat en publiant un texte d'Anthony Boucher, l'un des rédacteurs en chef du *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, et une lettre de Rémi Renard qui décide de clore la polémique, en égratignant au passage le livre de Matheson, le jugeant chaotique. Boucher, quant à lui, prend la suite de Dorémieux, en faisant remarquer que le livre de Renard n'avait à l'époque pas été traduit en anglais (Brian Stableford s'en charge en 2010) et que la plupart des auteurs américains de science-fiction ne connaissent pas la science-fiction française.

Fiction, qui propose régulièrement des articles synthétiques et critiques sur un auteur américain, ne consacre jamais un tel article à Matheson [10]. En revanche, Dorémieux continue

9. F. Hoda remonte aux *Mille et une nuits*, *Voyage de Gulliver* et à *Tom Pouce* ; Bergier prend l'exemple de « La lentille de diamant » (O'Brien, 1858) et renvoie à *Du connu à l'inconnu* (Sainte-Lagué, Gallimard, 1940) qui mentionne une soixantaine d'histoires de science-fiction ayant pour thème un homme qui rétrécit, entre 1858 et la parution du roman de Maurice Renard.

10. On retiendra les articles consacrés aux auteurs américains contemporains de Matheson, par exemple

de promouvoir Matheson en incluant quatre de ses nouvelles dans la première anthologie Casterman *Territoires de l'inquiétude* en 1972. En 1974, il lui consacre une anthologie de dix-huit nouvelles, *Les mondes macabres de Richard Matheson*, toujours aux éditions Casterman. Dorémieux insiste sur la capacité de Matheson à susciter l'angoisse. Il souligne de plus la parenté interne entre les personnages de l'auteur, qui affrontent leurs peurs et leurs névroses.

Dorémieux est le premier critique de Matheson en France et dans la continuité de son travail de plus vingt ans, une deuxième vague de présentation et d'analyses des nouvelles de l'auteur voit le jour. Daniel Riche coordonne le Livre d'Or de la Science-Fiction consacré à Matheson en 1981 et en rédige l'introduction, « Itinéraires de l'angoisse », reproduite par la suite dans le volume 1 des nouvelles publié par J'ai Lu. En 1981 également, il publie « Matheson, le prophète solitaire » dans le collectif du *Sixième Festival de la Science-Fiction et de l'Imaginaire de Metz* (juin 1981). En 1985, il écrit l'éditorial du numéro 3 de la revue *Science-Fiction* de Denoël consacré à Matheson (*Matheson/peurs*), dans lequel figure l'article de Robert Louit, « Être seul de son espèce », également reproduit dans l'anthologie J'ai Lu (tome 3). Riche s'inscrit dans la continuité de Dorémieux, en faisant de Matheson un auteur de l'angoisse :

> Le maître mot est angoisse. Pas terreur, comme on l'a souvent écrit. Mais *angoisse*. Ou alors, si, peut-être *terreur*, mais parce que Matheson sait bien, comme Scutenaire, que, dans ce monde ci, on n'a qu'elle pour se défendre contre l'angoisse...
>
> [...]
>
> Avec une étonnante économie de moyens qui sera, par la suite, l'une des caractéristiques essentielles de son style, Matheson nous propose une « lecture » du monde opérée par une créature authentiquement tragique dont nous devinons la monstruosité au travers du langage qu'elle emploie pour nous parler de ce qui nous est familier. Il y a là un renversement de perspective auquel Matheson aura souvent recours, sans que cela ne tourne jamais au procédé, et c'est de ce renversement même que naît l'isolement du narrateur par quoi se manifeste le caractère profondément angoissant de ce récit [11].

L'analyse des nouvelles de Matheson sous l'angle métaphysique est celle qui domine la critique française. Dans l'éditorial, Riche ajoute à ce qu'il a déjà écrit sur Matheson :

« Ray Bradbury, mage » (Gérard Klein, n° 33, août 1956), « A. E. Van Vogt ou la démence rationalisée » (Mark Starr, n° 34, septembre 1956), « Poul Anderson, barde du futur » (Richard Chomet, n° 40, mars 1957) ou encore « Theodore Sturgeon, le splendide aliéné », (Klein, n° 41, avril 1957).

11. Daniel Riche, « Itinéraires de l'angoisse » in *Le Livre d'Or de la Science Fiction, Richard Matheson*, anthologie réunie et présentée par Daniel Riche, Paris, Presses Pocket, 1981, pp. 5-6.

> Ce numéro se veut donc aussi un hommage à cet écrivain solitaire et anxieux dont les récits – qu'ils ressortissent au fantastique, à la science-fiction ou au roman noir – sont autant de miroirs de nos hantises et de garde-fous contre les gouffres à la lisière desquels nous entraînent nos angoisses [12].

Cet hommage est le reflet de l'intérêt pour Matheson dans la critique française des années 80. Dans ce numéro de la revue, Louit développe la veine métaphysique de l'auteur, notamment à travers l'analyse d'un ensemble de nouvelles et de *I am Legend* et *The Shrinking Man* :

> Son œuvre s'appuie sur la prise de conscience qu'on ne fait plus nécessairement un avec le monde, que le fait d'être « dans » le monde n'est plus une évidence. C'est une littérature en position paranoïde, nourrie d'une façon plus générale par le doute de soi. [...]
>
> [L]a gloire de Matheson est d'avoir donné une expression incomparable à un sentiment bien précis : la hantise d'être seul de son espèce – et c'est un sentiment que chacun d'entre nous connaît bien n'est-ce pas [13] ?

Louit, de même que Riche, insiste sur les caractéristiques d'un fantastique et d'une science-fiction tournés vers l'intérieur, ce qui correspond également à une évolution de la science-fiction américaine dans les années cinquante.

Dans le numéro 707 d'*Europe* (mars 1988), consacré au fantastique américain, Roger Bozzetto retrace l'historique du genre aux États-Unis et fait de Matheson un des représentants d'une rupture survenue après la deuxième guerre mondiale, dont les textes « se réfèrent à l'univers du quotidien, aussi banal que possible – avec des situations mises en scène qui sont à la limite de l'usé, du cliché, du cent fois déjà vu. Et tout d'un coup, le héros bascule dans l'horreur absolue [14] ». Dans le même numéro, Bernard Terramorsi publie un article intitulé « Richard Matheson, l'équilibre de la terreur ». L'article retrace l'héritage de « Rip van Winkle » et « Peter Rugg » dans les nouvelles de Matheson « Disappearing Act » et « The Edge », faisant du personnage mathesonien un personnage « écrasé de sécurité, de dettes et de frustrations, et ne comprenant pas son exclusion arbitraire d'une société qui lui donne tort et paraît avoir programmé sa destruction [15] ». Et le héros mathesonien ne réapparaît pas.

À l'occasion de la parution en français des premières anthologies de nouvelles, Francis Valéry et Philippe Curval consacrent chacun un article à Matheson, le premier dans le

12. Riche, in « Matheson/peurs », *Science Fiction*, n° 3, Denoël, Paris, 1985, p. 10.
13. R. Louit, in *Matheson/peurs*, *op. cit.*, pp. 112-113.
14. R. Bozzetto, « Le fantastique dans la littérature des États-Unis », in *Europe*, n° 707, mars 1988, p. 8.
15. B. Terramorsi, « Richard Matheson, l'équilibre de la terreur », in *Europe*, *op. cit.*, p. 91.

numéro 14 de la revue *Bifrost* (juin 1999) et le second dans le *Magazine Littéraire* de décembre 1999 sous le titre « Le grand imagicien ». Valéry est le moins enthousiaste des deux, reconnaissant quelques fulgurances à l'auteur mais considérant qu'il est également souvent « tout juste bon à boucher des trous dans les sommaires [16] ». Valéry attribue l'attrait porté à Matheson à une légende construite par les pages de *Fiction*. On rappellera qu'à *Fiction*, c'est surtout Dorémieux qui a promu Matheson, sans taire sa déception de certains textes – et non Bergier et Renault, les responsables de la revue.

Curval, plus synthétique, fait de Matheson le pionnier d'un fantastique et d'une SF de rupture dans les années cinquante, une œuvre consacrée au quotidien mais aussi aux thèmes de la monstruosité et de la différence, « qui place un être dans un état de dépendance ou de révolte vis-à-vis de son environnement familial ou social [17] ».

Cette diffusion de Matheson en France s'est concentrée sur les nouvelles publiées dans des magazines de science-fiction et de fantastique aux États-Unis. En 2008, Vincent Chenille, Denis Mellier et Marie Dollé consacrent un colloque à l'auteur en offrant un panorama de la diversité de l'œuvre de Matheson. Publiés en 2011, les actes représentent le premier travail critique qui élargit l'étude traditionnelle des nouvelles et romans de science-fiction et de fantastique aux romans réalistes, aux romans spirituels, aux scénarios et aux adaptations télévisuelles, cinématographiques et théâtrales.

La réception de Matheson aux États-Unis

Aux États-Unis, les premières analyses de l'œuvre de l'auteur n'existent que dans les brefs commentaires écrits par les rédacteurs en chef des magazines dans lesquels il publie. Matheson est l'invité d'honneur de la 16e convention de science-fiction de Los Angeles en 1958. Le rédacteur en chef du *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, Anthony Boucher, prononce le discours d'honneur, dans lequel il reconnaît à Matheson le talent de faire vivre au lecteur le point de vue d'un personnage, que ce personnage soit un monstre, un extraterrestre, un homme âgé – ou de faire partager une situation. C'est sur cette écriture du point de vue que Boucher insiste, qui a permis à Matheson d'être reconnu dès « Born of Man and Woman », sa première nouvelle.

16. L'article de Valéry peut être consulté en ligne, <http://blog.belial.fr/post/2017/04/13/La-Legende-Richard-Matheson-1950-1952>. Consulté le 14 avril 2018.

17. *Le magazine littéraire*, décembre 1999, n° 382, p. 84.

Il faut attendre 2014, soit après la mort de l'auteur en 2013, pour que soit publié un ouvrage universitaire, essentiellement réalisé par des doctorants et de jeunes docteurs :

> The chapters are arranged in three thematic sections to emphasize Matheson's historical prominence by, respectively, addressing the sociopolitical anxieties reflected in his oeuvre; considering his precursors and successors; and situating him within narrative traditions of mythology, cinema, genre, and memory studies [18].

Davantage que l'angle littéraire retenu par la critique française, c'est l'inscription de Matheson dans son contexte historique et son importance dans la culture populaire qui sous-tendent l'ensemble de la publication.

En cela, celle-ci s'inscrit dans la lignée du premier ouvrage américain paru sur Matheson, *The Richard Matheson Companion* (2007, réédité en 2009), également organisé autour de la culture populaire. Ce livre édité par Matthew Bradley, Paul Stuve et Stanley Wiater regroupe des témoignages de la famille et d'amis de Matheson, ainsi que d'auteurs dans la fiction d'horreur, le tout sous forme d'hommages et de glorification.

En outre, Matthew R. Bradley est l'auteur de nombreux articles sur Matheson publiés sur le site internet des éditions Tor [19]. En 2010, il publie *Richard Matheson on Screen: A History of the Filmed Works* (éditions McFarland & Company) présentant à la fois les films dont Matheson a écrit les scénarios et les adaptations cinématographiques et télévisuelles de Matheson. Par ailleurs, June Pulliam, spécialiste d'études sur la figure du zombie, de littérature d'horreur et de littérature jeunesse, a coordonné avec Anthony J. Fonseca, documentaliste universitaire, un ouvrage sur les nouvelles et scénarios de Matheson pour *La Quatrième Dimension* [20].

Ce dernier livre permet de mettre au jour la différence majeure entre les publications sur Matheson en France et aux États-Unis. Dans son pays d'origine, la plupart des articles critiques consacrés à Matheson le sont sur des textes (romans ou nouvelles) qui ont été adaptés au cinéma ou à la télévision, le plus souvent pour *The Twilight Zone*, et particulièrement *I am Legend*, « Little Girl Lost », « Nightmare at 20,000 Feet » et « Steel », ainsi que sur les scénarios de Matheson pour Curtis et Corman. En France, la majeure partie des critiques publiées avant le début de la parution des intégrales de

18. Cheyenne Mathews, *Reading Richard Matheson: A Critical Survey*, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. xiii.
19. <https://www.tor.com/author/matthew-r-bradley/>
20. Fonseca, Pulliam, *Richard Matheson's Monsters: Gender in the Stories, Scripts, Novels and Twilight Zone Episodes*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016.

nouvelles, se concentrent sur les textes fantastiques, indépendamment des adaptations : « Journal d'un monstre » (« Born of Man and Woman »), « Une robe de soie blanche » (« Dress of White Silk »), « Escamotage » (« Disappearing Act »), ainsi que sur « Duel ».

La critique états-unienne s'intéresse également davantage au contexte historique et culturel d'écriture de Matheson, là où la critique française se consacre à l'écriture des personnages et aux échos entre les nouvelles. Cette étude se propose de faire le lien entre les deux traditions critiques des nouvelles de Matheson.

Présentation du corpus et de la démarche

Nous avons choisi comme référence la période 1950-1971, de « Born of Man and Woman » à « Duel », retenue par les éditions Gauntlet Press pour la publication de l'anthologie de nouvelles en trois volumes. Trente-six nouvelles servent de corpus de travail. Elles explorent les thématiques récurrentes de l'imaginaire mathesonien et constituent en outre un ensemble contrasté des caractéristiques d'écriture de l'auteur. Elles mettent en scène des narrateurs et des personnages représentants de l'altérité monstrueuse (« Born of Man and Woman », 1950, qui constitue une des trames de cette étude, « Dress of White Silk », 1951, « The Children of Noah », 1957) ou robotique (« Brother to the Machine », 1952, « Lazarus II », 1953, « The Doll That Does Everything », 1954, « Steel », 1956, « Deus ex Machina », 1963). Elles reflètent les inquiétudes suscitées par l'utilisation de la bombe atomique, la peur de la fin du monde et les transformations mentales et physiques des personnages dans le monde d'après, parfois de façon humoristique (« Descent », 1954, « When Day is Dun »,1954, « Pattern for Survival », 1955 et « 'Tis the Season to be Jelly », 1963).

Les nouvelles du corpus brossent les difficultés des personnages blancs masculins à faire face aux pressions réelles ou supposées de leur environnement familial, professionnel et social (« Clothes Make the Man », 1951, « Disappearing Act », 1953, « The Curious Child », 1954, « Being », 1954, « The Edge », 1958). Elles mettent l'accent sur la banlieue résidentielle dans la construction paranoïaque (« A Flourish of Strumpets », 1956, « The Distributor », 1958). L'inadéquation des personnages à leur environnement, ou leurs frustrations conduisent à des atteintes potentielles à leurs vies (« Mad House », 1953, « Crickets », 1960, « Nightmare at 20,000 Feet », 1962).

L'imaginaire mathesonien entre science-fiction et fantastique se construit sur l'ex-

ploration de thèmes génériques traditionnels (« When the Waker Sleeps », 1950, « The Thing », 1951, « Slaughter House », 1953, « Old Haunts », 1957, « From Shadowed Places », 1960, « Prey », 1969) qui trouvent une nouvelle expression dans certaines nouvelles plus expérimentales (« Through Channels », 1951, « Little Girl Lost », 1953, « Long Distance Call », 1953).

Un ensemble de nouvelles soulève des questions sociétales, morales et métaphysiques (« The Test », 1954, « Button, Button », 1970, « Dying Room Only », 1953, « Lemmings », 1958). Enfin « Duel » (1971), l'une des nouvelles de Matheson les plus connues, clôt le corpus. Elle s'inscrit dans l'imaginaire américain de la route, présente le combat d'un homme blanc frustré contre un camion-monstre et participe de la pérennité de Matheson dans l'imaginaire populaire [21].

À l'occasion, d'autres nouvelles de l'anthologie, ainsi que des textes plus récents (« And Now I'm Waiting », 1983, publiée en 2003, « The Window of Time », 2011) serviront d'illustration de la persistance de certaines thématiques dans l'imaginaire mathesonien, qui se manifeste par des réécritures de ses propres textes. *I am Legend* (1954) et *The Shrinking Man* (1956) représentent également un fil conducteur permettant de mettre en valeur les spécificités des nouvelles, de même que leur inscription dans une œuvre prolifique.

L'auteur a lui-même reconnu un certain pragmatisme dans l'écriture de ses textes et il a su s'adapter à son contexte éditorial, historique et culturel. Notre première partie abordera donc l'évolution des magazines spécialisés dans lesquels Matheson publie, ainsi que l'importance croissante que ses activités de scénariste pour la télévision prendront dans sa carrière. L'utilisation de la bombe atomique et les essais nucléaires dans les années cinquante fournissent un cadre historique que l'auteur investit dans un imaginaire de la fin du monde et du monde d'après, parsemé d'humour noir, qui repose tout autant sur les images culturelles et contemporaines de la préparation à la catastrophe que sur une peur plus intime qui touche l'individu et sa famille. La guerre froide engendre un contexte paranoïaque, dans lequel l'ennemi est invisible et intérieur. Dans les nouvelles de Matheson, ce sont surtout ses personnages masculins qui en souffrent : ils ne parviennent pas à se conformer aux attentes professionnelles et économiques que la société d'après-guerre fait

21. Les deux premiers volumes de l'anthologie regroupent des nouvelles publiées entre 1950 et 1959, et le troisième des nouvelles publiées entre 1959 et 1971, ce qui explique que les années cinquante soient davantage représentées dans le corpus que les années soixante.

porter sur eux.

Dans une deuxième partie, à travers le fil conducteur des objets, nous replacerons Matheson dans une filiation fantastique d'objets hantés et de possession. Mais les objets fantastiques mathesoniens sont contemporains, ce sont les objets de la société de consommation, qui deviennent caractéristiques de dysfonctionnements plus larges et de dilemmes moraux auxquels les personnages sont confrontés. Matheson reprend également des codes de la science-fiction dans des nouvelles mettant en scène des robots et des machines qui servent de révélateur au héros solitaire paradigmatique de l'auteur. À l'instar du monstre, le robot a la parole et permet au lecteur de se plonger dans l'esprit d'une subjectivité étrangère, qui lui devient familière.

Enfin, dans une troisième partie, nous étudierons des caractéristiques de l'écriture de l'auteur, notamment des procédés narratifs qui mettent à mal la chaîne causale et remettent en cause la logique des événements. Dans le dernier chapitre, nous tenterons de répondre au paradoxe de l'inconnu célèbre. Matheson est à l'origine de nombreuses images marquantes de l'imaginaire populaire américain et certains de ses textes ont été réadaptés au fil des décennies. Ironiquement, l'auteur qui avait déclaré s'adapter à son contexte pour mieux vendre ses textes est à son tour adaptable à n'importe quelle époque.

Première partie :

Richard Matheson,
un écrivain qui s'inscrit dans une tradition américaine

Introduction

> To say that Richard Matheson invented the horror story would be as ridiculous as it would be to say that Elvis Presley invented rock and roll. [...] Before Matheson came dozens [...] [but] he single-handedly regenerated a stagnant genre, rejecting the conventions of the pulps which were already dying. [...] When people talk about the genre, I guess they mention my name first, but without Richard Matheson, I wouldn't be around. He is as much my father as Bessie Smith was Elvis Presley's mother. He came when he was needed, and these stories hold all their original hypnotic appeal [22].

Stephen King a toujours indiqué que Matheson avait été son modèle. Dans cette citation, il inscrit l'auteur dans une double filiation américaine : celle du genre (l'horreur) et celle de la forme éditoriale qui le publiait initialement (les magazines). Il rappelle également que Matheson écrit à une période de changements dans la littérature de l'imaginaire : il est l'héritier d'écrivains qui le précèdent (Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft par exemple) et il commence à être publié au moment où le marché éditorial est en plein bouleversement. Les années cinquante aux États-Unis sont une période charnière de la société américaine et selon Noël Carroll, la fiction d'horreur émerge lors de ces périodes de transition [23].

La guerre de Corée débute en 1950 et avec elle se concrétise la guerre froide qui plonge les États-Unis dans une paranoïa collective qui marque de nombreux auteurs de l'imaginaire, dont par exemple Robert Heinlein ou Philip K. Dick, qui écrivent à la même période que Matheson. Les premières nouvelles publiées de Matheson le sont dans des magazines de science-fiction et de *fantasy*, au sens large anglo-saxon du terme. La science-fiction vient de connaître ce que certains critiques appellent son « âge d'or ».

> The July 1939 *Astounding* [24] is often pointed to as signaling the start of the

22. Stephen King, *Richard Matheson, Collected Stories* vol. 3, Gauntlet Press, ed. by Stanley Wiater, p. 223-224.

23. À ce sujet, voir Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York, 1990.

24. *Astounding* est un magazine de science-fiction de type *pulp*. Nous étudierons ces magazines dans le

> "Golden Age" of science fiction, or more appropriately, of *Astounding*, chiefly because it contains the first appearances of van Vogt and Asimov, but it is a fairly arbitrary selection. The transformation had been happening throughout 1938 and 1939 and every issue both added something new and said farewell to something old [25].

A. E. van Vogt, Isaac Asimov, Robert Heinlein mais également Theodore Sturgeon sont des auteurs de science-fiction nord-américains qui forment cet « âge d'or », de 1938 à la fin de la guerre et précèdent Richard Matheson. Ils accompagnent les transformations éditoriales et thématiques que subit la science-fiction pendant et après la seconde guerre mondiale.

Au milieu des années cinquante, une autre transformation influence Matheson : la télévision se développe et les séries télévisées recherchent parfois des écrivains pour créer leurs scénarios ou adaptent des nouvelles ou romans publiés. L'auteur participe à deux de ces séries : *Alfred Hitchcock Presents* et *The Twilight Zone*.

Afin de placer Matheson dans son contexte d'écriture, il faut prendre en compte les changements que connaît la littérature de l'imaginaire à cette période et les auteurs qui publient en même temps que lui. De plus, Matheson est un écrivain rapidement transposé au cinéma et à la télévision et qui adapte lui-même ses nouvelles, ou écrit des scénarios originaux.

premier chapitre.

25. Mike Ashley, « Science Fiction Magazines: the Crucibles of Change », in *A Companion to Science Fiction*, ed. by David Seed, Blackwell Publishing, 2005, p. 66.

1 | Un auteur pragmatique : des magazines de science-fiction aux scénarios pour la télévision

Richard Matheson a suivi des études de journalisme à l'université du Missouri à partir de 1946. Il y prend un cours d'écriture donné par William Peden :

> From Peden he would learn the craft of writing stories—the form and structure necessary to support the story, regardless of the particular genre of writing. Matheson chose decidedly non mainstream themes for his stories, but he demonstrated talent for the underlying form, and Peden encouraged his work [1].

Il a vingt-quatre ans quand sa première nouvelle, « Born of Man and Woman », est publiée en 1950 dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Matheson explique que c'est par hasard qu'il en arrive à écrire de la science-fiction : « I grew up reading fantasy. I was never a science-fiction reader. I sort of just backed into [writing] it because there was money to be made; there were forty or fifty magazines at the time [2]. » « Born of Man and Woman » est vendue pour $25 au magazine. Le rédacteur en chef, Anthony Boucher, incite Matheson à continuer dans cette voie : « I considered it [the story] straight fantasy, and was shocked when Boucher informed me that it was science fiction. He told me that 'SF' was a wide-open market and that I should write more in this genre [3]. »

Matheson se met à lire les magazines de science-fiction de l'époque pour s'imprégner des histoires qui intéressent les rédacteurs en chef. Il déménage en Californie en 1951, après avoir pris contact avec William Campbell Gault, un écrivain qui publiait régulièrement dans des magazines. Par son intermédiaire, il intègre la même année un cercle d'écrivains qui se réunissent une fois par mois, *The Fictioneers*. Ces auteurs écrivant essentiellement du western et des fictions policières, Matheson s'essaie également à ces genres [4]. Ses

1. Paul Stuve, « Birth of a Writer: The Matheson/Peden Letters », in *The Twilight and Other Zones: the Dark Worlds of Richard Matheson*, ed. by Stanley Wiater, Paul Stuve and Matthew R. Bradley, Citadell Press, 2009, p. 31.
2. « Dark Dreamer: Richard Matheson », entretien avec Richard Matheson, Stanley Wiater, *ibid.* p. 7.
3. « The Matheson Years: A Profile in Friendship », William F. Nolan, *ibid.*, p. 14.
4. Voir « The Matheson Years: A Profile in Friendship », *op. cit.*, p. 15.

expérimentations stylistiques et sa diversité en font un auteur extrêmement versatile : dans les vingt premières années de sa carrière, il publie indifféremment des nouvelles, des scénarios et des romans dans les domaines du fantastique, de la science-fiction, de l'horreur, du western et du roman de guerre.

Matheson bénéficie de la convergence de deux éléments contextuels au début de sa carrière : il existe plus d'une quarantaine de magazines spécialisés dans l'imaginaire au début des années cinquante, quand il commence à écrire, et la génération d'écrivains de science-fiction qui a commencé à publier dans les années quarante a contribué à faire de la science-fiction un genre reconnu. Les années cinquante voient également le développement de séries télévisées qui cherchent des écrivains pour leurs scénarios (*The Twilight Zone*, *The Outer Limits*).

1.1 La science-fiction américaine avant 1945 : développement des magazines spécialisés

1.1.1 Hugo Gernsback, précurseur

Les magazines spécialisés portent le nom de *pulps* (*pulp magazines*, généralement abrégé en *pulps*[5]), tirant leur nom du papier sur lequel ils étaient imprimés, de la fibre de bois (*woodpulp*) ou *slicks*, qui utilisent du papier de meilleure qualité et publient davantage d'illustrations sur papier glacé[6]. On trouve aussi les *digests*, qui naissent pendant la guerre et doivent leur nom à leur format, plus petit que celui des autres magazines.

Ces magazines se spécialisent en fonction du public qu'ils visent (pour jeunes garçons, pour hommes, pour femmes) et du genre qu'ils publient (western, aventure, science-fiction…). Cependant, des récits appartenant à un genre précis sont parfois publiés dans des magazines qui n'étaient pas spécialisés dans ce genre. Au début du XX^e siècle, *The Argosy*,

5. Il n'existe pas de traduction française des formats de magazines américains *pulps*, ou encore de *slicks* et *digests*.

6. Pour une histoire des magazines, voir R. D. Mullen, « From Standard Magazines to Pulps and Big Slicks: a Note on the History of US General and Fiction Magazines », *Science Fiction Studies*, Vol. 22, n° 1 (Mars 1995), pp. 144-156, Jess Nevins *Pulp Magazines Holdings Directory*, McFarland & Company, 2007 et différents livres et articles de Mike Ashley, notamment sa série en quatre volumes *The History of the Science Fiction Magazine*, Liverpool University Press, publiée entre 2000 et 2015.

All Story Magazine, *Science and Invention* et *Weird Tales*[7] par exemple publiaient des récits de science-fiction parmi d'autres récits. Le premier magazine spécialisé en science-fiction apparaît en 1926 : il s'agit d'*Amazing Stories*, qui est fondé par Hugo Gernsback.

FIG. 1.1: Couverture du premier numéro d'*Amazing Stories*

C'est dans la préface du premier numéro, en avril 1926, que Gernsback forge le terme *scientifiction* :

> Edgar Allan Poe may well be called the father of "scientifiction". It was he who really originated the romance, cleverly weaving into and around the story, a scientific thread. Jules Verne, with his amazing romances, also cleverly interwoven with a scientific thread, came next. A little later came H.G. Wells, whose scientifiction stories, like those of his forerunners, have become famous and immortal[8].

Le terme *scientifiction* désigne spécifiquement les histoires écrites par Poe, Verne et Wells, qui sont les exemples à suivre selon Gernsback. Le rédacteur en chef précise, toujours dans la préface du premier numéro d'*Amazing Stories* : « By 'scientifiction' I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision. »

Cette définition de la *scientifiction* délimite le genre d'histoire que Gernsback souhaite publier, tout en indiquant la filiation dont il se revendique. Ainsi, le tout premier numéro d'*Amazing Stories* comprend une histoire de chacun de ces auteurs (« Off on a Comet », Jules Verne, 1/2[9], « The New Accelerator », H. G. Wells et « The Facts in the Case of M. Valdemar », Edgar Allan Poe) ainsi que trois autres histoires (« The Man From the Atom », G. Peyton Wertenbaker, « The Thing From—"Outside" », George Allan England et « The Man Who Saved the Earth », Austin Hall)[10].

Les nouvelles que Gernsback sélectionne orientent la science-fiction vers l'extrapolation technologique et l'invention scientifique, selon le modèle de son roman, *Ralph 124C41+* (1911), qui décrit New York en 2660 en insistant sur les passerelles pour automobiles et piétons,

7. *Weird Tales* est fondé par Edwin Baird en mars 1923 et est surtout connu pour être le magazine dans lequel publiait l'écrivain de fantastique et d'horreur H. P. Lovecraft dès la même année.

8. *Amazing Stories* n° 1, Avril 1926, cité par Gary Westfahl, « The Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe Type of Story: Hugo Gernsback's History of Science Fiction », *Science Fiction Studies*, Vol. 19, part 3, n° 58 (Novembre 1992). Disponible à l'adresse <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/westfahl58art.html>, consulté le 5 novembre 2015.

9. Il s'agit d'*Hector Servadac*. La 2e partie est publiée dans le deuxième numéro d'*Amazing*.

10. Les deux premières avaient déjà été publiées dans un magazine de Gernsback, *Science and Invention* et la troisième dans *All-Story Weekly* de Frank Munsey.

les aéronefs et le tunnel qui relie New York à Brest [11]. Le magazine contient également une rubrique qui publie le courrier des lecteurs : « In turns, readers were clearly "on-message", writing to complain about scientific mistakes and inaccuracies, or to argue about the plausibility of certain speculations [12]. » Cette interaction avec les lecteurs contribue à développer un public spécialisé, désigné sous le terme de *fandom* (le mot apparaît en 1903) et explique également le succès du magazine : les lecteurs pouvaient s'y exprimer, discuter, se répondre et participer à des concours d'écriture. Cette habitude, que conserveront d'autres magazines de science-fiction, a parfois permis de lancer la carrière d'écrivains, ainsi que nous le verrons pour Alfred E. van Vogt.

Après le premier numéro, Gernsback est moins exigeant sur l'extrapolation scientifique et publie des nouvelles d'Edgar Rice Burroughs et d'Abraham Merritt, qui rencontrent beaucoup de succès même si leur arrière-plan scientifique est moins développé que celui d'autres auteurs. Ces succès permettent à Gernsback de faire évoluer le format du magazine : en parallèle du mensuel, des anthologies sont publiées annuellement, contenant des romans et des nouvelles.

Cependant, Gernsback est confronté à plusieurs difficultés :

> One was obtaining sufficient good new material, of all lengths. The second was getting the balance right between quality scientific material that followed his desire to stimulate scientific study, and the more adventurous fiction that may have stimulated the imagination but not necessarily into scientific experimentation. [...]
>
> A further problem was Gernsback's payment policy. Gernsback was notorious for his poor payment which was both low and frequently late [13].

Les retards de paiement dissuadent certains auteurs (notamment Lovecraft) de continuer à publier dans *Amazing Stories* et Gernsback se tourne vers de nouveaux auteurs à la fin des années 20 : David H. Keller, Jack Williamson et Edward Smith font partie des auteurs qui publient régulièrement dans les pages du magazine [14] et réaffirment l'importance de

11. Son nom est repris dans une nouvelle de William Gibson, « The Gernsback Continuum » en 1981 : la nouvelle raconte l'histoire d'un photographe chargé de photographier des exemples d'architecture futuriste, ce que l'on trouve dans le roman de Gernsback.

12. Farah Mendlesohn, « Fiction, 1926-1949 », in *The Routledge Companion to Science-Fiction* (2009), Bould, Butler, Roberts, Vint (éds.), Routledge, 2011, p. 58.

13. Mike Ashley, *The History of the Science Fiction Magazine*, vol. 1, Liverpool University Press, 2000, p. 55.

14. Keller est biologiste et neuropsychiatre, il écrit des nouvelles de science-fiction et d'horreur, Williamson est connu pour ses séries *The Legion of Space* et *The Legion of Time* et Smith, diplômé de chimie, connu pour le cycle de Skylark, qui a donné son nom à une récompense décernée par la *New England Science Fiction Association*.

la spéculation scientifique dans la science-fiction choisie par Gernsback. À la suite de problèmes financiers, Gernsback abandonne la direction d'*Amazing Stories* en 1929 et il crée de nouveaux magazines : *Science Wonder Stories* et *Air Wonder Stories* dans lesquels il change le terme *scientifiction* en *science fiction*. Son influence sur la science-fiction est reconnue par l'un des plus prestigieux prix, le prix Hugo qui récompense chaque année les meilleures histoires publiées en science-fiction et en *fantasy*. Cependant, Gernsback perd une partie de son influence à la fin des années 30, devant faire face à la concurrence d'autres magazines de science-fiction – par exemple *Astounding Stories*, qui lance la carrière de plusieurs auteurs reconnus comme des modèles du genre.

1.1.2 L'âge d'or de la science-fiction américaine : John W. Campbell et Astounding

Ancien étudiant du Massachusetts Institute of Technology puis de l'université de Burke après son échec à une épreuve d'allemand au MIT, John W. Campbell Jr. est diplômé de physique et écrivain de science-fiction. Il publie ses nouvelles dans *Amazing Stories* dès 1930, l'année où *Astounding Stories of Super Science* est créé par William Clayton. Campbell devient le rédacteur en chef d'*Astounding Stories* (plus tard *Astounding Science Fiction* puis *Analog Science Fiction* en 1961), partiellement en 1937 puis entièrement dès février 1938 jusqu'à sa mort en 1970 [15]. Si son approche est semblable à celle de Gernsback, son influence sur les caractéristiques de la science-fiction est plus durable, notamment parce qu'il a publié des auteurs très influents dans l'histoire de la science-fiction américaine.

Fig. 1.2: Couverture d'*Astounding*, février 1938

> His main crusade was to change the magazine's image. He first attacked the covers. Howard V. Brown had been the regular cover artist since 1933. Campbell used Brown to draw what he called 'mutant' covers. The first, on the February 1938 issue, portrayed the sun as seen from Mercury in astronomically correct detail. It was a striking cover and the first of many that Campbell hoped would attract more mature readers [16][.]

La cohérence scientifique est également au cœur des préoccupations de Campbell qui publie régulièrement un article scientifique aux côtés des nouvelles de fiction. Il écrit une

15. Campbell a également créé le magazine *Unknown* en 1939, spécialisé en *fantasy*.
16. Mike Ashley, *op. cit.*, p. 107.

étude du système solaire en dix-huit parties, qu'il publie dans le magazine, et fait appel à plusieurs scientifiques pour alimenter cette rubrique : L. Sprague de Camp, Willy Ley et Robert S. Richardson [17].

En mars 1938, Campbell change le nom du magazine en *Astounding Science-Fiction* et cette année-là, de nouveaux auteurs, Lester del Rey, Clifford D. Simak, L. Ron Hubbard publient des nouvelles dans le magazine, préfigurant « l'âge d'or » de la science fiction américaine.

> Nevertheless, the July 1939 issue is the one usually highlighted as the start of the Golden Age [...]. The chief significance of this issue is that it introduced A. E. van Vogt and Isaac Asimov to *Astounding*, with these being followed rapidly by Robert A. Heinlein in August, Theodore Sturgeon in September [18][.]

Le numéro de juillet 1939 contient « Trends », la troisième nouvelle publiée d'Asimov (les deux premières ayant été publiées dans *Amazing Stories*), « Black Destroyer », la première nouvelle publiée de van Vogt et celui d'août 1939 présente « Life-line », la première histoire de Heinlein. Ces auteurs font en effet partie des plus influents de la science-fiction nord-américaine et marquent le tournant entre la science-fiction technologiste et la science-fiction sociale, tournant qui s'accentuera après la deuxième guerre mondiale.

Isaac Asimov (1920 – 1992)

Né en Russie, Asimov a trois ans lorsque sa famille s'installe aux États-Unis. Il étudie la biologie puis la chimie, discipline dans laquelle il obtient un doctorat de l'université de Columbia en 1948. Ses parents tenaient un magasin dans lequel ils vendaient notamment des *pulps*. Asimov fait partie de la première génération d'enfants américains qui grandissent en lisant des magazines exclusivement consacrés à la science-fiction et qui impliquent les lecteurs en les invitant à envoyer leur avis, leurs idées et leurs productions.

> [G]rowing up in the 1920s and 1930s, Asimov became a member of the first generations of readers who thought themselves as science-fiction fans. They were an unusually thoughtful and intense group, as readers of the pulps went; and they tended to think of their favorite genre as central to their lives in ways that readers

17. Ingénieur aéronautique de formation, Sprague de Camp est surtout connu pour la série de SF *Viagens Interplanetarias*, pour la continuation de la série de *fantasy Conan* (créée par Robert E. Howard) et pour des ouvrages sur la science-fiction et la littérature de l'imaginaire, dont une biographie de Lovecraft en 1975. Willy Ley, scientifique germano-américain, a été consultant pour *Frau im Mond* (Une femme sur la Lune, 1929) de Fritz Lang et est l'auteur de nombreux ouvrages sur le voyage spatial et les fusées. Astronome, Robert S. Richardson a par la suite publié des nouvelles et romans de SF sous le pseudonyme Philip Latham.

18. Mike Ashley, *ibid.*, p. 111.

> of crime fiction or Westerns generally did not. Asimov was one of the many fans of his era who attempted to make the leap from reader to writer; but he made it with nearly unparalleled success [19].

Encouragés par les rubriques qui publient des lettres de lecteurs, ces derniers créent des clubs de « fans », notamment la *Science Fiction League* en 1934. Asimov appartient au groupe de lecteurs *The Futurians* [20], fondé en 1938. Les membres du groupe indiquent les erreurs formelles ou logiques, notamment sur le plan scientifique.

Asimov commence sa première nouvelle en 1937 et il la propose à Campbell en juin 1938. Campbell la refuse mais l'encourage à continuer d'écrire. C'est dans les années 1940 qu'Asimov publie les histoires qui font sa renommée. « Nightfall », sa 32e nouvelle, publiée dans le numéro de septembre 1941 d'*Astounding*, a été élue meilleure nouvelle de science-fiction antérieure à 1965 par *Science Fiction and Fantasy Writers of America*. Cette association est créée par l'auteur Damon Knight, qui a initié le prix Nebula en 1965, un prestigieux prix de science-fiction aux côtés du prix Hugo. « Nightfall » s'ouvre sur une citation d'Emerson [21], et raconte l'histoire de la planète Lagash, entourée de six soleils et ne connaissant donc jamais l'obscurité totale. Des scientifiques découvrent l'existence d'une lune, qui va occulter l'un des soleils et créer l'obscurité totale pendant quelques minutes. Ces scientifiques découvrent que la civilisation de leur planète s'effondre tous les 2 049 ans, à chaque occurrence de cette éclipse car les habitants n'ont pas l'habitude de l'obscurité et de la vue des étoiles. Cela les plonge dans une forme de folie collective (ils incendient des villes pour créer de la lumière, par exemple).

Cette nouvelle est importante à plus d'un titre dans l'histoire de la science-fiction, et pour la science-fiction écrite par Asimov. Elle lance le projet de l'auteur d'écrire de la science-fiction sociale, à propos de laquelle il écrit un essai en 1953 [22]. Entre 1942 et 1950, Asimov publie dans *Astounding* huit nouvelles qui sont la base du cycle de *Foundation*, un des plus connus de l'auteur. À la suite de discussions avec Campbell, il y développe la

19. *Conversations with Isaac Asimov*, ed. by Carl Freedman, University Press of Mississippi, 2005, pp. vii-viii.

20. Le groupe réunit d'autres futurs auteurs : Frederik Pohl, Damon Knight et James Blish, par exemple.

21. « If the stars should appear one night in a thousand years, how would men believe and adore; and preserve for many generations the remembrance of the city of God [which had been shown]! », Ralph W. Emerson, *Nature* (1836), in *Nature and Other Essays*, Dover Publication, 2009, p. 2.

22. Dans cet essai, intitulé « Social Science Fiction », Asimov divise la science-fiction en trois catégories : les histoires d'aventures, les histoires de gadget et la science-fiction sociale, qui étudie les conséquences des inventions sur les sociétés ou sur la population. L'essai paraît dans *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future*, R. Bretnor (éd.), Coward McCann, 1953.

psychohistoire, une discipline censée pouvoir prédire, par calculs statistiques, l'avenir des civilisations à travers l'étude des comportements sociaux.

La carrière d'Asimov continue après la guerre, avec le cycle des Robots et la création des lois de la robotique. Avec le cycle de *Foundation* et d'autres romans de l'auteur, le cycle des Robots appartient à un cycle plus important intitulé *The Greater Foundations* (traduit en français par *L'histoire du futur*). L'auteur donne également son nom à un magazine de science-fiction créé en 1977, *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, toujours publié aujourd'hui sous le titre *Asimov's Science Fiction*.

Alfred Eton van Vogt (1912 – 2000)

Bien que van Vogt soit Canadien, il publie essentiellement dans des magazines aux États-Unis. Il est également lecteur d'*Amazing Stories* puis d'*Astounding* avant de devenir un des contributeurs les plus actifs de cette dernière revue. En 1938, il lit dans ce magazine la nouvelle « Who Goes There? » de Don A. Stuart (un pseudonyme de Campbell). Cette nouvelle raconte l'histoire d'un groupe de scientifiques qui découvrent un vaisseau spatial en Antarctique dont le pilote extra-terrestre est encore en vie. Elle sera adaptée, plus ou moins librement, quatre fois au cinéma : *The Thing From Another World*, 1951 (Christian Nyby), *Horror Express*, 1972 (Eugenio Martin), *The Thing*, 1982 (John Carpenter) et *The Thing*, 2011 (Matthijs van Heijningen Jr.).

Van Vogt est impressionné par la nouvelle et profite du courrier des lecteurs pour écrire à Campbell et lui envoyer le résumé d'une histoire que lui a inspiré « Who Goes There? ». Campbell l'encourage à écrire l'histoire et *Astounding* publie la première nouvelle de l'auteur canadien dans le numéro de juillet 1939 [23]. « Black Destroyer », avec d'autres nouvelles de van Vogt, forme le début de son roman *The Voyage of the Space Beagle*, paru en 1950. La nouvelle raconte l'histoire de Cœurl, un monstre découvert par des humains du vaisseau Beagle dans les ruines d'une civilisation disparue. Elle est très bien accueillie par les lecteurs et van Vogt participe ensuite régulièrement à *Astounding*. Il publie entre septembre et décembre 1940 un récit en plusieurs parties qui seront regroupées ensuite sous le titre *Slan* (1946), l'histoire de mutants, les Slans, qui se trouvent à un stade supérieur de développement (télépathie, pouvoirs psychiques) et sont pourchassés par les autres

23. Voir à ce sujet la préface de Patrice Duvic dans le Livre d'Or de la Science Fiction consacré à van Vogt, n° 5071, Presses Pocket, 1980.

humains.

À l'instar d'Asimov, van Vogt s'éloigne de la science-fiction technologiste d'abord prônée par les rédacteurs en chef des magazines pour privilégier la science-fiction sociale, mais Campbell est toujours influent dans la publication de ces histoires : « Although it was entirely written by van Vogt, it grew from a series of discussions with Campbell playing down the challenge that you can't tell a superman story from the viewpoint of the superman [24]. »

Après la guerre, van Vogt rejoint Campbell et L. Ron Hubbard dans l'ouverture d'un centre de dianétique (concept fondé par Hubbard en 1950 dans un article paru dans *Astounding* et qui donnera plus tard l'Église de Scientologie), une pseudo-science de développement personnel qui permettrait d'agir plus concrètement auprès des gens que via des récits de science-fiction. Cependant, les centres de dianétique ferment rapidement faute de moyens financiers et van Vogt se consacre par la suite exclusivement à l'écriture, en science-fiction et en *fantasy*. Le cycle du Ā qui paraît d'abord entre 1948 et 1949 dans *Astounding*, raconte l'histoire de Gilbert Gosseyn qui, à l'occasion de sa participation aux jeux qui redistribuent les rôles dans la société, découvre qu'il n'est pas celui qu'il croit être, que sa femme, qu'il pensait décédée ne l'est pas et qui part à la recherche de sa véritable identité.

Robert Heinlein (1907 – 1988)

Robert Heinlein est le troisième auteur dont la carrière est lancée par *Astounding* en 1939, et surtout dans les années quarante. « Life line » est écrite pour un concours de *Thrilling Wonder Stories*, un autre *pulp* mais Heinlein décide finalement de l'envoyer à Campbell qui accepte de la publier : un scientifique invente une machine capable de prédire les dates de naissance et de mort de n'importe quelle personne. Cette histoire et les suivantes forment le projet « Future History », consistant à écrire l'histoire du futur de 1950 au XXIII^{e} siècle.

Heinlein, publie sa nouvelle la plus connue, « Solution Unsatisfactory », en mai 1941 dans *Astounding*, sous le pseudonyme d'Anson McDonald. Dans la nouvelle, les États-Unis

24. Mike Ashley, *op. cit.*, p. 155.

développent une arme nucléaire, de la poussière radioactive, pour vaincre l'Allemagne. Le régime nazi refusant de capituler, les États-Unis fournissent l'arme à l'armée anglaise et la RAF largue la poussière sur l'Allemagne, ce qui conduit à la capitulation du régime nazi. Par peur de voir l'arme utilisée par d'autres pays (et particulièrement l'URSS), les Américains établissent un régime militaire mondial et disposent d'une Patrouille garante de la paix et contrôlant tout appareil aérien. Cette nouvelle correspond à la définition que donne Asimov de la science-fiction sociale et anticipe de beaucoup les thèmes que l'on retrouvera dans la science-fiction des années 50.

Heinlein continue d'écrire après la guerre et connaît le succès grâce à son histoire du futur mais également aux romans *Starship Troopers* (1959), initialement publié dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* et *Stranger in a Strange Land*, publié en 1961.

Ces trois auteurs représentent l'âge d'or du magazine de Campbell et s'ils sont les auteurs de science-fiction dont les lecteurs se souviennent davantage, ils ne sont pas les seuls auteurs de science-fiction américaine populaires dans les années quarante. *Astounding* n'est pas le seul magazine de science-fiction et d'autres auteurs influents publient dans d'autres *pulps* ou après la guerre. C'est également Campbell qui lance la carrière de Theodore Sturgeon.

Des auteurs transitoires

Theodore Sturgeon commence à publier en 1938 en vendant sa première nouvelle à McLureSyndicate, une agence littéraire qui la diffuse dans certains journaux. Jusqu'en 1939, il vend régulièrement des histoires à McLureSyndicate et découvre le magazine *Unknown* en 1939. John W. Campbell annonce la création de ce magazine pour le mois suivant dans le numéro de février 1939 d'*Astounding*, insistant sur la qualité des histoires que publiera le nouveau magazine. En conservant ses exigences d'*Astounding*, Campbell privilégie de la même façon la rigueur scientifique des histoires publiées dans *Unknown*.

C'est en lisant *Unknown* que Sturgeon a l'idée d'envoyer des nouvelles à Campbell. « Ether Breather » est publiée dans *Astounding* en septembre 1939 mais Sturgeon n'écrit pas avec régularité et c'est surtout après la guerre que sa carrière prend de l'importance. Nous reparlerons de sa conception de la science-fiction, très proche de la science-fiction sociale d'Asimov et qui concerne également le type de récits écrits par Richard Matheson.

En parallèle, Frederik Pohl, qui appartenait au groupe *The Futurians*, est rédacteur en chef en 1940 des magazines *Astonishing Stories* et *Super Science Stories* dans lesquels publie James Blish, un autre auteur de l'association. Pohl publie des nouvelles en collaboration avec Cyril N. Kornbluth dans les années 1940 avant de commencer à écrire seul dans les années 1950[25].

À la différence d'Asimov, de van Vogt et d'Heinlein, ces auteurs connaîtront majoritairement le succès après la guerre.

1.2 La science-fiction au lendemain de la guerre

La ligne éditoriale de *Astounding*, sous la direction de Campbell, est forcée d'évoluer après la seconde guerre mondiale du fait de la perception ambiguë de la victoire. La défaite de l'Axe se fait au prix de l'utilisation de l'arme atomique ; la bombe et la découverte de l'Holocauste font écho à des angoisses dystopiques de la destruction de l'homme par l'homme et par la science. Campbell indique : « The science-fictioneers were suddenly recognized by their neighbors as not quite such wild-eyed dreamers as they had been thought, and in many soul-satisfying cases became the neighborhood experts[26]. » La science, loin d'apporter uniquement le progrès, rend possible l'annihilation de l'espèce et inquiète.

Deux conceptions de la science-fiction se retrouvent dans les pages des magazines : les histoires liées à la menace nucléaire, aux mutants, à la guerre froide sont publiées en parallèle d'histoires d'expansion spatiale. Ces dernières rappellent les idéaux technologiques de la science-fiction d'avant-guerre. Cependant, l'exploration ne se fait pas dans les conditions imaginées par les auteurs : elle se développe en parallèle d'une course à l'armement et d'essais nucléaires américains et soviétiques dès le début des années cinquante. Le genre explore de nouveaux horizons, soit par le biais de changements parmi les auteurs, soit par la naissance de nouveaux auteurs qui est concomitante à celle de nouveaux magazines.

Le rationnement du papier a également conduit les magazines à évoluer pendant la guerre au format *digest* : le papier est de meilleure qualité, les couvertures se font moins provocantes et les rédacteurs en chef cherchent à faire évoluer le genre. *Amazing* passe au

25. Il sera également rédacteur en chef d'autres magazines influents de SF, *Galaxy* et *If* dans les années 60.

26. John W. Campbell, « Atomic Age », *Astounding*, Nov 1945, pp. 4–6.

format *digest* en 1953 et *Astounding*, qui avait adopté le nouveau format en 1943, perd son monopole avec la naissance de *Galaxy* (1950–80, 1994–95) et de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1949–).

> Campbell had proven that a serious-minded alternative to pulp plots and styles could prosper in the genre, and the new digests of the 1950s, especially *Galaxy* and *F&SF*, set out to show that the field could now accommodate ironic satire, allusive wordplay, and ambitious character studies—in short, the kinds of writing that prevailed in the literary mainstream [27].

Ces nouveaux magazines sont moins associés à des auteurs car les auteurs de la fin des années 40 et des années 50 publient indifféremment dans *Galaxy* et dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

1.2.1 Horace L. Gold et Galaxy

Galaxy ne remet pas totalement en cause les politiques éditoriales de Campbell. Cependant, les exigences éditoriales sont moins dogmatiques que celles de Campbell mais Gold a ses propres exigences : « The ambience of a typical *Galaxy* story is smart, edgy, urban and faintly paranoid [28]. »

En effet, après la guerre, la science-fiction se tourne davantage encore vers la science-fiction sociale. Philip K. Dick comparait à ce propos le genre au roman réaliste : « You can say I'm like the Nineteenth Century French novelists. I write about the human predicament. And it doesn't matter if it's centuries in the future, the predicament is still the same [29]. » C'est également le postulat de Theodore Sturgeon : « Inner space is so much more interesting because outer space is so empty [30]. » Dans la préface au Livre d'Or de la science-fiction consacré à Stugeon, Marianne Leconte écrit :

> [C]'est justement cette exploration des sentiments et des émotions humains, cette plongée dans l'espace intérieur de ses personnages, cette débauche quasi magique de songes personnels, qui donnent à Sturgeon une place presque unique dans la science-fiction des années cinquante. Cette époque fut longtemps considérée comme l'âge d'or de la science-fiction parce que celle-ci redevenait enfin une littérature d'idées critiques, une littérature de réflexions sur les conséquences de la science et

27. Rob Latham, « Fiction, 1950–1963 », in *The Routledge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 83.
28. Brian Atterbery, « The Magazine Era: 1926–1960 », in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. by Edward James and Farah Mendlesohn, Cambridge University Press, 2003, p. 42.
29. <http://www.philipkdick.com/media_aquarian.html>, entrevue publiée dans *The Aquarian* n° 11, 1978.
30. « The Push from Within: the Extrapolative Ability of Theodore Sturgeon », <http://www.physics.emory.edu/faculty/weeks//misc/duncan.html>, consulté le 8/08/2014.

> de la technologie. Sturgeon, lui, dans son œuvre, met pleins feux sur l'homme et son avenir ou plutôt son devenir. Il est le premier à explorer cet espace intérieur, ouvrant ainsi la voie à toute une nouvelle génération d'écrivains qui s'épanouira dans les années soixante : Dick, Ballard, Aldiss, Silverberg, la fleur de la science-fiction contemporaine[31].

Les récits de Sturgeon sont étroitement liés à sa biographie et à ses dépressions successives. Cependant, son exploration de l'humain est caractéristique de l'évolution de la science-fiction à l'époque. En effet, si Campbell a, selon Marianne Leconte, aidé Sturgeon à soigner sa dépression à la fin des années quarante, l'éditeur refuse cependant de nombreux textes de l'auteur. Celui-ci est forcé de trouver d'autres magazines qu'*Astounding* pour être publié. Il lance sa propre revue en 1947, *If* et publie notamment beaucoup dans *Galaxy*. Dans les années cinquante, il ne publie qu'une seule nouvelle dans *Astounding*. De plus, les préoccupations de Sturgeon rejoignent celles définies par Darko Suvin dans son ouvrage *Pour une poétique de la science-fiction* : « La science-fiction ne pose pas de questions sur l'homme ou le monde ; elle demande quel homme ? dans quelle sorte de monde ? ; et pourquoi tel homme dans tel monde[32] ? »

C'est dans *Galaxy* que la nouvelle « Baby is Three », qui deviendra *More than Humans* (1953), le roman le plus célèbre de Sturgeon, est publiée en 1952. Le roman qui en est issu raconte la rencontre d'êtres humains dotés de pouvoirs spéciaux, qui vont atteindre un autre niveau de l'évolution. Combinant leurs capacités, ils créent un *homo gestalt*. Ce roman est considéré comme étant un classique de la science-fiction, à la fois par le thème qu'il développe et par l'écriture de Sturgeon.

Galaxy publie également la nouvelle « The Fireman » de Ray Bradbury qu'il réécrira pour publier *Farenheit 451* en 1953.

À la même époque que *Galaxy* est lancé *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* qui est le premier magazine dans lequel publie Matheson et qui présente les mêmes objectifs ambitieux que *Galaxy*.

31. Marianne Leconte, préface, Le livre d'or de la science fiction, Theodore Sturgeon, n° 5013, Pocket, Paris, 1978, p. 25. On peut lire cette préface sur le site de Noosfere, <http://www.noosfere.org/articles/article.asp?numarticle=620>.

32. Suvin, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Presses Universitaires du Québec, 1977, p. 14.

1.2.2 La naissance de The Magazine of Fantasy and Science Fiction

The Magazine of Fantasy and Science Fiction est créé par Anthony Boucher et Francis McComas et lancé en 1949 après quatre ans de discussions. Le projet est d'abord conçu comme un magazine parallèle de *Ellery Queen's Mystery Magazine*, qui se consacrerait à l'horreur et au surnaturel, sous le titre *The Magazine of Fantasy and Terror*. La correspondance entre McComas, Frederic Dannay et Joseph Ferman (tous deux impliqués dans *Ellery Queen's Mystery Magazine*) permet de voir l'évolution du projet. Pensant dans un premier temps publier une nouvelle de science-fiction par magazine, les concepteurs du projet décident finalement d'en publier davantage, pour des questions de lectorat, et d'enlever le mot *terror* du titre du magazine, pour se démarquer des *pulps*[33]. Ses aspirations se situent également sur le plan de l'évolution de la science-fiction et sur sa définition. Latham fait de *F&SF* un magazine ambitieux qui cherche à rapprocher la science-fiction du courant littéraire *mainstream*.

> A stylish and erudite publication, *F&SF* took a catholic view of the field, mixing sf with fantasy and horror, and reprinting classic stories by Lord Dunsany and Robert Louis Stevenson alongside innovative work by younger writers such as Alfred Bester, Richard Matheson, and Philip K. Dick. The goal of the co-editors, J. Francis McComas and Anthony Boucher, was to publish "intelligent adult" sf, eschewing the "routine-gadget-type story...or the Interplanetary Horse Opera" that prevailed in the pulps, while exploring the hazy "borderline between science-fiction...and fantasy" that Campbell's *Astounding*, committed to a purer hard-sf aesthetic, tended to avoid. (McComas 1982:12-13) [34]

L'importance apportée aux personnages, qui est l'une des caractéristiques de *F&SF*, rejoint l'évolution constatée chez Sturgeon.

> Suivant le mouvement impulsé par *Astounding*, deux nouvelles revues se créent en poche : *Galaxy* et *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. [...] Revue ouverte, *F&SF* publie un large spectre de nouvelles relevant des littératures de l'imaginaire en général : science-fiction, bien sûr, mais également *fantasy*, fantastique, étrange, insolite, et plus globalement, tout ce qui pourrait éviter l'orthodoxie et l'intégrisme de genre [35].

À la différence des revues dirigées par Campbell, dans lesquelles les genres sont initialement séparés [36], *F&SF* est davantage poreux – ce qui est indiqué dès son titre.

33. Voir Annette McComas, *The Eureka Years: Boucher and McComas's Magazine of Fantasy and Science Fiction, 1949-1954*, Bantam, 1982, pp. 6-19.
34. Rob Latham, Fiction, 1950-1963, in *The Routledge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 81.
35. Colson, Ruaud, *Science-fiction. Une littérature du réel*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 224 et suivantes.
36. Cependant, le rationnement du papier pendant la guerre oblige Campbell à choisir entre la poursuite d'*Astounding* et celle de *Unknown* ; Campbell choisit le premier et la séparation des nouvelles de

De manière générale, c'est l'ensemble de la littérature populaire, de l'imaginaire, qui est représentée dans ses pages. De plus, afin de se démarquer d'autres magazines, Boucher et McComas rémunèrent davantage les auteurs et leur laissent les droits de leurs histoires. En quelques années, la revue réussit à attirer les auteurs les plus en vue du champ de l'imaginaire :

> We have had as continuing contributors most of the top names in fantasy and/or science fiction. Poul Anderson, Alfred Bester, R. Bretnor, L. Sprague de Camp and Fletcher Pratt, Charles L. Harness, Damon Knight, Fritz Leiber, Richard Matheson, A. E. van Vogt—to name the first rate men published in BEST OF SF, 1951, have all appeared in the mag. At our regular rates. Not once, but, usually, several times. [...]
>
> Really, like EQMM [Ellery Queen's Mystery Magazine], we've made names—Richard Matheson, Idris Seabright, H. Nearing Jr, etc. etc.
>
> In conclusion, we'd say that we're getting all the names in the field [37].

La ligne éditoriale de Boucher et de McComas permet au magazine de s'imposer rapidement sur la scène des nombreuses publications de l'imaginaire. Leur relation aux auteurs se révèle plus souple que celle de Gernsback et de Campbell, et, dans une moindre mesure, que celle de Gold, ce qui leur permet rapidement d'attirer les grands noms de la science-fiction sans être un choix par défaut. C'est vers cette nouvelle revue que Matheson se tourne pour sa première nouvelle, « Born of Man and Woman », qui est acceptée par Boucher en décembre 1949.

1.3 Les débuts de Richard Matheson

1.3.1 La publication dans les magazines

Matheson a indiqué à plusieurs reprises qu'il avait commencé à écrire de la science-fiction pour des raisons conjoncturelles, parce qu'après la deuxième guerre mondiale, le public était demandeur et que ces histoires se vendaient bien. Dans une correspondance entreprise avec son ancien professeur d'écriture de l'université du Missouri, Matheson indique : « I seem to be gravitating towards specialization although I try not to [38]. » Il reconnaît cependant le potentiel du genre, en termes d'idées : « I can easily insert politics and personal philosophy into science-fiction and, because it is set in the future or on another planet, I can get away

science-fiction et de fantastique est moins marquée après la disparition de *Unknown*.

37. Francis McComas, lettre du 8 octobre 1951 à Joseph Ferman, reproduite dans Annette McComas, *op. cit.*, p. 23.

38. R. Matheson à W. Peden, *The Twilight and Other Zones, the Dark Worlds of Richard Matheson*, *op. cit.*, p. 32.

with it[39]. » La lettre aurait été écrite vers février 1951. À cette date, Matheson a publié trois nouvelles : « Born of Man and Woman » dans *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, « Third from the Sun » et « When the Waker Sleeps », toutes deux publiées dans *Galaxy*. Ainsi Matheson publie directement dans des magazines récents, ce qu'avaient fait Heinlein, Asimov ou van Vogt dans les années quarante.

La publication de « Born of Man and Woman » souligne plusieurs éléments importants de son écriture. Tout d'abord, la nouvelle adopte le point de vue d'un enfant monstrueux enchaîné à la cave par ses parents. La parole donnée au « monstre » est, selon Matheson, un parti-pris qui surprend les éditeurs :

> Boucher said that they were under the misconception that I was a long time professional writer who just wanted to try something experimental. They were rather stunned when they found out I was only 23 and I had never sold a story before[40].

La publication dans *F&SF* est un élément important dans le lancement de la carrière de Matheson. En effet, le magazine, en acceptant des nouvelles fantastiques et de science-fiction ne sépare pas totalement les genres et « Born of Man and Woman » est une nouvelle qui s'apparente aux deux genres : « Matheson's monster is a natural accident rather than artificial creation, but like Frankenstein's monster, he is called *wretch*[41]. » En donnant la parole au monstre, la nouvelle s'inscrit dans la double filiation de *Frankenstein* (Shelley) et de « The Outsider » (Lovecraft). À la suite de cette publication, Matheson se fait une idée des attentes des rédacteurs en chef des magazines. De plus, il arrive sur le marché de l'édition à un moment où les *pulps* sont sur le déclin mais où les magazines sont toujours nombreux. En 1949, la transition est en cours entre les *pulps* et les *digests*. En 1958, il n'existe plus aucun magazine de type *pulp*[42].

Contrairement aux auteurs des années quarante, Matheson n'est pas associé à un ou deux magazines ; il publie dans vingt magazines différents : *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, *Galaxy*, *Worlds Beyond*, *Fantastic*, *Ellery Queen's Mystery Magazine*, *Imagination*, *Worlds of If*, *Beyond Fantasy Fiction*, *Fantastic Universe*, *Fifteen Detective*

39. *Ibid.*
40. Richard Matheson, commentaire à « Born of Man and Woman », *Richard Matheson, Collected Stories*, *vol. 1*, Gauntlet Press, 2003, p. 18.
41. James E Gunn, in *The Road to Science Fiction: From Here to Forever*, Scarecrow Press, 2003, p. 3.
42. Cependant, les titres perdurent, certains étant encore publiés aujourd'hui, sous d'autres formats et sur un autre papier que celui des *pulps*.

Stories, *Playboy*, *Mystery Tales*, *Rogue*, *Marvel Science Stories*, *Startling Stories*, *Thrilling Wonder Stories*, *Weird Tales*, *Amazing*, *Detective Story Magazine*, *Fifteen Western Tales*.

D'après Stanley Wiater, il envoie lui-même ses histoires à plusieurs magazines : « Before he had an agent, Richard sent out out his stories to as many magazines as he could to try and support himself. A writer had to be prolific if he was to have any chance of surviving as a freelance [43]. »

Les auteurs du groupe *The Fictioneers* que Matheson a rejoint par l'intermédiaire de William Campbell Gault ont une bonne connaissance des différents magazines. De plus, le succès de sa première nouvelle l'a conduit à lire de nombreux magazines de science-fiction et cela lui permet d'envoyer ses nouvelles à plusieurs rédacteurs en chef. Rapidement, Matheson est publié dans des anthologies de ses propres nouvelles : *Star Science Fiction Stories, nº 3, nº 5, Born of Man and Woman, Science Fiction Showcase*. En 1954, Chamberlain Press publie *Born of Man and Woman*, une anthologie qui compte quinze nouvelles déjà publiées (dont la première de Matheson qui donne son titre au recueil) et deux nouvelles inédites. En 1955 et 1957, les éditions Bantam publient l'anthologie *Third from the Sun*, et l'anthologie *The Shores of Space* qui rassemblent des nouvelles de Matheson déjà publiées dans des magazines (dont celle qui donne son titre au premier recueil, le second ne portant pas le nom d'une des nouvelles) [44].

Les années pendant lesquelles Matheson acquiert sa notoriété sont marquées par une évolution de la science-fiction américaine sur le plan éditorial. La publication d'une anthologie consacrée intégralement à ses nouvelles dès 1954 indique la réussite de l'auteur. Le succès de son roman *The Shrinking Man* en 1956 l'entraîne par ailleurs vers un autre support puisqu'il en rédige le scénario pour une adaptation sortie en 1957 [45]. À partir de cette date, Matheson travaille pour le cinéma et la télévision et cela perdurera jusqu'en 1996 [46].

43. Stanley Wiater, email du 6 novembre 2015 à l'auteur de ces lignes. Ray Bradbury présente Matheson à Don Congdon, un agent littéraire, qui sera celui de Matheson du milieu des années 60 jusqu'à la mort de Congdon en 2009.

44. Les références complètes et le contenu des anthologies peuvent être trouvés à l'annexe A.

45. *The Incredible Shrinking Man* est tourné par Jack Arnold. Nous en reparlerons au chapitre 3 pour analyser l'image de la masculinité donnée par le roman.

46. Voir à ce sujet la bibliographie et la filmographie données et annotées par Paul Stuve et Matthew R. Bradley dans *Twilight and Other Zones, the Dark Worlds of Richard Matheson*, *op. cit.*, pp. 209–356. Les scénarios écrits par Matheson peuvent être trouvés à l'annexe A.

1.3.2 Scénariste pour la télévision

Les années 1950 marquent l'avènement aux États-Unis de la télévision, qui se diffuse dans les foyers américains et change durablement leurs habitudes. Dans *America in the Fifties*, Andrew J. Dunar évoque la rapidité, supérieure à celle de la radio, avec laquelle la télévision s'est imposée et les conséquences de ce nouveau medium sur le pays :

> For the first time, Americans across the country would be watching and listening to the same shows at the same time. The result made the United States a smaller place. It hastened the decline of regionalism, diminishing differences in accents, attitudes, entertainment, cultural tastes, and preferences in food, clothing, and other consumer goods [47].

La rapidité des changements s'explique par le nombre de postes de télévision achetés au début des années 1950 : 250 000 postes vendus par mois entre 1949 et 1952 d'après Dunar ; 12 % des Américains possédaient une télévision en 1950, plus de 87 % d'entre eux dix ans plus tard.

Parmi les différents programmes, les séries télévisées se développent rapidement et s'intègrent à la culture américaine [48]. Les séries télévisées sont diffusées en plusieurs formats (sitcom, feuilleton, mini-série) ; nous nous intéresserons à la série dite « d'anthologie » (« anthology series » en anglais [49]), dont les trois représentantes les plus célèbres dans les années 1950 et 1960 ont un lien plus ou moins étroit avec Matheson : *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1962, diffusée sur CBS et NBC), devenue *The Alfred Hitchcock Hour* entre 1962 et 1965, *The Twilight Zone* (1959–1964 pour la série originale, CBS) [50] et *The Outer Limits* (1963–1965, ABC) [51].

47. Andrew J. Dunar, *America in the Fifties*, Syracuse University Press, 2006, p. 233.

48. Dunar cite l'exemple de *I Love Lucy* (1951–1957 puis 1957–1960 pour treize épisodes spéciaux), dont l'influence est durable sur la culture américaine. La réplique « Lucy, I'm home! », répétée par Ricky Ricardo, le mari de Lucy, est régulièrement citée ou parodiée dans beaucoup de films et de séries ultérieurs. Voir à ce sujet cette page de l'imdb qui recense toutes les références à *I Love Lucy* : <http://www.imdb.com/title/tt0043208/movieconnections>, consultée le 2/10/2015.

49. Ce genre de série existait déjà à la radio, particulièrement en horreur, en science-fiction ou en suspense. On peut se reporter, par exemple, à *Mystery House* (1929–c.1944), *The Witch's Tale* (1931–1938), *Lights Out* (1934–1947) ou encore *The Mysterious Traveler* (1943–1952). La liste est disponible sur <https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_series>, consultée le 2/10/2015.

50. *The Twilight Zone* connaît ensuite deux nouvelles adaptations entre 1985 et 1989 et entre 2002 et 2003.

51. *The Twilight Zone*, ainsi que *The Outer Limits* s'inscrivent dans la continuité de *Tales of Tomorrow* (ABC, 1951–1953) et *Out There* (CBS, 1951–1952), les premières séries télévisées de science fiction. Ces séries adaptent déjà des nouvelles d'auteurs américains, tels que Robert Heinlein, Ray Bradbury, Theodore Sturgeon et Fredrick Brown par exemple. De même que les films de la même époque, ces séries deviennent emblématiques des angoisses suscitées par la guerre froide (bombe, perte d'humanité, distanciation, paranoïa par exemple), sur lesquelles nous reviendrons. On peut se reporter à l'article

Le format des séries « d'anthologie » peut être mis en parallèle avec la forme de la nouvelle : chaque histoire forme un tout achevé (ou laissé en suspens, selon la chute).

Les séries d'anthologie

Une série dite « d'anthologie » est une série télévisée dont les épisodes sont plus ou moins indépendants : il n'y a pas de personnage récurrent et chaque épisode relate une histoire terminée à la fin de l'épisode. Le lien est fait à travers les thèmes abordés ou l'ambiance de la série. Les trois séries d'anthologie des années 50 et 60 mentionnées plus haut font appel à des écrivains pour écrire les scénarios des épisodes. Chacune des séries évoquées ci-dessus présente des caractéristiques propres. *Alfred Hitchcock Presents* privilégie le suspense et le genre *thriller* :

> The stories "should be of the suspense, or thriller, type", Hitchcock wrote to a researcher prior to the series launch, "but there is one important factor that should be common to all of them, and that is that the ending should have a 'twist' almost to the point of shock in either the last line or the last situation [52].

La notion de chute essentielle à la série voulue par Hitchcock est également présente dans les épisodes de *The Twilight Zone* qui se terminent par un retournement de situation. Hitchcock et Serling, le créateur de *The Twilight Zone*, apparaissent tous deux au début et à la fin de chaque épisode, au sein du décor ou avec des accessoires pertinents pour l'épisode diffusé—une identification visuelle qui fait la spécificité de chacune de ces séries.

En revanche, *The Outer Limits* n'est pas associée à l'apparition récurrente de son créateur ; à l'exception de son format semblable, elle est très éloignée de *Alfred Hitchcock Presents* mais présente quelques points communs avec *The Twilight Zone*, essentiellement dans ses thématiques liées à la guerre froide et à la surveillance.

« Sign-Posts Up Ahead: *The Twilight Zone, The Outer Limits*, and TV Political Fantasy 1959-1965 », Rick Worland, *Science Fiction Studies*, volume 23, n° 1, 1996. L'importance de la guerre froide dans la fiction de science-fiction des années 50 sera étudiée au chapitre 2.

52. Thomas Schatz, "Hitchcock and the Studio System", in *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, ed. par J. Freedman, Cambridge University Press, 2015, p. 35.

Matheson et Alfred Hitchcock Presents

En participant au groupe *The Fictioneers*, Matheson a publié plusieurs nouvelles dans des magazines policiers, notamment *Ellery Queen's Mystery Magazine*[53]. Il est à l'origine de deux épisodes de la première saison de *The Alfred Hitchcock Hour*[54] ; « Ride the Nightmare » (1x11, diffusé le 29 novembre 1962) est l'adaptation de son roman éponyme publié en 1959 et il adapte, sous le pseudonyme de Logan Swanson, un roman de Julian Symons publié en 1950 pour l'épisode « The Thirty-First of February » (1x15, diffusé le 4 janvier 1963).

Ces deux épisodes respectent les caractéristiques générales voulues par Hitchcock : ils s'inscrivent dans des thématiques de *thriller* et de roman noir que Matheson a explorées dans ses premiers romans (*Someone is Bleeding* et *Fury on Sunday* paraissent en 1953). La participation de l'auteur à cette série se démarque cependant de sa participation à *The Twilight Zone*. La série de Serling correspond davantage à ses nouvelles et aux romans qu'il publie par la suite.

Matheson et The Twilight Zone (1959–1964)

Matheson fait partie des scénaristes récurrents de *The Twilight Zone*. La version originale de *The Twilight Zone* comporte 156 épisodes mais son succès est tel qu'elle a été réadaptée deux fois, en 1985–1989 et en 2002–2003. Elle influence les séries télévisées relevant de la science-fiction et de l'horreur, notamment, selon Lester H. Hunt, du fait de ses thèmes originaux et de sa narration particulière :

53. Ce magazine est actuellement publié par Dell Magazines, de même que *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*.

54. D'après la liste des épisodes que l'on trouve sur l'imdb et sur wikipedia, d'autres écrivains participent directement ou indirectement à cette série, notamment Robert Bloch pour six épisodes (scénarios originaux ou adaptations de ses romans ou nouvelles), Charles Beaumont (pour l'adaptation d'une histoire de Hilda Lawrence) et Ray Bradbury dont deux histoires sont adaptées.

> The episodes were often quite consciously intended to provoke thought and argument about philosophical issues and ideas, and were very effective at doing so. The issues it treated included, for instance, those of skepticism in various forms, the ethics of war and peace, the nature and value of privacy and personal dignity, the nature and value of knowledge (and of ignorance), the nature of love, the objectivity of judgments of value, the nature of happiness, of freedom, and of justice. In addition, some episodes just *are*, you might say, philosophical problems in themselves. They often violated the conventions of classical narration. They often committed spectacular violations of explanatory closure. As everyone knows, story lines would often include impossible events. An airliner flies through time. A man "overhears" the thoughts of others. A woman does not realize that she is dead. In a great many cases, as everyone knows, the script makes no attempt to explain why or how they happened. The series required a generation of viewers to revise the expectations that guided them in interpreting and appreciating narratives, and challenged them to think about fundamental issues [55].

Le créateur et narrateur de la série, Rod Serling, s'entoure d'écrivains pour les scénarios des épisodes et recherche des auteurs qui ont recours à l'allégorie et à l'implicite [56]. Charles Beaumont, Robert Bloch, Ray Bradbury, Harlan Ellison, George Clayton Johnson, William F. Nolan, Ray Russell et Jerry Sohl appartenaient à la même agence de scénaristes, Adams, Ray et Rosenberg [57].

C'est par le biais de cette agence que Matheson rencontre Serling. Certains des thèmes recherchés par ce dernier se retrouvent dans la fiction de R. Matheson et son style elliptique correspond à l'une des caractéristiques de *The Twilight Zone* que souligne Hunt. Le retournement ironique et la chute imprévue sont à la fois des marques de fabrique des épisodes de la série et de la plupart des nouvelles de Matheson. Il est l'auteur de quatorze scénarios pour la série entre 1960 et 1964 (saisons 1 à 5) [58] et deux épisodes spéciaux sont tournés à partir de ses nouvelles, « And When the Sky was Opened » et « Third from the Sun ». Matheson souligne les caractéristiques qu'il partage avec Beaumont, qui correspondent à ce que cherche Serling pour sa série :

> We both thought similarly about fantasy. We were both already well established in the magazine field, we knew how to write that kind of story, and we were very adaptable. We could fit the *Twilight Zone* pattern almost instantly, which as I've

55. Lester H. Hunt, in *Philosophy in The Twilight Zone*, ed. par Noël Carroll et Lester H. Hunt, Blackwell Publishing, 2009, pp. 1–2.

56. *Ibid.*, p. 22

57. Voir *The Twilight and Other Zones*, *op. cit.*, p. 162.

58. Avant la diffusion du premier épisode de *The Twilight Zone*, cinq de ses scénarios avaient déjà été portés à l'écran. La liste peut être trouvée à l'annexe A.

Ses scénarios de *The Twilight Zone* ont été réunis dans l'anthologie *Richard Matheson's The Twilight Zone Scripts* (1998) et constituent un mélange de nouvelles pré-existantes et de scénarios originaux, publiés par la suite.

> said many times was a very specific pattern. The pattern is: a teaser that gets your interest, and then Rod making a comment, and then your first act with a cliffhanger, and then to your ending, which hopefully [is] a surprise[59].

Au-delà de la structure du scénario ou de la nouvelle à chute, le style de Matheson correspond à la série. Dans son article « A Private and Particular Hell: Mathesonian Noir in the Twilight Zone »[60], Cheyenne Mathews souligne que l'aliénation et la paranoïa présents dans *The Twilight Zone* reflètent certaines des inquiétudes d'après-guerre : l'économie, l'identité, la définition des rôles masculin et féminin – ces thématiques étant également centrales dans l'oeuvre de Matheson.

Les épisodes écrits par Matheson[61]

Storyteller, le terme employé par Serling dans son introduction au pilote de *The Twilight Zone* est le qualificatif que Matheson revendique afin d'éviter d'être catégorisé dans un genre spécifique. Il écrit quatorze scénarios pour *The Twilight Zone* et Serling adapte deux autres de ses nouvelles. Matheson participe à la série dès sa première saison (1x18, « The Last Flight », diffusé le 5 février 1960) et jusqu'à la saison cinq (5x21, « Spur of the Moment », diffusé le 21 février 1964) :

> Comme nous l'avons déjà dit dans la partie I, parmi les nombreux épisodes des cinq saisons de la série *The Twilight Zone*, on dénombre sept scripts originaux (*The Last Flight ; A World of Difference ; Nick of Time ; The Invaders : Once Upon a Time ; Young Man's Fancy ; Spur of the Moment*) écrits par Matheson, sept adaptations de sept de ses propres nouvelles (*A World of His Own* – titre original : *And Now, I'm Waiting ; Little Girl Lost ; Mute ; Death Ship ; Steel ; Nightmare at 20,000 Feet ; Night Call*). Rod Serling adaptera également deux de ses nouvelles, au tout début de *TZ* (*And When the Sky was Opened* et *Third from the Sun* ; épisodes 11 et 14)[62].

Le travail de Matheson est donc varié sur cette série : auteur, adaptateur ou écrivain adapté, il devient un nom familier des spectateurs et son œuvre est associée à la série—et ses écrits en lien avec *The Twilight Zone* sont publiés dans deux anthologies par Stanley

59. Richard Matheson, in *The Twilight and Other Zones, the Dark World of R. Matheson*, *op. cit.*, p. 165.

60. Matthews, in *Reading Richard Matheson, A Critical Survey*, ed. par Cheyenne Mathews and Janet V. Haedicke, Rowman and Littlefield, 2014.

61. Voir à ce sujet Nora Moreau, « Richard Matheson et *The Twilight Zone* : une cinquième dimension de l'écrit à l'écran », mémoire de M2 sous la direction de Gaïd Girard, soutenu à l'UBO, 2013-2014.

62. Nora Moreau, « Richard Matheson et *The Twilight Zone* : une cinquième dimension de l'écrit à l'écran », Mémoire de M2 Recherche, 2014, UBO, non publié, p. 46.

Wiater (Gauntlet Press) en 2001 et en 2002 [63], soit avant la publication de ses nouvelles par le même éditeur entre 2003 et 2005 [64].

The Outer Limits (1963–1965)

Matheson ne participe pas à cette série mais une de ses nouvelles, « First Anniversary », est adaptée pour la nouvelle série, diffusée le 16 février 1996, d'après un scénario de sa fille, Alison Marie Matheson et de Jon Cooksey. De plus, *The Outer Limits* demeure également une production essentielle en science-fiction. Créée par le producteur Leslie Stevens et par le scénariste Joseph Stefano, elle est diffusée sur ABC [65] entre 1963 et 1965 et compte quarante-neuf épisodes. *The Outer Limits*, à l'inverse de *The Twilight Zone*, se concentre davantage sur la science-fiction passé la première saison et développe un esprit spécifique, qui n'est pas redondant avec la série de Serling, notamment par le recours aux créatures extraterrestres.

> The ABC series was more firmly grounded in science fiction as opposed to the rotational blend of sf, horror, and fantasy *The Twilight Zone* offered, and was noted for a gallery of inventive alien creatures and special effects [66].

Dans l'introduction de son article, Worland cite Vivian Sobchack, dont la distinction horreur/science-fiction peut justifier le fait que si Matheson a écrit pour *The Twilight Zone*, il ne le fait pas pour *The Outer Limits* : « The horror film is primarily concerned with the individual in conflict with society or with some extension of himself, the sf film with society and its institutions in conflict with each other or with some alien other. » Puisque Worland et d'autres critiques s'accordent à dire que *The Twilight Zone* est un mélange d'horreur,

63. Stanley Wiater, *Richard Matheson's The Twilight Zone scripts*, Gauntlet Press, mai 2001 et janvier 2002.

64. Plusieurs scripts de Matheson avaient déjà été publiés par Martin Harry Greenberg, Charles G. Waugh et Richard Matheson lui-même en 1985 dans *The Twilight Zone: the Original Stories* (Avon Books), une anthologie regroupant des scripts de Matheson, Bradbury, Beaumont, Serling, entre autres auteurs.

65. La série devait initialement s'appeler *Please, Stand By* mais la chaîne refuse, de peur qu'un lien soit fait avec la crise des missiles de 1962. Voir à ce sujet l'article de Jeffrey Sconce, « The Outer Limits of Oblivion », in *The Revolution Wasn't Televised, Sixties Television and Social Conflict*, ed. by Lynn Spigel et Michael Curtin, Routledge, 1997.

66. Rick Worland, « Sign-Posts up Ahead », *op. cit.*, p. 111.

de science-fiction et de *fantasy*, alors que *The Outer Limits* est davantage circonscrit à la science-fiction, l'on comprend que Matheson, qui se situe à la jonction de différents genres, participe à la première série sans écrire pour la seconde.

❧ ❧

La création de magazines spécialisés dans la science-fiction, immédiatement associée à l'implication d'un public via le courrier des lecteurs à la fin des années 1920 aux États-Unis modifie profondément la publication d'œuvres de ce genre littéraire. La personnalité des rédacteurs en chef, qui choisissent des textes et imposent parfois une certaine uniformisation thématique ou stylistique à leurs magazines, influence la perception de la science-fiction. D'un point de vue éditorial, les auteurs qui veulent publier dans les années trente à cinquante ont un large choix de magazines auxquels ils peuvent envoyer des nouvelles. Certains auteurs sont associés à un magazine précis à leurs débuts mais la coupure de la deuxième guerre mondiale fait évoluer le marché éditorial. Si les magazines perdurent, le livre de poche permet aux auteurs de développer des nouvelles à succès ou de les regrouper pour en faire des romans. Cela offre des alternatives aux magazines pour les auteurs qui commencent à publier au début des années cinquante.

Les associations d'écrivains ou de scénaristes permettent à ces auteurs de se mettre en relation avec des rédacteurs en chef, des éditeurs, des agents littéraires et, dans les années cinquante et soixante, des producteurs de télévision. Richard Matheson bénéficie à la fois du large choix qui existe dans le milieu de l'édition, en publiant dans vingt magazines pendant la première décennie de sa carrière et dans des anthologies, ainsi que de ces associations qui lui permettent de rencontrer Rod Serling et de développer sa carrière télévisuelle.

Il est dès le début de sa carrière associé à des formes créatives populaires qui ont beaucoup évolué en deux décennies, se sont constituées en associations (d'auteurs mais également de lecteurs) et ont gagné un public fidèle. Par ailleurs, les débuts d'auteur de Matheson sont concomitants aux débuts de la guerre froide. Cette période historique est féconde pour les auteurs et les peurs qu'elle suscite sont omniprésentes dans beaucoup d'œuvres de science-fiction, de fantastique et d'horreur des années cinquante, ainsi qu'à la télévision ou au cinéma.

2 | La menace nucléaire : affleurements de l'Histoire dans les nouvelles de Matheson

> I saw the atomic substance before it was placed inside the bomb. By itself it is not at all dangerous to handle. It is only under certain conditions, produced in the bomb assembly, that it can be made to yield up its energy, and even then it gives up only a small fraction of its total contents, a fraction, however, large enough to produce the greatest explosion on earth.
>
> —William L. Laurence [a]

a. « Atomic Bomb on Nagasaki » *The New York Times*, 9 sept. 1945

William L. Laurence est un journaliste scientifique américain auquel les autorités américaines se sont intéressées après la publication de son article « The Atom Gives Up » dans le *Saturday Evening Post* en septembre 1940, qui explore les possibilités de la fission atomique. En 1943, le projet Y, le laboratoire de Los Alamos au Nouveau-Mexique, réunit des scientifiques et des militaires qui commencent à travailler au projet Manhattan, c'est-à-dire au développement de l'arme atomique. En avril 1945, le Général Leslie R. Groves, directeur du projet Manhattan, réquisitionne Laurence pour assister aux recherches menées par Oppenheimer. Le 16 juillet 1945, Laurence est le seul observateur civil du *Trinity Test*, l'essai atomique précédant l'emploi de bombes à Hiroshima et Nagasaki. Le 26 septembre 1945, Laurence publie un récit romancé de l'essai dans un article du *New York Times*, illustrant son admiration pour l'énergie atomique, décrite comme prométhéenne :

> At that great moment in history, ranking with the moment in the long ago when man first put fire to work for him and started on his march to civilization, the vast energy locked within the hearts of the atoms of matter was released for the first time in a burst of flame such as had never before been seen on this planet, illuminating earth and sky for a brief span that seemed eternal with the light of many super-suns. [...]

> It was as though the earth had opened and the skies had split. One felt as though he had been privileged to witness the Birth of the World—to be present at the moment of Creation when the Lord said: Let There Be Light.
>
> [...]
>
> Primitive man was metamorphosed into modern man—shaking hands, slapping each other on the back, laughing like happy children. [...]
>
> [The sun] rose to see a new thing under the sun, a new era in the life of man [1].

La description hyperbolique et dithyrambique de l'essai est pourtant publiée après la destruction d'Hiroshima et de Nagasaki mais Laurence s'en tient à son admiration initiale pour une telle puissance. L'apologie de la bombe atomique s'inscrit dans l'ensemble d'articles écrits par le journaliste sur le projet. Laurence était à bord de l'avion qui a largué la bombe atomique sur Nagasaki et il a remporté un prix Pulitzer en 1946 pour son article « Atomic Bomb On Nagasaki » paru le 9 septembre 1945 dans le *New York Times* [2].

Le début de l'article insiste sur la préparation, les réunions et les précautions prises par les militaires et les scientifiques lors du transport de la bombe. La description de Laurence se focalise sur la lumière (« intense light », « the light still lingered on, a bluish-green light that illuminated the entire sky all around ») et la succession d'explosions (« a tremendous blast », « four more blasts in rapid succession », « a giant ball of fire », « a giant pillar of purple fire », « like a meteor coming from the earth »). Mais Laurence souligne également la nouveauté de cette énergie et le fait que la bombe ne puisse plus être contrôlée une fois lancée : « It was a living thing, a new species of being, born right before our incredulous eyes. » Cette nouvelle créature échappe à ses créateurs :

> It kept struggling in an elemental fury, like a creature in the act of breaking the bonds that held it down. In a few seconds it had freed itself from its gigantic stem and floated upward with tremendous speed, its momentum carrying into the stratosphere to a height of about 60,000 feet.
>
> But no sooner did this happen when another mushroom, smaller in size than the first one, began emerging out of the pillar. It was as though the decapitated monster was growing a new head.

L'explosion de la bombe change la perception de Laurence. Son récit, jusqu'alors descriptif devient narratif et se tourne vers le vocabulaire de la fiction d'horreur : la bombe

1. William L. Laurence, « Drama of the Atomic Bomb Found Climax in July 16 Test », *The New York Times*, 26 septembre 1945.

2. L'article intégral peut être consulté sur <http://www.atomicarchive.com/Docs/Hiroshima/Nagasaki.shtml>, ainsi que d'autres documents datant de la même période dont la conférence de presse de la Maison Blanche après Hiroshima et des rapports des scientifiques du projet Manhattan. En 2004, les journalistes Amy et David Goodman appellent à déchoir Laurence de son prix Pulitzer de 1946, rappelant que le journaliste était payé par le *War Department* et que ses articles s'apparentent à de la propagande, allant jusqu'à remettre en question les dangers des radiations.

prend vie et donne naissance à un monstre doté d'une volonté et d'une énergie propres. Le récit de Laurence s'inscrit soudain dans la lignée des fictions mettant en scène des savants fous auxquels leur création échappe. Le recours au vocabulaire de la fiction est paradoxal : il met à distance la réalité de l'événement en révélant la difficulté à décrire l'explosion. La fascination qu'exerce la bombe sur Laurence, mêlée à l'horreur d'une réaction en chaîne très rapide et incontrôlable, illustre le statut ambivalent de l'arme atomique. Il n'y a pas de possibilité de contenir la réaction atomique et la comparaison avec un monstre autonome remet en cause l'admiration technologique que Laurence décrivait plus haut. La description de Laurence laisse voir la difficulté à raconter l'explosion, ainsi que nous le verrons dans la fiction.

L'utilisation de la bombe atomique contre Nagasaki et Hiroshima en 1945 place l'homme face à la possibilité de sa destruction universelle et participe du changement souligné par Hélène Machinal dans l'appréhension de la science :

> Un glissement est ainsi repérable si l'on considère l'avant et l'après Seconde Guerre mondiale, puisqu'il n'est généralement plus question, après 1945, de savant, ou de folie d'ailleurs, mais bien plutôt de LA science comme si cette dernière n'était plus pratiquée et représentée par des hommes (scientifiques ou intellectuels), mais était devenue une entité désincarnée, impersonnelle et donc encore moins contrôlable[3].

Ainsi que l'indique Susan Sontag dans « The Imagination of Disaster » (1965) :

> [F]rom now on to the end of human history, every person would spend his individual life under the threat not only of individual death, which is certain, but of something almost insupportable psychologically – collective incineration and extinction which could come at any time, virtually without warning[4].

Les attaques nucléaires de 1945 ont ainsi généré un nouveau traumatisme au XX^e^ siècle : l'homme est capable d'anéantir l'humanité par l'utilisation de cette nouvelle énergie. La course aux armements, matérialisée par les différents essais nucléaires des grandes puissances, rappelle cette éventualité pendant plusieurs décennies.

L'arme atomique est mise en scène dans la fiction avant son utilisation (nous avons vu dans le premier chapitre l'exemple de « Solution Unsatisfactory » de Heinlein). En 1943, Cleve Cartmill écrit une nouvelle mettant en scène une super-bombe, dont il soumet l'idée

3. Hélène Machinal, in *Le savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 19.
4. Sontag, « The Imagination of Disaster », in *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Penguin Classics, 2009, p. 224.

à Campbell. Celui-ci lui suggère d'inclure la fission nucléaire et l'uranium 235 comme explication. « Deadline » est publiée dans le numéro de mars 1944 d'*Astounding* et la précision des connaissances de Campbell en termes de bombe atomique, que Cartmill a insérées dans sa nouvelle, provoque une enquête du FBI à l'encontre des deux hommes. Robert Heinlein et Isaac Asimov seront également soupçonnés d'avoir eu accès à des informations confidentielles [5]. Au fil de l'enquête, le FBI se rend compte qu'*Astounding* publie des nouvelles utilisant les dernières découvertes de l'atome depuis 1940 toutes écrites à partir des informations disponibles publiquement dans les revues scientifiques de l'époque et dans la presse – la plausibilité scientifique étant, comme nous l'avons déjà indiqué, au cœur de la ligne éditoriale de Campbell.

Un autre auteur américain des années trente à cinquante, Philip Wylie (1902-1971), est peut-être l'un des écrivains les plus représentatifs de la fiction mettant en scène l'atome. Il est co-auteur de *When Worlds Collide* en 1933 : en entrant dans le système solaire, une étoile risque de percuter la Terre, causant sa destruction ; des scientifiques mettent au point une fusée qui permet, grâce à l'énergie atomique, de sauver une petite partie de la population. Le roman sera adapté à l'écran en 1951 sous le même titre par Rudolph Maté. En janvier 1944, Wylie vend « The Paradise Crater » au magazine *Bluebook*, une nouvelle dans laquelle les Nazis mettent au point une bombe à l'uranium 237. La nouvelle est censurée par les autorités et par conséquent rejetée par le magazine ; Wylie est assigné à résidence jusqu'à l'utilisation effective de la bombe par les Américains. *Bluebook* publie l'histoire en octobre 1945.

En septembre 1945, Wylie écrit un article intitulé « Deliverance or Doom » qui résume le statut ambivalent de l'énergie atomique : bien qu'elle représente la destruction en tant qu'arme, cette énergie pourrait remplacer le charbon et le pétrole [6]. En décembre 1945, le rédacteur en chef d'*Astounding*, Campbell, publie « August sixth 1945 » de Theodore Sturgeon, une courte histoire dont la conclusion est la suivante : « [Man] knows—he learned on August 6, 1945, that he alone is big enough to kill himself, or to live forever [7]. »

5. À ce sujet, voir l'article de Robert Silverberg, « Reflections: The Cleve Cartmill Affair: One », publié dans *Asimov's Science Fiction Magazine*, vol. 27, n° 9, septembre 2003, pp. 4-7 et sa suite pages 4 à 9 du numéro d'octobre.

6. « Deliverance or Doom », Collier's Weekly, 29 septembre 1945, p. 18. En 1946, Wylie devient consultant auprès du sénateur Brien McMahon au sein du *Special Senate Committee for Atomic Energy*.

7. Sturgeon, in *Astounding*, vol. 36, n° 4, décembre 1945, p. 178. Le numéro contient également un dossier intitulé « The Making of the Bomb », qui reproduit des extraits du rapport Smyth et des photos des essais nucléaires.

L'alternative est profondément paradoxale, pour ne pas dire absurde et c'est cette absurdité qui marque l'imaginaire des années cinquante. Dans *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*, Paul Brians dénombre 169 nouvelles et romans ayant pour sujet une guerre nucléaire entre 1957 et 1964 [8].

Richard Matheson a écrit quatre nouvelles qui mentionnent explicitement la bombe atomique : « Descent » et « When Day is Dun » sont toutes deux publiées en mai 1954, « Pattern for Survival » en mai 1955 et « 'Tis the Season to be Jelly » en juin 1963 [9]. Les trois premières nouvelles sont écrites pendant la période d'essais nucléaires russes et américains (1949-1961 pour les plus représentatifs). En effet, malgré les conséquences d'Hiroshima et de Nagasaki, des bombes continuent d'être développées et testées par plusieurs pays dont les États-Unis et l'URSS. La fiction apocalyptique et post-apocalyptique mettant en scène une catastrophe nucléaire font appel à deux types de schémas : le premier envisage la survie sous la surface, en conformité avec les abris anti-atomiques souterrains et le second imagine l'errance à la surface ou la reconstruction d'un monde dévasté. Les quatre nouvelles de Matheson utilisent ces deux modèles.

2.1 Le danger permanent de catastrophe nucléaire : le traumatisme d'une arme incontrôlable

Alert today, alive tomorrow.

— US Civil Defense Program, 1956

2.1.1 L'utilisation de la bombe à Hiroshima et Nagasaki

La première bombe atomique (uranium 235) est larguée sur Hiroshima, centre de commandement de l'armée japonaise le 6 août 1945. En 1942, il y avait 420 000 habitants à Hiroshima mais pendant la guerre, la population diminue : il reste environ 280 000

8. Paul Brians, *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction (1895-1984)*, 1987. La version originale du livre étant épuisée, Brians l'a mise à disposition à l'adresse internet suivante : <https://brians.wsu.edu/2016/11/16/nuclear-holocausts-atomic-war-in-fiction/>. Par conséquent, nous ne pourrons indiquer les numéros de page.

9. « The Last Day » (*Amazing*, avril/mai 1953) raconte le dernier jour avant la destruction de la Terre par le Soleil. Nous ne l'avons pas retenue car elle n'entre pas dans la thématique de la fin du monde nucléaire.

civils, 43 000 militaires et 20 000 travailleurs volontaires ou forcés (la plupart d'origine Coréenne). La bombe larguée sur Hiroshima, surnommée *Little Boy* par l'armée américaine équivalait à environ 12 000 tonnes de TNT. La seconde bombe (au plutonium) est larguée sur Nagasaki le 9 août 1945 bien que Nagasaki n'ait pas été la cible initiale. En effet, la bombe devait être larguée sur Kokura mais plusieurs problèmes techniques, dont un manque de carburant, changent l'objectif et *Fat Man*, d'une puissance d'environ 20 000 tonnes de TNT est lâché sur Nagasaki. La division de la ville en une partie basse et une partie haute, le relief, explique cependant qu'il y ait eu moins de victimes à Nagasaki qu'à Hiroshima malgré la puissance de la bombe.

À l'heure actuelle, il n'existe que des estimations du nombre de victimes, réalisées dans un premier temps par les Américains. La difficulté à estimer des chiffres fiables des victimes s'explique par plusieurs facteurs : les recensements de population faits par les Japonais n'étaient pas très précis, une partie de la population avait été évacuée mais de nombreux réfugiés, qui ne faisaient pas partie des habitants étaient encore sur place. Les destructions, et particulièrement les incendies consécutifs à l'explosion ont détruit des corps et les archives de ces villes et n'ont pas permis de compter les victimes avec précision. Les premières estimations réalisées par l'armée américaine en 1946 sont les suivantes [10] :

	Hiroshima	**Nagasaki**
Population avant la bombe	255 000	195 000
Morts	66 000	39 000
Blessés	69 000	25 000
Victimes totales	135 000	64 000

TABLE 2.1: *Premières estimations des victimes d'Hiroshima et de Nagasaki*

Les chiffres japonais sont fondés sur ces estimations américaines et ce sont également ceux que l'on retrouve dans plusieurs livres ou manuels [11]. La Fondation pour la recherche sur les effets des radiations (RERF), créée en 1975 par le Japon et les États-Unis indique que le nombre de morts dans les quatre mois qui suivent les bombardements serait compris entre 90 000 et 166 000 à Hiroshima et entre 60 000 et 80 000 à Nagasaki, soit un nombre total de victimes en 1945 entre 150 000 et 246 000 [12]. Ces nombres ne prennent pas en

10. <http://www.atomicarchive.com/Docs/MED/med_chp10.shtml>, consulté le 25 janvier 2016.
11. Voir par exemple le *Avalon Project* sur le site de l'université de Yale, <http://avalon.law.yale.edu/subject_menus/mpmenu.asp>, consulté le 26 janvier 2016.
12. Voir le tableau sur le site de la fondation : <http://www.rerf.or.jp/general/qa_e/qa1.html>, consulté le 26 janvier 2016.

compte les cancers développés plus de quatre mois après août 1945. Par conséquent, il n'existe à l'heure actuelle aucune estimation fiable des victimes des catastrophes au-delà de l'impact de départ.

2.1.2 Les essais nucléaires : de la bombe A au traumatisme de Castle Bravo

Malgré les catastrophes d'Hiroshima et de Nagasaki et la création d'une commission des Nations Unies pour le désarmement (la Commission de l'énergie atomique, fondée en janvier 1946), les essais nucléaires continuent aux États-Unis et commencent en URSS. Le Royaume-Uni et la France réaliseront également des essais jusqu'aux années soixante, ce qui contribue à faire perdurer la crainte d'une attaque réelle. Le premier essai nucléaire russe a lieu le 29 août 1949. Les scientifiques et les militaires continuent de développer de nouvelles versions de bombe atomique. La bombe A est bientôt remplacée par des bombes thermonucléaires (le 12 août 1953 par les Russes) et par la bombe à hydrogène, ou bombe H. La bombe H est testée pour la première fois le 1er novembre 1952 sur l'atoll d'Eniwetok dans le Pacifique sous le nom d'opération *Ivy Mike*. L'explosion anéantit une zone d'un rayon d'un kilomètre dans l'une des îles de l'atoll et fait découvrir des isotopes de plutonium jusqu'alors inconnus. Sa puissance est estimée à dix millions de tonnes de TNT, ou dix mégatonnes, ce qui la rend environ huit cent fois plus puissante que la bombe larguée sur Hiroshima (estimée être d'une puissance de 13 à 16 kilotonnes, soit 0,013 à 0,016 mégatonne).

L'opération *Castle* fait exploser un nouveau prototype de bombe H, le plus puissant jamais testé par les États-Unis, le 1er mars 1954 sur l'atoll de Bikini dans le Pacifique. C'est la première bombe H transportable par avion :

> Bravo became historically important when it exploded with more than twice the blast yield its makers expected it to have; estimated to yield the blast equivalent of 6 million tons of TNT, the gadget yielded about 15 million tons equivalent when it was ignited on Bikini Atoll [.] [...] The blast was so much larger than anticipated that it damaged facilities and observation ships placed where scientists calculated that they would be out of danger. [...] If Bravo had been dropped on Washington DC, its radioactive plume would have enveloped all of Maryland in fatal radiation and killed more people than the original detonation would have. Most important of all, bravo had independent witnesses. For the very first time, people who understood what was happening and who were free to speak publicly about it were exposed to the aftermath of a nuclear explosion [13].

13. Albert Berger, *Life and Times of the Atomic Bomb: Nuclear Weapons and the Transformation of*

L'essai ne se déroule pas comme prévu et les conséquences en sont rapidement connues : un bateau japonais qui passait dans une zone normalement sécurisée subit les retombées et ses marins présentent des troubles liés aux radiations. Deux des marins meurent dans les jours à venir des suites des radiations. À la fin du mois, à l'occasion d'une conférence de presse, le président de la commission de l'énergie atomique (AEC), Lewis Strauss est interrogé sur la puissance de la bombe H :

> A. Well, the nature of an H-bomb, Mr. Wilson, is that, in effect, it can be made to be as large as you wish, as large as the military requirement demands, that is to say, an H-bomb can be made as-large enough to take out a city. (A chorus of "What?") To take out a city, to destroy a city.
>
> Q. How big a city?
>
> A. Any city.
>
> Q. Any city, New York?
>
> A. The metropolitan area, yes [14].

Les premières bombes russes sont des bombes A ou des bombes thermonucléaires, d'une puissance bien inférieure à la bombe H. La première bombe H est testée par l'URSS le 22 novembre 1955. Le 30 octobre 1961, l'URSS fait exploser à 4 000 mètres d'altitude la plus grosse bombe jamais testée avec une puissance de 57 mégatonnes.

Malgré les efforts des Nations Unies pour interdire les essais nucléaires, d'autres pays testent bientôt des bombes. Le Royaume-Uni teste sa première bombe atomique le 3 octobre 1952 dans l'Océan Indien, sur l'île de Montebello. La France fait exploser sa première bombe au plutonium à plus de mille kilomètres au Sud d'Alger le 13 février 1960. Quatre prototypes sont testés entre février 1960 et août 1961. Après les accords d'Évian mettant fin à la guerre d'Algérie, le gouvernement algérien donne cependant l'autorisation à la France de faire exploser des bombes dans le désert jusqu'en 1966. Par la suite, les essais français furent réalisés jusqu'en 1974 dans le Pacifique, au-dessus des atolls de Mururoa et Frangataufa, malgré l'opposition de l'Australie, de la Nouvelle-Zélande et de plusieurs pays d'Amérique latine. Après 1974, les essais deviennent souterrains.

Warfare, Routledge, New York, 2016, p. 135.

14. Conférence de presse du 31 mars 1954, disponible sur le site <www.nuclearfiles.org>, consulté le 29 janvier 2016.

2.1.3 Préparer la population américaine

Aux États-Unis, la sécurité intérieure et la préparation de la population civile à des bombardements est organisée au cours de la deuxième guerre mondiale sous l'égide du Bureau de la défense civile, créé en 1941 par le président Roosevelt. En 1947, le *National Security Act* crée le *National Security Council*, composé du président des États-Unis, du vice-président, du secrétaire d'État, du secrétaire d'État à la défense, du directeur de la CIA (nouvelle institution créée par cette loi) et d'autres membres. Le Conseil devait permettre à toutes les organisations de coopérer et de conseiller le Président en matière de sécurité nationale et de politique étrangère ; en 1950, une nouvelle institution apparaît, l'administration fédérale de la défense civile, dont les missions sont définies par le *Federal Civil Defense Act* dont, par exemple :

> (a) prepare national plans and programs for the civil defense of the United States [...]; sponsor and direct such plans and programs [...]; (c) make appropriate provision for necessary civil defense communications and for dissemination of warnings of enemy attacks to the civilian population; [...] developing shelter designs and materials for protective covering or construction; and developing equipment or facilities and effecting the standardization thereof to meet civil defense requirements; [...] (f) publicly disseminate appropriate civil defense information by all appropriate means [15] [.]

L'agence est chargée de la diffusion des conseils de survie en cas d'attaque nucléaire ; elle diffuse des brochures, édite des timbres, des documents récapitulatifs et des films pour préparer la population. Philip Wylie, dont on a vu qu'il avait écrit sur le nucléaire, participe au programme en tant que consultant entre 1949 et 1954. Le programme de défense civile repose sur la préparation de la population et son entraînement pour limiter les pertes civiles en cas d'attaque nucléaire. L'événement étant sans précédent, puisque Nagasaki et Hiroshima n'avaient pu s'y préparer, il n'y a pas de comparaison possible avec le familier. Les conseils édités sur les brochures ont contribué à développer certains réflexes et certaines images que l'on retrouve notamment dans la fiction apocalyptique. Ces brochures, distribuées nationalement et localement, commencent par rassurer en expliquant que l'on peut survivre à une attaque, ainsi qu'aux radiations en prenant pour exemple les survivants d'Hiroshima et de Nagasaki :

> In the city of Hiroshima, slightly over half the people who were a mile from the atomic explosion are still alive. At Nagasaki, almost 70 percent of the people a mile

15. 81e Congrès des États-Unis, United States Government Printing Office, Washington, 1952, pp. 1248-1249, <https://www.hsdl.org/?view&did=456688>, consulté le 29 janvier 2016.

> from the bomb lived to tell their experiences. Today thousands of survivors of these two atomic attacks live in new houses built right where their old ones once stood. The war may have changed their way of life, but they are not riddled with cancer. Their children are normal. Those who were temporarily unable to have children because of the radiation now are having children again [16].

Les chiffres donnés dans les brochures reposent sur les premières estimations des victimes d'Hiroshima et de Nagasaki. Plus de 90% des habitants sont tués quand ils se trouvaient à moins de trois cents mètres de l'explosion. Le taux de survie de près de 70% au-delà d'un mile est celui que l'on trouve dans les statistiques estimées [17]. La majeure partie des victimes est décédée des suites des brûlures causées par l'explosion, les autres ayant été tuées par la chute d'objets ou d'autres causes inconnues. Ces statistiques ne parlent que des victimes immédiates, estimées entre 1945 et 1946.

Les premières statistiques de décès liés aux radiations (cancers, maladies du sang, maladies digestives) commencent un peu plus de dix ans après les bombes : en 1957 à Hiroshima et 1958 à Nagasaki après les observations d'un médecin japonais en 1956 [18]. L'augmentation du nombre de cancers est estimée à 5%. Au moment où la brochure de Boston est publiée, les observations ne sont pas encore fiables sur les conséquences réelles et à long terme des radiations.

À la fin des années quarante, les grossesses sont particulièrement suivies et les enfants sont surveillés pendant les premiers mois. D'après le site de la RERF (*Radiation Effects Research Foundation*), on ne peut relier avec certitude les malformations aux radiations :

> Since many birth defects, especially congenital heart disease, are not detected in the neonatal period, repeat examinations were conducted at age eight to ten months. Among the 18,876 children re-examined at that age, 378 had one or more major birth defect (2.00%), compared with 0.97% within two weeks of birth. Again, there was no evidence of relationships to radiation dose [19].

En ce sens, les données rassurantes de la brochure de Boston sont conformes à ce que l'on savait au moment de sa rédaction mais les études ultérieures indiquent à quel point il est compliqué d'avoir des résultats incontestables.

16. *Survival Under Atomic Attack*, brochure de la ville de Boston, éditée par John B. Hynes, le maire et Joseph L. Malone, du département de la défense civile, le 21 février 1951, p. 4.
17. Voir le tableau « Distance from X, in feet » à l'adresse <http://www.atomicarchive.com/Docs/MED/med_chp10.shtml>, consulté le 29 janvier 2016.
18. Voir le site japano-américain de la Fondation pour la recherche sur les effets des radiations <http://www.rerf.jp/radefx/late_e/cancrisk.html> et <http://www.rerf.jp/radefx/index_e.html> pour les effets des radiations.
19. <http://www.rerf.jp/radefx/genetics_e/birthdef.html>

La brochure indique les chances de survie en fonction de la distance à laquelle on est et reprend les risques : le souffle, les brûlures et la radioactivité. Elle donne des conseils pour réagir au mieux au sein de la maison (à condition que celle-ci ne soit pas trop proche de l'explosion). On recommande aux habitants de conserver une lampe-torche à portée de main, de connaître leurs installations électriques et, en cas d'explosion, de jeter tout vêtement ou toute nourriture qui auraient pu être mal protégés. L'avant-dernière page les invite à rejoindre des organisations de la défense civile (la police, les pompiers, la croix-rouge...). Malgré ces tentatives officielles de rassurer la population, le rappel de la menace, les essais nucléaires réguliers et la difficulté des Nations Unies à faire cesser ces tests font du nucléaire une grande préoccupation des années cinquante et soixante.

Une recension des nouvelles et des romans de science-fiction des années 1950 indique que le post-apocalyptique était devenu un genre à part entière. L'auteur de science-fiction britannique, également auteur de nombreux ouvrages théoriques, Brian M. Stableford le confirme :

> Post-atomic war stories—routinely described as "post-holocaust stories"—became one of the most significant subgenres of speculative fiction in the 1950s, both within and without genre science fiction. The most notable examples include Wilson Tucker's *The Long Loud Silence* (1952), Ward Moor's "Lot" (1953), Philip Wylie's *Tomorrow* (1954), Algis Budrys' *False Night* (1954; rev. as *Some Will Not Die*), Pat Frank's *Forbidden Area* (1956; aka *Seven Days to Never*) and *Alas, Babylon* (1959), Nevil Shute's *On the Beach* (1957), Mordecai Roshwald's *Level 7* (1959), Alferd Coppel's *Dark December* (1960), and Walter M. Miller's *A Canticle for Leibowitz* (1960). Images of a holocaust-devastated New York were featured in Harold Rein's *Few Were Left* (1955), Martin Caidin's *The Long Night* (1956), and Kendell Foster Crossen's *The Rest Must Die* (1958, by-lined Richard Foster). Subtler accounts of atomic spoliation included Fritz Leiber's "Coming Attraction" (1950), "The Moon is Green" (1952), and "A Bad Day for Sales" (1953) [20].

Stableford cite également des romans et des nouvelles postérieures aux années cinquante. Si sa liste n'est pas exhaustive, elle reflète une des orientations prises par la fiction spéculative dans les années 1950.

2.1.4 Les images culturelles de la préparation à une attaque nucléaire dans « Descent », « Foster, You're Dead » et Alas, Babylon

Ces trois récits sont publiés entre 1954 et 1959 par Matheson, Dick et Frank, alors que les essais nucléaires américains et russes se répondent et qu'entre 1957 et 1959, les deux

20. Brian M. Stableford, *Science Fact and Science Fiction, an Encyclopedia*, Routledge, New York, 2006, entrée « Atom Bomb », p. 49.

pays développent les missiles balistiques intercontinentaux (ICBM).

« Descent » est publiée en mai 1954 dans le magazine *If*[21]. Elle met en scène trois couples, donc un avec un enfant, qui, à l'approche de la destruction de Los Angeles par une bombe, se préparent à évacuer leurs maisons. Des tunnels ont été construits sous la ville : chaque famille disposera d'un espace ; les scientifiques ont élaboré des alternatives à la production alimentaire et mis en place des éclairages artificiels pour remplacer les cycle du soleil et de la lune. La bombe n'explose pas dans la diégèse, qui s'arrête au moment où les couples descendent dans les tunnels.

« Foster, You're Dead » est publiée en 1955 dans *Star Science Fiction Stories #3*. Elle raconte le commerce privatisé des abris anti-atomiques à travers les yeux d'un enfant dont le père refuse de céder à la marchandisation de la survie. L'enfant est obsédé par la possession d'un abri personnel et toute sa vie est régie par ce but.

Alas, Babylon est publié par Pat Frank en 1959. Le roman raconte les préparatifs d'un habitant de la ville imaginaire de Fort Repose, en Floride. Ce personnage sait, par ses contacts militaires, qu'une attaque est imminente. Le roman relate ensuite l'effondrement du système économique et judiciaire de la ville et les efforts de ses habitants pour reconstruire la communauté.

Ces trois textes participent des images populaires associées à la fin du monde : le fait de faire des réserves de nourriture, d'eau et d'objets nécessaires à la survie, l'organisation dans les abris ou les espaces protecteurs ainsi que l'explosion d'une bombe atomique représentée par le champignon nucléaire.

Faire des réserves

Au début de *Alas, Babylon*, le personnage de Randolph Bragg reçoit un télégramme de son frère Mark. Le télégramme indique que la femme de Mark et ses enfants vont rejoindre Randolph à Fort Repose. Le message se termine par *Alas, Babylon*, un code mis au point d'après des souvenirs d'enfance de sermons religieux. Mark travaille pour le renseignement militaire, au SAC (*Strategic Air Command*[22]). Lors de discussions avec son frère, il lui explique que le quartier général est une des cibles et que lorsque cela arrivera, s'ils en sont avertis, il éloignera sa femme et ses enfants. Pour prévenir Randolph, il utilisera les mots

21. Le projet d'archivage des magazines américains a récemment fini la numérisation de tous les numéros du magazine, disponibles à cette adresse : <https://archive.org/details/ifmagazine?sort=-date>.

22. Cette branche du département de la défense était spécialisée dans les essais nucléaires, la dissuasion, le repérage aérien entre 1946 et 1992.

Alas, Babylon.

Randolph suit les recommandations de son frère : il retire plusieurs milliers de dollars à la banque et se rend au supermarché où il achète plusieurs chariots de provisions. Dans la description, seuls la viande et le café sont mentionnés, deux des denrées rationnées pendant la guerre et le texte insiste sur le caractère exceptionnel de ces courses (« on this day it was entirely different » ; « one hour and six minutes. That, too, was a record. » ; « Ordinarily, Randy bought his bourbon two or three bottles at a time. On this day, he bought a case and a half [23] »).

Malgré son organisation, Randolph oublie les réserves d'eau et ne se les rappelle que lorsque son employé, auquel il vient de demander d'imaginer ce qu'il ferait s'il apprenait qu'une guerre était imminente, lui fait la remarque :

> "Water. Running water. Artestian water that can't be contaminated. You all only use it in the sprinkling system because it smells funny some say like rotten eggs. But that sulphur water ain't bad. You gets to like it."
> Until that moment, Randy hadn't thought of water at all [24].

Les recommandations de la défense civile incitaient les habitants à conserver des bocaux en verre pour les remplir d'eau en cas d'attaque.

Randolph pense ensuite à d'autres produits nécessaires :

> Several boxes of candles, two old-fashioned kerosene lamps, and three flashlights were cached in the sideboard downstairs, a provision against hurricane season. He had a flashlight in his bedroom and another in the car. He added candles, kerosene, and flashlight batteries to his list [25].

Les provisions faites par Randy sont pratiques mais il ne pense pas à tout et sa belle-sœur complète la liste :

> "One of us," she was saying, "has got to make another trip to town. I have to have detergent for the dishwasher and washing machine, soap powder, paper napkins, toilet paper. We ought to have more candles and I wish I could get my hands on some more old- fashioned kerosene lamps. And, Randy, what about ammunition? I don't like to sound scary, but... [26]"

En-dehors des produits d'hygiène, la mention des munitions fait partie des images qui seront récurrentes par la suite dans les fictions post-apocalyptiques, dans lesquelles, l'ordre

23. *Alas, Babylon*, Pat Frank, fichier numérique, p. 40.
24. Frank, *op. cit.*, p. 44.
25. Frank, *op. cit.*, p. 60.
26. Frank, *op. cit.*, p. 114.

étant réduit à néant, les survivants assurent leur propre défense. Ancien militaire, Randy possède par ailleurs un arsenal plutôt impressionnant :

> He stared at the gunrack on the opposite wall. Until very recent years guns had been an important part of living on the Timucuan. Randy guessed they might become important again. He had quite an arsenal. There was the long, old-fashioned 30-40 Krag fitted with sporting sights; the carbine he had carried in Korea, dismantled, and smuggled home; two .22 rifles, one equipped with a scope; a twelve-gauge automatic, and a light, beautifully balanced. twenty-gauge double-barreled shotgun. In the drawer of his bedside table was a .45 automatic and a .22 target pistol hung in a holster in his closet [27].

Il se concentre ensuite sur les calibres 22, les plus précis et efficaces pour tuer du gibier s'ils ont besoin de se procurer de la viande. Par la suite dans le roman, il offre une des armes à son neveu, avec cette recommandation : « "You load up your gun, Ben," he said. "It's yours now. Never point it at a man unless you intend to shoot him, and never shoot unless you mean to kill. You understand that?" [28] »

La famille Bragg est différente des autres familles de Fort Repose compte tenu des informations dont elle dispose avant les attaques, lui permettant d'anticiper les préparatifs.

Ces images de réserve se retrouvent également dans la nouvelle de Philip K. Dick, « Foster, You're Dead ». Dans la nouvelle, les abris anti-atomiques sont un bien de consommation, achetés par les habitants pour assurer la protection de leurs familles. Le père de Mike Foster refuse de céder à ce commerce, prétendant que c'est une façon de faire dépenser de l'argent en comptant sur la paranoïa et la peur. Il finit cependant par accepter pour son fils, et achète le dernier modèle, que les voisins admirent car il peut contenir un an de provisions au lieu de six mois. Quand l'enfant rentre de l'école, il se précipite dans l'abri :

> Now the chamber was full, not empty. Filled with endless cans of food, pillows, books, vidtapes, audio-tapes, prints on the walls, bright fabrics, textures and colors, even vases of flowers. The shelter was his place, where he crouched curled up, surrounded by everything he needed [29].

L'abri reproduit partiellement l'espace familier de la maison par l'accumulation de produits courants et décoratifs. La peur de Mike est calmée par l'illusion de la sécurité au sein de l'abri dans lequel il passe son temps libre et par le fait d'être entouré des produits

27. Frank, *op. cit.*, p. 119.
28. Frank, *op. cit.*, p. 129.
29. Philip K. Dick, *Selected Stories*, Pantheon Books, NY, 2002, p. 175.

qu'il a lui-même descendus. Tout comme dans *Alas, Babylon*, l'eau n'est pas mentionnée dans la liste des produits en réserve. Par ailleurs, les réserves sont plus éclectiques et moins pratiques que celles indiquées dans le roman. C'est l'enfant qui désire cet espace et ce sont ses livres et ses cassettes que l'on y retrouve : il y écoute *The Wind in the Willows*, par exemple. Dans le roman de Pat Frank, seuls des produits utilitaires sont achetés, on ne trouve aucune mention de distractions.

Cependant, une des différences majeures réside dans l'espace considéré comme protecteur. Dans le roman de Frank, la ville n'est pas une cible, elle est épargnée lors des attaques et les habitants restent donc chez eux, dans l'espace qui leur est le plus familier. Dans la nouvelle de Philip K. Dick, l'histoire repose sur la possibilité d'une attaque sur la ville et la nécessité de substituer un nouvel espace, celui de l'abri anti-atomique, à celui de la maison.

La nouvelle de Matheson, « Descent » est différente de celle de Philip K. Dick et du roman de Pat Frank à plus d'un titre. À l'instar des événements qui ont lieu dans *Alas, Babylon*, l'attaque est réelle. Cependant, à la différence du roman, toute la population est avertie, la presse relaie des détails de l'organisation :

> Les leaned forward and took the newspaper off the coffee table. It was three days old. The main stories, of course, covered the details of the descent—the entry schedules at the various entrances: the one in Hollywood, the one in Reseda, the one in downtown Los Angeles. In large type across eight columns, the frontpage headline read: REMEMBER! THE BOMB FALLS AT SUNSET! Newspapers had been carrying the warning for a week. And tomorrow was the day[30].

L'attaque semble ne viser que Los Angeles et à la différence du roman de Pat Frank qui cite le programme de défense civile (p. 32), la nouvelle de Matheson ne parle que d'une organisation locale. Cette organisation est totale : pour survivre à la bombe, la ville a été reconstruite à échelle souterraine, dans des tunnels. Les habitants n'ont rien d'autre à faire qu'à se rendre à l'une des entrées et ne sont pas responsables des réserves : « "It's not that bad," Bill said. "They'll have stoves down there." / "There'll be so much rationing it won't be worth the effort," Ruth said[31]. » C'est l'inverse de la plupart des textes ou des films traitant de l'apocalypse, ainsi que des brochures de la défense civile, dans lesquels la survie doit reposer d'abord sur soi-même et sur son entourage. Contrairement au roman

30. Matheson, « Descent », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 178.
31. *Ibid.*, p.177.

de Frank, il n'y a aucune mention d'armes ou de munitions ou d'une quelconque façon d'organiser soi-même sa défense. Il semble que toute la ville doive être réorganisée sous terre et l'on peut imaginer que cela inclue l'existence d'une police. Dans « Descent », les personnages principaux sont passifs et leur survie repose sur le fait de suivre les consignes. Cependant, tous les habitants de la ville n'attendent pas chez eux l'heure de descendre dans les tunnels et l'un des personnages décrit des scènes de destruction et de panique : « Everybody's going crazy—breaking store windows, turning cars upside down, setting fire to everything [32]. » La police est mentionnée à l'entrée des tunnels mais elle semble absente du reste de la ville. Et si la nourriture et l'eau semblent avoir déjà été prises en charge, ces réserves ne rassurent pas suffisamment pour contenir les réactions de panique. La certitude de la survie ne suffit pas à aborder l'événement sereinement.

Réorganiser sa vie autour du risque

Dans le monde référentiel, la vie est censée s'organiser autour de ces réflexes, particulièrement celle des enfants qui apprennent à l'école des gestes de survie. Des vidéos éducatives étaient diffusées dans les écoles (par exemple, *Duck and Cover* en 1951), permettant à la fois de transmettre des réflexes de protection (qui peuvent atténuer les risques de blessure si l'on n'est pas à l'épicentre d'une explosion) et de rappeler régulièrement la présence du risque. Cela se retrouve dans la fiction.

Ainsi le personnage de Mike Foster dans la nouvelle de Philip K. Dick expérimente la peur jusqu'à une forme de psychose : toute sa pensée tourne autour de la possibilité d'une bombe. Quand son père est obligé de rendre l'abri car il ne peut pas le payer, l'enfant cesse de parler et s'enfuit. De retour au magasin d'abris anti-atomiques, il retourne dans l'abri et devient incontrôlable quand les propriétaires cherchent à l'en déloger : « The boy fought desperatley, without sound, clawing and struggling and tearing at them with his fingernails, kicking them, slashing at them, biting them when they grabbed him [33]. » L'enfant perd le contrôle de lui-même quand il perd ce qui, selon lui, assurerait sa survie. Dans la nouvelle, son père est qualifié d'« anti-P », sans que le mot soit expliqué mais l'on apprend que c'est parce qu'il refuse de participer au programme « Civic Defense ». La seule chance de survie des personnages qui ne disposent pas d'un abri personnel est d'avoir

32. *Ibid.*
33. Dick, *Selected Stories*, *op. cit.*, p. 177.

cinquante *cents* pour être autorisé à entrer dans un abri public mais dans ses cauchemars, Mike ne trouve pas l'argent. Ses journées et ses rêves sont entièrement consacrés aux abris et au fait qu'ils soient le seul moyen de s'en sortir.

Dans *Alas, Babylon*, les abris sont réservés aux militaires et aux membres du gouvernement mais paradoxalement, ils ne parviennent pas à les protéger car ces personnages stratégiques sont les premières cibles. Le gouvernement est détruit par la bombe et c'est une ministre rescapée (car en déplacement) qui devient Présidente.

Dans « Descent », en revanche, les abris ne sont pas payants et sont accessibles à tous. L'arrivée de la bombe conduit tous les habitants à abandonner leurs maisons et leurs possessions, les voitures étant laissées à l'entrée des tunnels. C'est la vie sous terre, dans les tunnels qui est réorganisée à cause du risque et pour les besoins de la survie : « People filed slowly by and gave their names and addresses and were assigned to various bunker rows[34]. » Dans un premier temps, l'espace est réorganisé : à la maison choisie et payée par l'un des couples (après dix-huit ans de remboursements de prêt) répond la partie du tunnel qu'on leur accorde. L'espace assigné dépend de l'adresse à la surface (« It goes by district[35] ») et l'on peut supposer que leur logement sous terre dépend de la taille de leur famille, mais rien ne vient étayer cette hypothèse. Il n'y a aucune description des espaces de vie : « All the pictures they print are only artist's *conceptions* of what the living quarters are like down there. They may be *holes* in the wall for all we know[36]. » Les tunnels ayant pourtant été préparés, les habitants auraient pu recevoir des images mais l'incertitude fait partie de la vie quotidienne avec le risque que quelque chose arrive. Il n'y a aucune certitude quant à l'efficacité réelle des abris contre la bombe. La descente dans les tunnels est potentiellement définitive : les scientifiques pensent pouvoir supprimer les radiations à la surface en une vingtaine d'années mais il n'y a aucun précédent.

Les habitants n'emportent que le strict minimum avec eux (une valise) et rien n'est dit sur les objets présents dans les tunnels. La nouvelle insiste sur la reproduction d'un système économique : « there'll be business as usual[37] », « Where America goes, money goes[38] ». Les tunnels reproduisent une partie de la société de la surface[39] : les scientifiques

34. Matheson, « Descent », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 187.
35. *Ibid.*, p. 183.
36. *Ibid.*, p. 180.
37. *Ibid.*, p. 178.
38. *Ibid.*, p. 181.
39. La nouvelle « The Defenders » de Philip K. Dick, publiée en 1953 part du même postulat : pour

ont tenté de reproduire artificiellement l'extérieur (« [t]he artificial air, the even banks of bulbed sunshine, the electric moon and the fluorescent stars[40] ») et certains métiers apparaissent valorisés (« An electrician's going to be a big man down there[41]. »).

Les nouvelles de Dick et Matheson et le roman de Frank présentent trois visions de la protection contre une attaque nucléaire. Celle de Matheson est la seule à envisager une protection universelle. En ce sens, elle peut être mise en parallèle avec une autre nouvelle de Philip K. Dick « The Defenders » (1953), qui est antérieure, et qui présente aussi une survie dans des tunnels[42]. Cependant, dans cette nouvelle de Dick, les tunnels sont construits après, pour les survivants, et ne sont pas utilisés préventivement. Dans *Alas, Babylon* et « Foster, You're Dead », les abris sont réservés à certaines personnes (militaires, hommes politiques, citoyens participant à un programme de défense) et ils échouent à les protéger durablement : le gouvernement est détruit dans le roman de Frank, et les abris ne cessent de changer au gré des améliorations techniques et commerciales dans la nouvelle de Dick. L'inquiétude que ressentent les personnages de « Descent » se traduit dans la décision d'un des couples de ne pas descendre dans les tunnels (nous y reviendrons).

La commercialisation des abris est envisagée en 1959, lors d'une réunion de gouverneur : le gouverneur de New York, Nelson Rockfeller préconise la construction d'abris privés. L'OCDM (*Office of Civil and Defense Mobilization*) calcule que la construction d'un abri personnel reviendrait à environ 150$ si l'on peut le construire seul et 500$ si l'on fait appel à un constructeur privé. Mais au début des années soixante, 2 000 abris ont été construits contre 300 000 piscines[43]. Si la fiction insiste sur la peur du nucléaire et de ses

échapper à une guerre nucléaire entre les USA et l'URSS, les survivants habitent des sous-sols. La surface est occupée par des robots qui continuent la guerre nucléaire. Des années plus tard, une équipe est envoyée à la surface et ses membres découvrent que les images de guerre qu'ils voyaient étaient créées par les robots, que la guerre a cessé dès que les humains ont évacué la surface.

40. Matheson, « Descent », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 187.

41. *Ibid.*, p. 181. Les métiers techniques sont valorisés mais le choix de l'électricien est également peut-être une référence à un texte de Wells, qui évoque une utopie d'électriciens (« a utopia of electricians ») dans la retranscription d'une entrevue avec Lenine dans « Russia in the Shadows », paru en 1920.

42. Le premier modèle de société souterraine se trouve dans *The Machine Stops* de E. M. Forster, publié en 1909. Le monde de la surface étant considéré comme invivable, les humains vivent dans des villes souterraines, dans des habitations closes dont ils ne sortent presque jamais. Tout est contrôlé par la Machine. Un des personnages s'y oppose mais la plupart vénèrent la Machine en une nouvelle religion. Ce monde est détruit le jour où la Machine tombe en panne. Nous y reviendrons au chapitre 5.

43. Voir Alastair Gordon, « Bomb Shelters of the Cold War Period », *The Threepenny Review*, n° 29, printemps 1987, p. 26.

conséquences sur la vie quotidienne, les Américains des années cinquante, en revanche, n'organisaient pas leur vie autour de ce risque.

L'explosion de la bombe

Les abris ont pour but de favoriser la survie en cas d'explosion d'une bombe atomique : ils permettent de protéger contre le souffle de l'explosion et d'éviter les brûlures. L'image de l'explosion fait également partie des images culturelles associées à la bombe. Les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki ont été filmés et c'est également le cas de nombreux essais atomiques. De plus, l'image du champignon nucléaire est présente sur les brochures de survie.

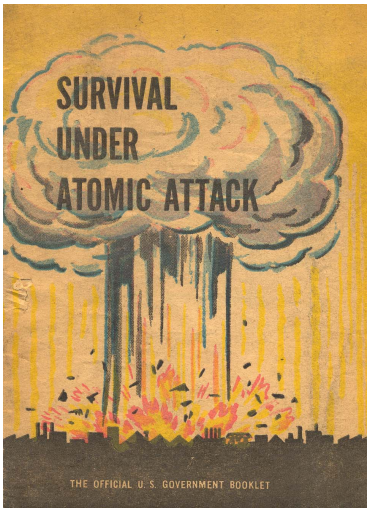

FIG. 2.1: Couverture d'une brochure éditée par la défense civile

Quand l'attaque a eu lieu dans *Alas, Babylon*, ce sont tous les habitants de Fort Repose qui font des réserves à leur tour. Les réflexes de provisions sont hérités de la lecture des brochures de la défense civile mais surtout de la 2e guerre mondiale :

> Those people in Fort Repose who remembered rationing from the second World War also remembered what goods had been in short supply, back in 'forty-two and 'forty-three, and bought accordingly. There were runs on tires, coffee, sugar, cigarettes, butter, the choicer cuts of beef, and nylon stockings. Some proprietors, realizing that these items were vanishing, instituted their own rationing systems.
>
> The more thoughtful wives bought portable radios and extra batteries, candles, kerosene lanterns, matches, lighter fluid and flints, first-aid kits, and quantities of soap and toilet paper [44].

Les magasins sont rapidement à court de produits et ne sont pas réapprovisionnés, tout contact avec le monde extérieur étant coupé à la suite des différentes attaques.

44. Frank, *op. cit.*, pp. 109-110.

En revanche, il n'y a aucune explosion dans la diégèse de « Foster, You're Dead » ou de « Descent ». Dans la nouvelle de Matheson, pourtant, l'image de l'explosion est toujours présente à travers la récurrence de deux images verticales : le coucher de soleil qui ouvre la nouvelle (« The sky was a tapestry dripping gold and crimson. Streamers of billowy, pink-edged clouds hung across it [45]. ») et la descente dans l'ascenseur qui la clôt. Ces deux images verticales marquent la fin d'un cycle : le coucher de soleil, le dernier auquel les personnages assistent à la surface, symbolise la fin de leur monde ; l'ascenseur, quant à lui marque le changement de société et d'espace. Il est, de plus, à sens unique : normalement, un ascenseur peut monter et descendre. Ici, la répétition finale (« And down. And down [46]. ») limite son rôle à celui de la descente (et d'ailleurs, il n'en finit pas de descendre). En outre, le titre de la nouvelle implique que la remontée à la surface n'est pas envisagée. On inverse ici le schéma des villes souterraines : il n'est pas (encore) question de remonter. Ces deux images verticales préfigurent naturellement l'image verticale par excellence de la bombe nucléaire qui détruira la ville – l'image du champignon étant devenue le symbole de la destruction atomique.

2.1.5 L'avenir et le devenir de l'humain

Le roman de Forster, *The Machine Stops* décrit un univers dystopique, dans lequel toute décision humaine est soumise à la Machine. Dans *Alas, Babylon*, Washington est détruite et la première réaction gouvernementale, via le système Conelrad [47], est celle de la Ministre de la Santé :

> "One of the first targets of the enemy was Washington. So far as we have been able to discover at this hour, neither the President nor the Vice President, nor any other Cabinet member, nor the leaders of House or Senate survived. It appears certain that only a small percentage of the members of the Congress escaped. I survive only by chance, because this morning I was in another city, on an inspection tour. I am now in a military command post of relative safety. I have designated this command post Civil Defense Headquarters, as well as temporary seat of government [48]."

Le système politique du pays ne s'est cependant pas totalement effondré avec l'attaque : la défense civile prend le relais et une ministre prend la tête du gouvernement. Localement,

45. Matheson, « Descent », *op. cit.*, p. 175.
46. Matheson, *ibid.*, p. 188.
47. Le système Conelrad (*Control of Electromagnetic Radiation*) est mis en place en 1951 et remplacé par l'EBS (*Emergency Broadcast System* en 1963 pour avertir les Américains d'un danger imminent via la radio.
48. Frank, *op. cit.*, p. 109.

il faut réorganiser toute la ville qui perd sa banque dès le premier jour (« Fort Repose's financial structure crumbled in a day [49]. »), les habitants de la ville retirant tout leur argent et le banquier se suicide, incapable de faire face à un monde sans argent :

> How could life go on if dollars were worthless? How could anybody live without dollars, or credit, or both? [...]
>
> This was the end. Civilization was ended. Of one thing, Edgar was certain. He would not be crushed with the mob. He had been a banker all his life and that was the way he was going to die, a banker. He would not allow himself to be humiliated. He would not be reduced to begging gasoline or food, and be dragged down to the level of a probationary teller. He thought of all the notes outstanding that now would never be paid, and how his debtors must be chuckling. He scorned the improvident, and now the improvident would be just as good as the careful, the sound, the thrifty. Well, let them try to go on without dollars. He would not accept such a world.
>
> He found the old, nickel-plated revolver, purchased by his father many years before, in the top drawer of his bureau. Edgar had never fired it. The bullets were green with mold and the ham mer rusted. He put it to his temple, wondering whether it would work. It did [50].

Dans *Alas, Babylon*, la banque est la première institution qui s'effondre dans les petites villes car elle ne dispose pas des fonds que les habitants cherchent à retirer. En revanche, les personnages de « Descent », eux, insistaient sur le fait que l'argent aurait toujours cours dans les tunnels. Le banquier du roman refuse l'alternative de société qui s'offre à lui, via le troc, les arrangements. Le système postal s'effondre également du fait de la pénurie d'avions et de trains. Le personnage de Randy est celui qui organise la nouvelle communauté et notamment sa défense contre les dangers extérieurs (par exemple, les prisonniers qui ont pu s'évader de prison, les animaux qui attaquent les réserves). Il prend le commandement de la ville en tant que militaire de réserve et membre de la défense civile, donne des consignes d'hygiènes (faire bouillir l'eau) et instaure la loi martiale [51].

À l'échelle locale de Fort Repose, la société se réorganise, des registres des mariages et des naissances sont tenus en attendant le retour des institutions officielles. L'organisation est suffisante et quand la ville reçoit la visite d'un hélicoptère de l'armée, qui veut l'évacuer, les habitants refusent et préfèrent rester.

Dans « Descent », cependant, la prise en charge des habitants par des autorités n'est pas plus rassurante que l'auto-gestion milicienne de Fort Repose. La passivité des habitants est totale et ce sont des images concentrationnaires qui se développent : les valises,

49. Frank, *op. cit.*, p. 104.
50. Frank, *op. cit.* pp. 112-113.
51. Frank, *op. cit.*, p. 247.

les files d'attente, l'espace délimité assigné par des policiers et l'ascenseur qui descend définitivement sous terre évoquent la mise en place d'une société dystopique. C'est en partie pour échapper à cela que le couple Fred et Grace refuse de descendre. Leur refus est d'autant plus important que Fred est électricien et que d'après les discussions, on a vu que ce sera un métier essentiel et valorisé sous terre. Fred pourrait se trouver au sommet de la nouvelle hiérarchie mais dans la nouvelle, il est celui qui refuse de se positionner (« Anything you decide [52] »). Fred est incapable d'expliquer à ses amis pourquoi il refuse de descendre le jour J, mais il écrit ce qu'il ressent sur un morceau de papier : « If a man dies with the sun in his eyes, he dies a man. If a man goes with dirt on his nose—he only dies [53]. » La décision de Fred, et celle de Grace après avoir entendu ces phrases, est sublimée par ces phrases.

Même si les consignes de survie en cas d'attaque visent à être rassurantes, une image angoissante est commune à « Foster, You're Dead » et « Descent », celle de la comparaison avec les animaux. À la fin de « Descent », la question se pose des conditions de la survie humaine :

> Fred was right to know that a man couldn't leave the only home he'd ever had and burrow into the earth like a mole and still be himself. Something would happen down there, something would change [54].

La nouvelle laisse présager une transformation ontologique : le parallèle avec la taupe n'est que la conséquence d'allusions disséminées au long de la diégèse. Il est évidemment facile de comparer l'être humain à une taupe quand il va sous terre. Mais le changement est en fait plus profond que cela. L'allusion au changement ontologique à la fin de la citation ci-dessus, associée à la mention de la tombe, indique bien l'angoisse des personnages face à ce qui les attend.

Au cours de la nouvelle, cependant, la disparition de l'environnement suscite des interrogations plus subtiles sur l'avenir ontologique de l'espèce. C'est encore le personnage de Bill qui propose le changement le plus radical en utilisant le mot « adjusting » (« not oblivious, kid, Bill said. Just adjusting. » / « Fred is an adjuster [55] »), qui est à prendre au sens pragmatique d'adaptation mais également, potentiellement, d'évolution. Ce sont les

52. R. Matheson, « Descent », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 181.
53. *Ibid.*, p. 185.
54. *Ibid.*, p. 187.
55. *Ibid.*, p. 180.

deux seules citations comportant ce champ lexical de l'évolution mais dans un contexte de fin du monde, elles soulignent les problématiques récurrentes du cataclysme et de la renaissance. L'être humain devrait s'adapter à ce nouveau monde, c'est-à-dire changer de nature. Cependant, c'est le personnage décrit comme étant celui qui s'adapte qui refuse de descendre : il rejette le changement ontologique que propose la nouvelle société et choisit la mort à la place.

Dans la nouvelle de P. K. Dick, « Foster, You're Dead », l'animal est à l'origine de l'apprentissage ; parmi les cours dispensés aux enfants à l'école, le cours pour leur apprendre à creuser est directement inspiré des rongeurs, ainsi que le rappelle l'institutrice :

> You all know the importance of digging. When the war begins the whole surface will be littered with debris and rubble. If we hope to survive we'll have to dig down, won't we? Have any of you ever watched a gopher digging around the roots of plants? The gopher knows he'll find something valuable down there under the surface of the ground. We're all going to be little brown gophers. We'll all have to learn to dig down in the rubble and find the good things, because that's where they'll be[56].

Le gaufre, un rongeur, et la taupe dans « Descent » sont des images peu optimistes quant à la survie humaine. Même si des humains ou les humains parviennent, grâce aux entraînements et au respect des consignes, à survivre à une bombe, la reconstruction et l'après sont très incertains.

Les descriptions des effets d'une attaque nucléaire au moment où elle arrive ne sont pas présents chez Matheson alors que trois de ses nouvelles mettent en scène un après qui est explicitement l'après conflit nucléaire : « When Day is Dun » (1954) et « Pattern for Survival » (1955) mettent en scène le dernier survivant de l'humanité après une catastrophe nucléaire. « 'Tis the Season to be Jelly » (1963) est publiée plus tard, alors que les essais nucléaires sont moins fréquents. Elle met en scène le monde d'après la catastrophe.

2.2 Après la catastrophe nucléaire

2.2.1 Le survivant unique : la reconstruction impossible

La thématique du survivant est associée à Matheson par l'intermédiaire de son roman *I Am Legend*, paru en 1954, qui raconte le combat quotidien du dernier homme sur terre

56. Philip K.Dick, « Foster, You're Dead », *Selected Stories of Philip K. Dick*, *op. cit.*, p. 161.

après une épidémie qui a anéanti une partie de l'humanité et transformé l'autre partie en vampires. Le roman a été adapté quatre fois au cinéma (1964, 1971 et deux fois en 2007) et été commenté dans de nombreux livres et articles [57]. « When Day is Dun » (*Fantastic Universe*, mai 1954) et « Pattern for Survival » (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mai 1955) mettent toutes les deux en scène des survivants d'une catastrophe nucléaire qui écrivent.

« When Day is Dun » est publiée la même année que *I am Legend* et met également en scène un survivant mais la nouvelle diffère beaucoup du roman (outre les différences inhérentes à la forme) : il n'y a pas d'errance du personnage dans le monde dévasté, ni de recherche d'autres survivants. Le protagoniste écrit des poèmes pour raconter la catastrophe et sa survie, et s'imagine avoir du talent parce qu'il est la dernière voix humaine. Il se donne pour mission de laisser la dernière trace de l'humanité, par des vers, avant de se suicider. Il n'explore jamais ce qu'il y a autour de lui, ce qui est confirmé par l'arrivée d'un autre survivant. Craignant de perdre sa mission, il tue le deuxième survivant, sacrifiant sa seule balle. Le personnage de la nouvelle souhaite être seul, dans un délire mégalomaniaque : « And *I* that man, *I* that voice! Blessed with this final opportunity, my words alone without a million others to dilute them, my phrases only to ring out through all eternity, uncontradicted [58]. » Le mot *final* s'explique à la fois par l'idée que l'homme a cette dernière occasion de s'exprimer (il compte se suicider après avoir écrit des poèmes sur du bois, avec son doigt recouvert de charbon) mais également une occasion définitive car il pense qu'après lui, il n'y aura plus personne ni pour le lire ni pour perpétuer l'espèce : il représente à lui seul la fin du temps humain.

La nouvelle entière repose sur une rhétorique ampoulée de domination du monde par le survivant, qui se place à part dans l'humanité, ainsi que l'indique le premier poème qui ouvre le texte : « *Now bray goodnight to Earth / For day is dun and man's estate /*

57. Pour ne citer que quelques-uns des plus récents liés au post-apocalyptique : Sian MacArthur, « 'The Last Man in the World': Gothic Motif in the Apocalyptical Novel », in *Gothic Science Fiction, 1818 to the Present*, ed. by Sian MacArthur, Palgrave Macmillan UK, 2015, pp. 49-71 ; John Edgar Browning, « Survival Horrors, Survival Spaces: Tracing the Modern Zombie (cine)Myth through the Postmillennium », in *Zombie Talk, Culture, History, Politics*, ed. by David R. Castillo, David Schmid, David A. Reilly et John Edgar Browning, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 9-39. *I am Legend* a été très commenté ces dernières années après le succès de films et de séries télévisées mettant en scène la contamination et les zombies.

58. R. Matheson, « When Day is Dun », *Collected Stories*, vol. 2, p. 246. Les italiques du pronom sujet sont dans le texte, révélant ironiquement l'arrogance du personnage.

Is cast into the vault of time / Tuck in the gravecloth of forever[59]. » La notion du temps est centrale dans la nouvelle et elle est double : au temps diégétique (*now*, *then*) répond un temps mythique dans les poèmes (*vault of time*, *forever*). Le récit poétique en fait un temps inimaginable, un événement d'une origine incompréhensible et impossible à représenter. Le survivant tente d'être descriptif : « *Be this final entry / In mankind's book of psalms / He knit his shroud with atoms / And dug his grave with bombs*[60]. » Cependant, il barre ces vers, trouvant qu'ils ne reflètent pas l'événement et les remplace par des vers elliptiques : « *Man the better / Man the higher / Man the pumps / The world's on fire*[61]. » Ces vers rendent explicitement l'homme responsable de la catastrophe. Tout comme l'essai de *Castle Bravo* dont les conséquences s'étendent au-delà de la zone de protection, les expériences humaines décrites dans les vers échappent à tout contrôle.

La référence initiale à l'atome a permis une contextualisation sans ambiguïté à laquelle peut se substituer l'image du feu et les références ultérieures aux cendres qui recouvrent le sol. Les vers finissent également par tenter de s'inscrire dans une poétique cosmique quand la nouvelle se termine par : « *Sonnet to a Parboiled Planet*, he began[62]... », passant de *Earth* à *Planet*, autrement dit d'une représentation humaine à une perspective cosmique. Il n'y a cependant aucune dimension fondatrice dans la nouvelle : le personnage n'est pas vraiment poète mais il se conforme à une idée absurde de la nécessité d'un témoignage qui s'achèvera par son suicide (« when I have savored to the dregs this dark wine of most utter ruination, I shall press this to my head and blow away the last of man's complaints[63] »).

Malgré le style pompeux dû à la focalisation sur le personnage, la nouvelle est très économe sur les descriptions, quasiment inexistantes : aucune indication n'est donnée permettant de localiser le lieu et surtout, l'homme semble n'être entouré que de cendres et de gravats (« from far across the rubbled plain », « He watched the ashes rise in clouds of powder[64] »). Dans la mesure où il ne se déplace pas, ces descriptions restent circonscrites à son champ de vision : ce n'est pas à travers ses vers que le personnage crée un monde d'après mais à partir de ce qu'il en décrit. Tout son récit est remis en cause par l'arrivée d'un autre survivant, qu'il abat d'une balle dans la tête. La chute est doublement ironique :

59. *Ibid.*, p. 243.
60. *Ibid.*, p. 245.
61. *Ibid.*
62. *Ibid.*, p. 247.
63. *Ibid.*, p. 245.
64. *Ibid.*, p. 247.

ayant utilisé sa seule balle pour abattre le deuxième survivant, le personnage ne pourra pas se suicider et l'existence même d'un deuxième survivant laisse entrevoir la possibilité qu'il y ait encore d'autres rescapés. La mission que le personnage s'est donnée devient dérisoire : elle pouvait être solennelle lorsqu'il était le dernier homme sur terre, témoignant par de mauvais vers d'une catastrophe indicible mais elle n'a plus aucun sens lorsque l'on comprend qu'il y a peut-être d'autres survivants.

L'absurdité réside dans le fait que le personnage n'idéalise pas un passé nostalgique mais glorifie au contraire la catastrophe et le fait qu'il soit le dernier homme sur terre : cela lui donne un but et donne un sens à sa propre existence. Son statut même de dernier homme en fait quelqu'un d'important, même si plus personne n'est là pour l'attester. La notion de survivant est poussée à l'extrême et tournée en dérision : « *It took this to make me individual / The killing of all men / Yeah...* [65] » La nécessité de laisser une trace pour elle-même est représentative de l'absurde absolu qui naît après la seconde guerre mondiale ainsi que l'indique Günther Anders :

> Plus personne n'aura la chance de lire l'inscription « il était une fois ». Et plus aucun conteur ne se servira de cette formule pour rendre compte de l'existence féerique de l'humanité. Parce que le cimetière qui nous attend est tel que les défunts qui y reposeront ne laisseront personne derrière eux [66].

L'image du cimetière est présente dans la nouvelle par la mention des cendres recouvrant le sol. Le personnage n'est pas un conteur, il se prend pour un poète rappelant une existence cosmique disparue, qui n'a plus aucun sens.

La tentative de lutter contre l'absurdité de la destruction par l'écriture est également au cœur de « Pattern for Survival », dont le titre rend explicite la notion de survie. Dans « Pattern for Survival », un écrivain manifestement seul survivant d'une catastrophe met en scène la publication de ses romans, en jouant tous les rôles présents dans le processus : l'écrivain, le facteur qui poste le manuscrit, l'éditeur, le marchand de journaux et le lecteur.

La structure de la nouvelle est semblable à celle de « When Day is Dun » puisqu'elle s'ouvre et se clôt par des citations des livres que rédige le personnage. Les livres ne racontent pas la fin du monde mais mettent en scène des romances optimistes et naïves,

65. *Ibid.*
66. Günther Anders, *Le temps de la fin*, L'Herne, Paris : 2007, pp. 19-20. La version originale de l'essai est parue en 1960 sous le titre *Le Délai*.

faites d'amour et de décors merveilleux, écrites dans un style tout aussi décalé que celui de la nouvelle précédente :

> *And they stood beneath the crystal towers, beneath the polished heights which, like scintillant mirrors, caught rosy sunset on their faces until their city was one vivid, coruscated blush.*
>
> *Ras slipped an arm about the waist of his beloved.*
>
> *"Happy?" he inquired, in a tender voice.*
>
> *"Oh, yes," she breathed. "Here, in our beautiful city where there is peace and happiness for all, how could I be anything but happy?"*
>
> *Sunset cast its roseate benediction upon their soft embrace.*
>
> THE END [67]

Cette description pastel du monde au début de la nouvelle est rapidement opposée aux descriptions de la ville du personnage, les indications importantes étant données entre parenthèses selon un modèle récurrent : « Circuiting the giant, pipe-strewn hole (When, in the name of heaven, would they finish repairing that blasted sewer [68]?) », « the gaping fissure in the wall (When, in the name of heaven, would they finish those repairs [69]?) », « skeletal ruins (Strange, those burned buildings hadn't been replaced yet [70]) ». C'est par le même jeu d'échos que le lecteur comprend qu'il n'y a qu'un seul personnage : l'écrivain Richard Allan Shaggley, le postier Al, l'éditeur Rick et le lecteur Dick Allen. L'énumération des objets qui ont auparavant été associés à l'un des avatars du narrateur (« the cover on the typewriter, the shabby overcoat, threadbare pinstripe, eyeshade, mail-man's cap and leather sack. ») confirme l'hypothèse. L'explication de la destruction de l'humanité est donnée par le recours aux images culturelles du champignon et du nuage pour représenter la bombe atomique (« He was asleep by ten, dreaming about mushrooms. And in the morning, wondering once again why those first observers had not described the clouds as more like a toadstool [71]. »), qui laissent entendre à la fin de la nouvelle qu'il est le survivant d'une guerre nucléaire.

« Pattern for Survival » comporte plusieurs ressorts humoristiques, par exemple l'importance démesurée accordée au roman à l'eau de rose écrit par Shaggley qui place les différents personnages fictifs dans un état de joie extrême :

67. Matheson, « Patter for Survival », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 313.
68. *Ibid.*, p. 314.
69. *Ibid.*, p. 315.
70. *Ibid.*, p. 316.
71. *Ibid.*, pp. 314-316.

> Satisfaction towed him out to sea. He went down for the third time beneath its happy drag. Surfacing then, reborn [...]. Another brief submergence in the waters of delight [...] [.]
>
> A smiling eased his pain-tensed face [...]
>
> Delight cast illumination across the editor's hatchet face. By George, by heaven, this was manna from what had threatened to be a fruitless afternoon. [...]
>
> Over supper, he read it once again, shaking his lumpy head at the marvel of its impact, the unbreakable magic of its workmanship [72].

Le décalage se fait entre les sous-entendus sur les différentes douleurs ressenties par le personnage et la raison de vivre que sont devenus les romans de Shaggley qui exacerbent les sentiments heureux. Les quelques extraits de livres donnés dans la nouvelle sont des caricatures de romans naïfs, emplis de couleurs pastel, d'amour et de sérénité. Le décalage entre ce qui se dessine du monde du personnage (les séquelles physiques, il boîte, les rues détruites, la solitude) et ses romans grandiloquants participent de l'humour noir et de l'absurde que l'on peut trouver dans « Pattern for Survival ».

Cette nouvelle se construit autour de la même absurdité que « When Day is Dun », dans la répétition sans but du personnage : les mêmes écrits, les mêmes gestes, les mêmes déplacements, jour après jour. Le personnage a survécu à la catastrophe mais au prix de sa vie précédant la bombe. Sa nouvelle vie, solitaire, est régulée par un cycle qu'il a inventé, autotélique. Les deux nouvelles qui mettent en scène la suite immédiate de la catastrophe nucléaire ont donc recours à la mise en abyme de l'écrivain, qui crée le monde qui l'entoure. Cependant, le style grandiloquent et le recours aux romans à l'eau de rose illustrent l'incapacité à témoigner de la catastrophe et à donner un sens au monde d'après.

2.2.2 Les transformations physiques des survivants

Matheson a écrit une nouvelle sur le monde d'après la catastrophe qui se distingue de « When Day is Dun » et de « Pattern for Survival » en ce qu'elle représente un monde toujours peuplé : « 'Tis the Season to be Jelly » (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, juin 1963). « 'Tis the Season to be Jelly » raconte la vie d'une famille au moment où le fils aîné s'apprête à demander la femme qu'il aime en mariage. Plusieurs générations vivent ensemble et les personnages les plus âgés font des références à la guerre, que les plus jeunes semblent ne pas prendre en compte. Ils présentent la particularité de perdre des membres ou des morceaux de leurs corps, qu'ils semblent pouvoir raccrocher. La nouvelle ne fait pas de référence explicite à une guerre récente mais la guerre a eu lieu et elle

72. *Ibid.*, pp. 313-316.

influence l'ensemble de l'univers décrit à travers les modifications évidentes du corps et les noms de lieux qui sont fondés sur le vocabulaire de la destruction atomique.

Lorsque le fils va faire une demande en mariage, il traverse les lieux suivants : « He turned left at Fallout Ridge, followed Missile Gouge to Shockwave Slope, posted to Radiation Cut and galloped all the way to Mushroom Valley [73] ». L'ensemble est explicite et indique que le paysage est nommé en fonction des événements qui l'ont transformé et tous ces éléments font référence à une guerre atomique, par l'emploi d'images et de vocabulaire liés au nucléaire (*fallout, radiation, mushroom*). La guerre fait partie du paysage, littéralement et y inscrit des repères : elle a pris des proportions encore inconnues jusque là. Le père et l'oncle parlent de *Z-bomb*, de *fire acid* et de *germ juice* [74], donnant l'explication des mutations subies par le paysage et par les personnages.

La nouvelle s'ouvre sur ces mots : « Pa's nose fell off at breakfast [75]. » Le décalage se fait entre le moment ordinaire (le petit déjeuner) et l'événement qui paraît extraordinaire (le nez qui tombe) mais ne l'est pas, d'autant plus qu'un des personnages commente : « If ya know'd it was ready t' plop, whyn't ya tap it off y'self [76]? ». Lorsque le père répond qu'il n'en avait aucune idée, un troisième personnage ajoute : « That's what ya said the last time [77]. » Le fait de perdre son nez est ainsi désigné comme étant habituel et répétitif. Tout au long de la nouvelle, des détails sont apportés sur les personnages et sur la perte de parties de leurs corps : le fils, par exemple, perd une de ses jambes à plusieurs reprises. Les premières fois, il la remet en place (« He punched the thigh bone back into play [78] », « He had to stop three times to reinsert his leg [79] »), mais la dernière fois, il abandonne sa jambe (« His leg fell off. He left it behind, dancing [80] »). L'on apprend par ailleurs qu'il en possède quatre : « Ain't he got him two strong arms and four strong legs [81]? » L'apparence traditionnelle de l'humain n'est plus opératoire, elle est devenue monstrueuse, hors des normes référentielles mais parfaitement adaptée aux normes diégétiques, ainsi que l'indique la question rhétorique de la mère. Les malformations sont devenues la norme, de même

73. Matheson, « 'Tis the Season to be Jelly », *Collected Stories, vol. 3, op. cit.*, p. 240.
74. Matheson, *ibid.*, p. 241
75. Matheson, *ibid.*, p. 239.
76. *Ibid.*
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 241.
79. *Ibid.*, p. 242.
80. *Ibid.*, p. 243.
81. *Ibid.*, p. 241.

que le fait de perdre des parties de son corps et de pouvoir les recoller. Fernando Gabriel Pagnoni Berns explore l'exception de la description de la désintégration du corps dans cette nouvelle :

> "We's coming apart!" said Grampa. "Our cells is unlocking! Man says right hyeh! We's like jelly, breaking'-down jelly!" The constant fear of a new nuclear detonation following those of Nagasaki and Hiroshima and their possible radioactive consequences in the body and/or genes is at the heart of the story, inhabited by "jelly" beings. This destruction of the body through explicit modern terrors, however, is the exception in Matheson's narrative[82].

Il y a d'autres disparitions du corps dans les nouvelles de Matheson, sur lesquelles nous reviendrons, mais c'est la seule fois que la désintégration est explicitement liée aux conséquences d'une guerre, à travers les différentes références faites par le grand-père : « "We done pregnayted the clouds[83]!" », les nuages rappelant les champignons des explosions.

Les noms de certains personnages font référence à leur transformation : Uncle Rock, Uncle Eyes, Uncle Slow, Prunella. Le langage entier est affecté, par l'emploi d'apocopes et de structures agrammaticales : « "I'm fixin' t' ask 'er t'day"[84] » La plupart des « o » sont supprimés quand ils sont précédés d'un « t », *you* est remplacé par *ya* et la plupart des négations sont faites avec *ain't*. Avec le recours systématique aux apocopes, comme dans la phrase citée plus haut, le langage est aussi fragmentaire que les corps des personnages.

C'est la totalité du monde de la nouvelle qui est grotesque : le monde est méconnaissable, décrit par sa destruction même, le corps est étranger, il se désagrège sans que cela semble perturber les personnages (à la fin, le fils continue de courir et danser, même avec une de ses quatre jambes en moins) et leur langage est difficilement compréhensible. Il est impossible d'exprimer l'horreur de la guerre et les personnages sont entièrement transformés en pantins qui s'expriment dans une langue presque étrangère. Le monde n'a plus aucune cohérence.

82. Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *(Male) Matter and Its Dissolution, Crisis of Masculinities as Horror in Richard Matheson's Short Stories*, in *Reading Richard Matheson, A Critical Survey*, *op. cit.*, p. 109. On mentionnera également « Dance of the Dead » (1954). Dans cette nouvelle, Matheson met en scène un gaz utilisé sur les champs de bataille, qui prend après la guerre un usage récréatif : en effet, il possède la particularité de faire bouger les morts et des cadavres dansants sont mis en scène lors de soirées récréatives.

83. Matheson, « 'Tis the Season to be Jelly », *op. cit.*, p. 240.

84. *Ibid.*, p. 240.

Les récits d'apocalypse prennent tout leur sens dans les années cinquante quand l'apocalypse est une possibilité, considérée parfois comme étant une probabilité voire une certitude. L'apocalypse relatée par la plupart des récits de science-fiction des années cinquante n'est pas religieuse, elle n'est pas non plus nécessairement prophétique ou ayant valeur d'avertissement mais elle met la catastrophe à distance.

L'imaginaire de la fin n'est pas spécifique aux années cinquante : l'apocalypse revêt différentes formes, depuis les récits religieux et les prophéties qui prédisent la fin d'un monde jusqu'aux récits qui ont accompagné les peurs des épidémies ou les théories de la dégénérescence et de l'évolution. Günther Anders a analysé les différences entre l'apocalypse religieuse et l'apocalypse nucléaire. Dans l'apocalypse religieuse, les actions de l'homme sont punies avant une renaissance ; dans l'apocalypse nucléaire, c'est l'humain qui appuie sur le bouton et la renaissance est bien incertaine [85]. La possibilité de la fin de l'humanité constitue un changement métaphysique : « notre passage du genre des mortels au genre mortel [86]. » Cette métamorphose est l'œuvre de l'homme lui-même, ou en tout cas d'une partie de l'humanité qui possède la bombe et peut s'en servir.

L'apocalypse nucléaire, issue de la science, est rendue possible par la technique et par l'être humain ; elle découle soit d'un geste humain qui applique une procédure (et déclenche un processus en appuyant sur un bouton, un geste technique banal) soit d'une erreur technique. Une guerre nucléaire se distingue des autres guerres, en ce qu'elle implique toute la population :

> Concepts familiar from other wars become irrelevant: conscription, the noble sacrifice of soldiers to defend loved ones at home, the civilian support of the war effort. Indeed, the distinction between civilian and military is largely erased except that the military personnel most directly engaged in conducting the war are the most sheltered, and innocent civilians the most likely casualties [87].

C'est une nouvelle guerre qui commence après la seconde guerre mondiale et si elle se joue également sur des territoires précis (en Corée par exemple), elle repose en grande

85. Voir Günther Anders, *La menace nucléaire : Considérations radicales sur l'âge atomique*, trad. Christophe David, Le Serpent à plumes, Paris : 2006. Le recueil réunit différents textes parus initialement entre 1958 et 1986.
86. Günther Anders, 2007, p. 11.
87. Paul Brians, « Nuclear War in Science Fiction », *op. cit.*

partie sur le concept de dissuasion nucléaire. Brians explique que, contrairement à ce qui se passe lors de guerres traditionnelles pendant lesquelles armes et stratégies doivent rester secrètes, la guerre froide implique d'indiquer à son ennemi sa puissance de feu. Au début des années cinquante, les États-Unis et la Russie testent différentes versions de l'arme atomique, ce qui a plusieurs conséquences : la menace est bien réelle et elle prend la forme d'un champignon nucléaire, qui devient une image culturelle [88].

De nombreux commentateurs insistent sur la possibilité d'une destruction complète ; c'est le cas par exemple de Karl Jaspers cité par Kenneth D. Rose [89] : « now, mankind as a whole can be wiped out by men. It has not merely become possible for this to happen; on purely rational reflection it is probable that it will happen. » Rose cite d'autres intellectuels qui ne croient pas au concept de dissuasion nucléaire et qui pensent que cela conduira à la destruction de l'humanité (« we are threatened with extinction or a new barbarism. [...] The policy of the deterrent will not ensure peace, it will most likely destroy civilization [90][.] »). Une séparation nette s'établit entre les organismes officiels, qui testent les bombes atomiques et développent ce que l'on a appelé « la course à l'armement » dans le but d'intimider l'ennemi et une partie de la culture qui en souligne les dangers. La littérature de l'imaginaire et le cinéma se font alors les représentants de ces contradictions. Günther Anders indique que nous appartenons au temps de la fin et c'est probablement l'une des nouvelles formes de l'horreur qui apparaît dans les années cinquante :

> Aujourd'hui, pour penser, nous disposons du concept d'*apocalypse nue*, c'est-à-dire d'un concept d'*apocalypse* qui consiste en une simple fin du monde n'impliquant pas l'ouverture d'une nouvelle situation positive (la situation du « royaume ») [91].

Les récits apocalyptiques ou post-apocalyptiques de Matheson intègrent la certitude de la destruction, qu'elle soit imminente ou à venir dans un temps plus lointain. Le temps qui précède la catastrophe est passif dans « Descent », les personnages se laissant guider par les autorités et les consignes. Un couple, cependant, refuse de se soumettre au nouvel ordre souterrain, se condamnant à mort mais à une mort humaine et libre. Le monde

88. Voir Peggy Rosenthal, « The Nuclear Mushroom Cloud as Cultural Image », publié dans *American Literary History*, vol. 3, n° 1, Printemps 1991. La première couverture d'*Astounding* représentant un champignon nucléaire est celle du numéro de novembre 1950.

89. Rose, *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*, New York University Press, New York, 2001, p. 38.

90. Erich Fromm, cité par Kenneth D. Rose, *op. cit.*, p. 39.

91. Anders, *op. cit.*, 2007, pp. 87-88.

d'après, un nouveau monde en ruines ou reconstruit est teinté d'absurde et d'humour noir. Dans « Descent », « When Day is Dun » et « Pattern for Survival », il n'y a pas de reconstruction : dans la première, il y a déplacement de la ville dans un double souterrain mais rien n'est dit du reste du monde et dans la seconde, rien n'indique que le personnage soit réellement le dernier homme sur terre. « 'Tis the Season to be Jelly » met en scène un monde différent, reconstruit, dans lequel les humains se sont adaptés en étant transformés, portant tous les jours ou voyant les stigmates de mutilations.

Si ces récits relèvent d'un trope science-fictionnel, la fin du monde ou la transformation par l'arme atomique, ils s'inscrivent également dans le mode de l'horreur à travers leur modernité. Carroll indique que les romans ou les films d'horreur se terminent par le retour à la normale. Dans les nouvelles de Matheson, il n'y a pas de retour, pas de résolution : l'horreur est permanente (« Descent »), irréversible (« When Day is Dun », « Pattern for Survival ») ou intériorisée (« 'Tis the Season to be Jelly »).

3 | Paranoïa et masculinité dans les nouvelles de Matheson

> The leitmotiv of all my work—and certainly this collection of short stories is as follows: *The individual isolated in a threatening world, attempting to survive.*
>
> —Richard Matheson [a]

a. Matheson, *Dream/Press Introduction*, Introduction à la première anthologie des nouvelles de 1989, reproduite dans *Collected Stories, vol. 1, op. cit.*, p. 7.

Dans l'introduction à l'édition des recueils de ses nouvelles de 1989, reproduite dans l'édition des années 2000, Richard Matheson place la paranoïa masculine au centre de son travail :

> During this period [1950-1971], my stories were deeply imbued with a sense of anxiety, of fear of the unknown, of a world too complicated which expected too much of individual males, sometimes humorously ("Clothes Make the Man", "SRL Ad", "The Wedding"), more often grimly ("Mad House", "Trespass", "Shipshape Home", "The Last Day"). "We are beset by a host of dangers" says my male protagonist in "The Wedding". I believe it.
>
> Add to this another aspect of ma paranoiac leitmotiv: the inability of others to understand the male protagonist, to give him proper recognition [1].

Dans ces quelques lignes, l'auteur résume des préoccupations qui sont également celles de son époque. La deuxième guerre mondiale a fait plus de 400 000 victimes américaines et le retour des vétérans est marqué par l'entrée des États-Unis dans la guerre froide [2].

La menace communiste influence la construction de l'idéal masculin des années cinquante. Alors qu'à l'étranger, les soldats combattent le communisme sur le front asiatique, aux États-Unis l'homme doit contribuer à l'expansion économique de son pays, suivre

1. R. Matheson, *Dream/Press Introduction*, *Collected Stories, vol. 1, op. cit.*, p. 9.
2. Le nombre de victimes est estimé dans les rapports du service de recherche du Congrès, par exemple celui de 2017, <https://fas.org/sgp/crs/natsec/RL32492.pdf>, p. 2, consulté le 21 avril 2017. Le tableau fait état de 405,399 victimes.

ouvertement les recommandations de la publicité et des administrations sous peine d'être soupçonné d'être un agent communiste infiltré. Les pressions exercées sur les hommes rendent plus difficile encore le fait de ne pas être conforme à l'image glorifiée de l'homme américain. Dans les nouvelles de Matheson, les hommes ne correspondent pas au modèle idéal ou ne s'y épanouissent pas. Dans son ouvrage *Rational Fears, American Horror in the 1950s* (1996), Mark Jancovich consacre un chapitre aux angoisses masculines dans la fiction de Matheson. Selon lui, Matheson ancre pleinement ses nouvelles dans le contexte américain contemporain de son écriture :

> In fact, Matheson's fiction seems to be preoccupied with the male anxieties of the 1950s, although he does not necessarily endorse these anxieties. More commonly, he explores and criticises the conceptions of normality upon which these anxieties are often founded. Normality is always relative in his fiction and, usually it is monstrous. For these reasons, his fiction displays a general concern with paranoia, loss of control and estrangement [3].

Les personnages de Matheson, et particulièrement les personnages masculins, sont confrontés à leur inadéquation au modèle américain qui glorifie les *GIs* [4]. Ces angoisses sont liées à la place de l'homme dans la société américaine des années cinquante et nous allons voir qu'elles se manifestent par la paranoïa et l'aliénation.

Dans la version révisée de son discours fondateur « The Paranoid Style in American Politics » (donné à Oxford en 1963), Richard Hofstadter lie paranoïa et théories du complot, en en faisant remonter l'origine au XVIII[e] siècle et à la méfiance qui existait envers les Illuminati et, plus tard, les francs-maçons, accusés de mettre en péril le mode de vie américain. Selon cette pensée paranoïaque, une grande conspiration aurait été à l'origine des grands événements historiques. Hofstadter définit la paranoïa ainsi :

> In the paranoid style, as I conceive it, the feeling of persecution is central, and it is indeed systematized in grandiose theory of conspiracy. [...] [T]he clinical paranoid sees the hostile and conspirational world in which he feels himself to be living as directed specifically *against him* [5].

La paranoïa est ainsi liée à l'idée de conspiration, souvent à grande échelle (le cas échéant à l'échelle d'une nation) et au sentiment de persécution. D'un point de vue clinique,

3. Mark Jancovich, *Rational Fears, American Horror in the 1950s*, Manchester University Press, Manchester, 1996, p. 130.

4. Il y a très peu de femmes dans les nouvelles des années cinquante et du début des années soixante.

5. Hofstadter, in *The Paranoid Style in American Politics, and Other Essays*, Vintage, New York, 2008, p. 4.

la paranoïa est également une forme d'interprétation du monde : le paranoïaque voit des signes autour de lui et les organise dans une vision singulière de son environnement. Dans les nouvelles de Matheson, la paranoïa trouve sa source dans le sentiment de décalage que ressentent les personnages vis-à-vis du monde. En effet, bien que le monde ne change pas, ils ne semblent soudain plus s'y retrouver et surinterprètent les signes. Ce décalage peut prendre diverses formes de dépossession que nous allons étudier à présent.

3.1 État des lieux de la paranoïa masculine

3.1.1 Perte de la raison

Dans « Nightmare at 20,000 Feet », Arthur Wilson prend l'avion pour un déplacement professionnel : « He was a businessman and there was business to be conducted on the morrow[6]. » Il a pris des cachets avant le décollage pour gérer son anxiété, fume cigarette sur cigarette et redoute le vol. Alors que les autres passagers dorment, il aperçoit ce qu'il pense d'abord être un homme sur une aile de l'avion, avant de croire qu'il s'agit en fait d'un monstre. Wilson est persuadé que le monstre cherche à saboter l'avion. Chaque fois qu'il fait appel à une hôtesse ou à un pilote, le monstre disparaît. Dans une tentative désespérée pour empêcher le monstre de nuire, Wilson ouvre la porte de secours et tire sur le monstre avec le révolver qu'il avait emporté dans ses affaires. On le soupçonne d'avoir voulu tenter de se suicider et il est transporté dans une ambulance à l'atterrissage.

La vision et l'identification du monstre est progressive. Wilson pense voir un chat ou un chien sur l'aile mais il doute quasiment en même temps de ce qu'il a vu (« Perhaps, after all, it was only a bird or—[7] »). Son hypothèse suivante est plus fantastique : « The lightning flared and Wilson saw that it was a man[8]. » Enfin, l'hypothèse de l'homme est contredite au fur et à mesure de sa description :

> [T]he man was staring at him.
>
> It was a hideously malignant face, a face not human. Its skin was grimy, of a wide-pored coarseness; its nose a squat, discolored lump; its lips misshapen, cracked, forced apart by teeth of a grotesque size and crookedness; its eyes recessed and

6. R. Matheson, « Nightmare at 20,000 Feet », *Collected Stories vol. 3*, *op. cit.*, p. 126.
7. *Ibid.*, p. 127.
8. *Ibid.*

> small—unblinking. All framed by shaggy, tangled hair which sprouted, too in furry tufts from the man's ears and nose, in birdlike down across his cheeks [9].

Le passage du mot *man* au pronom *it* fait déjà basculer l'interprétation vers le caractère monstrueux de la vision. La description insiste sur cette monstruosité par le recours aux négations (*not human*, *unblinking*), au vocabulaire archétypique de la laideur (*hideously*, *grimy*, *a squat, discolored lump*), au champ lexical de l'irrégularité (*coarseness*, *a squat, discolored lump*, *misshapen, cracked, forced apart by teeth of a grotesque size and crookedness*, *shaggy, tangled hair*).

Dans un premier temps, Wilson pense devoir venir en aide à un technicien qui serait resté coincé sur l'aile au décollage ; dans un second temps, il pense devoir empêcher la créature de saboter l'avion. Aucun autre personnage ne voit la créature et l'un des enjeux du texte réside dans la véridicité de la vision. La vision est souvent indirecte ; la créature est vue à travers le hublot et la plupart du temps, Wilson ne voit les autres personnages que dans le reflet de la vitre : « For a while, before he turned back, he looked at the reflection of the stewardess on the window [10] » ; « he looked at the man's reflection in the window. Beside him, mutely somber, stood the stewardess [11] » ; « Reflected on the window, he saw them heading toward the rear of the cabin [12] » ; « the pilot's reflection passed [13] ». Ce que voient les yeux n'est pas certain, le champ de vision est restreint et la vitre déforme, inverse la perspective. Elle empêche toute vision directe et modifie la perception des éléments.

Wilson lui-même s'interroge à plusieurs reprises sur la véracité de ce qu'il voit car il sait que sa santé mentale est fragile, mais il ne présente aucun signe stéréotypé de la folie : « He felt the same. That was the thing that shocked him most. Where were the visions, the cries, the pummeling of fists on temples, the tearing out of hair [14]? » ; « there was a chimera worthy of the noblest lunatic [15] » ; « How could the eyes see such a thing when it did not exist? How could what was in his mind make the physical act of seeing

9. *Ibid.*, p. 129.
10. R. Matheson, « Nightmare at 20,000 Feet », *Collected Stories vol. 3*, *op. cit.*, p. 128.
11. Matheson, *ibid.*, p. 135.
12. Matheson, *ibid.*, pp. 135-136.
13. Matheson, *ibid.*, p. 136.
14. Matheson, *ibid.*, p. 128.
15. Matheson, *ibid.*, p. 129.

work to its purpose so completely [16]? » Dans un premier temps, le personnage rejette sa propre vision. Cependant, par un raisonnement pseudo-scientifique sur l'impossibilité de la projection physique d'une hallucination, le personnage se persuade de l'existence du monstre. Il apporte ensuite une autre preuve, qui n'est pas plus convaincante que son raisonnement précédent, en faisant appel à la légende des *gremlins*, des créatures aperçues par des pilotes dans les années vingt, qui auraient été responsables d'avaries mécaniques [17].

Le drame de Wilson est justement que les autres personnages ne voient pas comme lui, même quand ils essaient de le faire croire :

> "You—mean you've *seen* him then?" he asked.
> "Of course," the pilot said, "but we don't want to frighten the passengers. You can understand that."
> "Of course, of course. I don't want to—"
> Wilson felt a spastic coiling in his groin and lower stomach. Suddenly he pressed his lips together and looked at the pilot with malevolent eyes.
> "I understand," he said.
> "The thing we have to remember—" began the pilot.
> "You can stop now," Wilson said [18].

Le pilote ne peut pas adopter le point de vue de Wilson. Le lecteur est également amené à se détacher du personnage à la lecture de l'adjectif *malevolent* qui accrédite l'idée que Wilson est sujet à une crise de folie.

Dans cette nouvelle, le personnage est peut-être fou mais il n'accepte pas cette folie, qu'il cherche à rationaliser : « Was it logical that the mind, in giving way, should, instead of distorting all reality, insert, within the still intact arrangement of details, one extraneous sight [19]? ». La citation rend le point de vue de Wilson qui cherche à statuer sur sa propre santé mentale. La folie a deux manifestations possibles : la première serait la déformation de la réalité, la seconde, dont Wilson serait victime, consisterait à insérer des éléments qui n'ont pas de sens dans un ensemble cohérent, ici l'existence d'un monstre qui cherche à saboter l'avion.

Le personnage est en effet seul à voir ce monstre mais à la fin, l'hôtesse et le pilote font semblant de le croire et lui confirment ce qu'il voit. Le retournement apparent de situation

16. *Ibid.*
17. À ce sujet, il est possible de se référer à la nouvelle de Conan Doyle « The Horror of the Heights » (1913) dans laquelle un pilote part à la recherche de créatures monstrueuses peuplant le ciel.
18. R. Matheson, « Nightmare at 20,000 Feet », *Collected Stories vol. 3*, *op. cit.* p. 135.
19. Matheson, *ibid.* p. 131.

ajoute en réalité au malaise car la vision du personnage principal n'est pas certaine et la confirmation offerte par les autres personnages est fallacieuse. Il n'existe alors plus aucun repère qui puisse permettre un retour à la raison.

3.1.2 Dépossession du corps

Le même déni d'une folie potentielle se retrouve dans « Deus ex Machina » (*Gamma*, novembre 1963). Dans cette nouvelle, un personnage, Robert Carter, glisse, se cogne à son lavabo et se coupe avec son rasoir. En se relevant, il aperçoit de l'huile à la place du sang. Errant dans la ville, il se persuade que l'humanité est progressivement remplacée par des robots et accumule les preuves de sa théorie. À la fin de la nouvelle, il réserve une chambre d'hôtel et perd connaissance. De nombreux échos existent entre « Deus ex Machina » et « Nightmare at 20,000 Feet », dont ce paragraphe sur les détails de l'environnement juste après que Carter s'est cogné et coupé :

> Robert Carter staggered back, eyes round with shock. Reaction made him jerk away the towel again. Wires still, and metal.
>
> Robert Carter looked around the bathroom dazedly. The details of reality crowded him in—the sink, the mirror-faced cabinet, the wooden bowl of shaving soap, its edge still frothed, the brush dripping snowy lather, the bottle of green lotion. All real.
>
> Tight-faced, he wrapped the wound with jerking motions and pushed to his feet. The face he saw in the mirror looked the same[20].

La fin de la citation insiste sur l'importance du point fixe qu'est le sentiment d'identité au moment où la perception du monde se fissure (*He felt the same* dans « Nightmare », *The face he saw in the mirror looked the same* dans « Deus »). Le fait que les détails de la scène n'aient pas changé est également essentiel car leur normalité rend encore plus inacceptable l'élément supplémentaire qui s'est insinué dans l'environnement : le *gremlin* dans « Nightmare » et les fils et l'huile prétendument révélés par la coupure dans « Deus ». La vision est encore indirecte puisque le personnage observe son reflet dans le miroir. Néanmoins, le point de vue du personnage s'impose petit à petit en tant que nouvelle référence de la description de l'environnement et cela commence d'abord par la description de fragments de son corps. Ainsi le sang coulant de la blessure du personnage est remplacé par de l'huile (« he watched the redish-brown oil pulse from his neck and spatter on the floor[21] ») et sa vision de l'huile s'impose dans le texte puisque le mot *blood* n'est pas écrit

20. R. Matheson, « Deus ex Machina », *Collected Stories, Vol. 3*, *op. cit.*, p. 190.
21. Matheson, « Deus ex Machina », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 190.

dans un premier temps. Ce mot apparaît plus loin dans le texte, en lien avec son identité organique : « blood tests [...]. The entire background against which he had acted out his seemingly mortal drama—a background of blood tissue [22]. »

En fuyant de chez lui, Carter voit d'autres preuves de sa théorie : à l'hôpital, de l'huile coule d'une blessure, le verre qu'on lui sert au bar est empli d'huile, les gens mangent de la graisse et de l'huile et il pense que son chewing-gum est composé de graisse [23].

La différence majeure avec « Nightmare » se situe dans la réaction de Carter vis-à-vis de la révélation qu'il pense avoir eue. Dans « Nightmare », persuadé que le *gremlin* va saboter l'avion, Wilson cherche à convaincre l'équipage de la présence de la créature. Dans « Deus », au contraire, Carter cherche à cacher sa découverte. Alors que celle-ci implique également la survie humaine (« Earth was being taken over, each person replaced by mechanical duplicates [24] »), Carter se renferme complètement sur lui-même : « If he wiped them away fast enough, they couldn't see that they weren't drops of blood [25]. » Carter prend la décision de ne pas en informer sa femme (« He wasn't going to tell her [26] »). L'intention de dissimuler ce qu'il a vu se confirme quand sa femme voit du sang couler de sa blessure et qu'il se rend compte que leurs visions ne convergent pas : « *She'd seen blood.* Somehow, that terrified him even more than knowing what he was [27]. » Les deux personnages devraient percevoir la même chose. Leur vision partagée devrait offrir une stabilité des images. Paradoxalement, si sa femme voyait la même chose que lui, Carter serait rassuré quant à la véracité de son expérience visuelle, mais cela confirmerait qu'il est un robot. Ainsi, la véracité de sa vision est perçue par le personnage comme étant plus importante que la stabilité de son apparence humaine. Les deux points de vue (huile/sang) sont irréconciliables, ce qui conduit à la fuite du personnage dans la ville.

Le protagoniste est de nouveau en décalage par rapport aux autres, y compris par rapport aux membres de sa famille. D'autres visions mentales s'imposent à Carter quand il imagine la réalité mécanique de son corps : « visualizing a turn of gears in his head, levers attached to curved bars attached to artificial teeth; all moving in response to a

22. Matheson, *ibid.*, p. 191.
23. Matheson,*ibid.* pp. 194-197.
24. Matheson, *ibid.*, p. 196.
25. Matheson, *ibid.*, p. 191.
26. Matheson, *ibid.*, p. 197.
27. Matheson, *ibid.*, p. 198.

synaptic impulse[28]. » La vision est clairement mentale mais sa description est extrêmement précise et s'attache au détail des dents et à la reproduction mécanique et simpliste du fonctionnement des nerfs (*synaptic impulse*).

Les deux nouvelles se concluent sur la fin des visions des deux personnages : « Wilson slept without dreams[29] » ; « Then the darkness came[30] ». Ces phrases ne permettent pas au lecteur de statuer sur les événements perçus par les personnages. En laissant ouverte la possibilité d'une interprétation rationnelle fondée sur la folie des personnages ou d'une interprétation fondée sur l'existence d'un monstre et d'un remplacement de l'humain, Matheson s'inscrit dans la tradition fantastique de l'hésitation. Néanmoins, ce qui frappe dans ces nouvelles, davantage que la question de la folie ou de la véracité des événements perçus et vécus par les personnages, c'est la description de ces perceptions. En effet, Matheson excelle dans le fait de faire surgir la menace de l'environnement familier et cette menace surgit uniquement pour le personnage masculin[31]. Les personnages sont conscients des dépossessions qu'ils subissent, ils les observent et les commentent. L'universalité de la perception est remise en question pour insister sur sa subjectivité ; ce n'est pas seulement l'interprétation des événements qui est discutée mais leur expérience qui est incertaine et qui oppose le personnage masculin à son entourage jusqu'à la dépossession ultime.

3.1.3 Dépossession de la vie

Dans « Crickets » (*Shock*, mai 1960), un couple en vacances, Hal et Jean Galloway, rencontre John Morgan. Cet homme interprète les sons émis par des grillons ; selon lui, les insectes révèleraient le nom des morts selon un code semblable au morse :

> "I've listened," he said. "For seven years I've listened. And the more I listened the more I was convinced that their noise was a code; that they were sending messages in the night.
>
> "Then—about a week ago—I suddenly heard the pattern. It's like Morse code only, of course, the sounds are different."
>
> Mr. Morgan stopped talking and looked at his black notebook.
>
> "And there it is," he said. "After seven years of work, here it is. I've deciphered it." [...]
>
> "Names." [...]

28. R. Matheson, « Deus ex Machina », *Collected Stories, Vol. 3*, p. 193.
29. R. Matheson, « Nightmare at 20,000 Feet », *Collected Stories, Vol. 3*, *op. cit.*, p. 139.
30. R. Matheson, « Deus ex Machina », *Collected Stories, Vol. 3*, *op. cit.*, p. 197.
31. Cela été souligné par Peter Nicholls dans l'ouvrage de Denoël consacré à l'auteur, puis par Roger Bozzetto dans son article sur Matheson dans les actes *Il est une légende*, *op. cit.*.

"*The names of the dead*[32]."

Les répétitions du texte confèrent un caractère obsessionnel au personnage et le changement de verbe (de *listened* à *heard*) indique la conclusion du travail du personnage qui a réussi à organiser les sons en une structure cohérente, de la coïncidence au code déchiffrable. L'emphase est mise sur la révélation mystérieuse mais elle n'est jamais expliquée dans la suite du texte. C'est Morgan qui a fait le lien entre les noms épelés par les grillons et les noms de personnes décédées dans sa propre interprétation du code qu'il est le seul à connaître et à déchiffrer[33].

Hal et Jean Galloway entendent aussi les grillons mais leur réaction est très différente de celle de Morgan (« "Yes, they're nice"[34] ») et le décalage se construit dans le texte entre l'un des personnages et les autres. Le son des grillons est si évident pour Morgan qu'il emploie directement le pronom complément : « "Do you hear them?"[35] » Le pronom n'est pas compréhensible pour les autres personnages qui ne sont pas dans le même état d'esprit que Morgan et qui sont obligés de lui demander de préciser (« "Who?" / "The crickets"[36] »). Pour Hal Galloway, Morgan s'intéresse forcément à des sons humains (*who* et pas *what*), ce qui accentue le décalage entre les deux hommes. Les sons réguliers émis par les grillons sont un code qu'il faut déchiffrer et le personnage qu'on pense paranoïaque est celui qui va s'en charger en prenant des notes. C'est par l'écrit qu'il trouve une structure aux bruits et qu'il peut organiser le code.

Cependant, Morgan cherche à faire partager sa découverte. Il revient vers le couple Galloway quand il est persuadé que les grillons ont épelé son propre nom par exemple, mais il parvient seulement à les mettre mal à l'aise et à représenter une menace : « he might be a dangerous man[37] », « who knows what's going on in that mind of his? I don't want to take any chances[38]. » Le trouble mental de Morgan est perçu comme étant un

32. R. Matheson, « Crickets » *Collected Stories, vol. 3*, pp. 79-80.
33. L'organisation d'éléments banals en signes à interpréter est également au centre de la nouvelle « Legion of Plotters » (*Detective Story Magazine*, juillet 1953), dans laquelle un personnage se persuade que tous les bruits qu'il entend sont émis uniquement pour lui nuire, et se crée une échelle de nuisance. Il finit par prendre un révolver, tirer sur des passagers d'un bus avant d'être abattu par la police.
34. Matheson, *ibid.*, p. 78.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*
37. Matheson, *ibid.*, p. 80.
38. Matheson, *ibid.*, p. 82.

danger auquel il est possible d'échapper en ne remettant pas en cause ses théories sans y adhérer pour autant. En effet, à aucun moment les Galloway ne contredisent Morgan en sa présence. Cependant, ils ne parviennent pas à confirmer sa théorie : « [Hal] tried to listen to the crickets' noise and find some point of comparison with the notes. He couldn't [39]. » À première vue, seul le personnage paranoïaque est capable d'organiser ces notes pour trouver une explication qui le satisfait. Cependant, le personnage de Morgan semble paranoïaque parce qu'il est perçu à travers la focalisation des deux autres personnages qui le trouvent étrange. Le couple n'est d'abord pas certain de vouloir engager la conversation (« "Should we talk to him?" » « "I don't know." [40] ») et c'est Morgan qui leur parle en premier en les prenant au dépourvu : « Suddenly, the man asked: "Do you hear them?" [41] ». Les expressions en rapport avec le personnage de Morgan insistent sur les marques d'altération mentale : « There was a sudden urgency in Mr. Morgan's voice [42] », « his eyes glowing in the lamp light [43] », « his throat worked convulsively [44] », « muttering to himself [45] ». À ces signes de santé mentale défaillante s'ajoutent les remarques sceptiques et moqueuses du couple : « "I don't think the crickets told him. [...] here that nice little man was giving us the lowdown on crickets and you disparage him." [46] »

Dans « Nightmare », le point de vue du personnage paranoïaque était adopté et mis à distance par la réaction des autres personnages. En revanche, dans « Crickets », dans un premier temps, l'emploi du champ lexical de l'instabilité et la focalisation sur la réaction du couple conduisent le lecteur à douter d'emblée de ce que perçoit le personnage de Morgan. Cependant, la fin de la nouvelle remet en cause cette interprétation en s'inscrivant dans l'hésitation fantastique :

> Inside the room, there was a sudden, rustling, crackling sound—like that of a million, wildly shaken tambourines. [...]
>
> Lying in a pool of blood-splotched moonlight was Mr. Morgan, his skin raked open as if by a thousand tiny razor blades. There was a gaping hole in the window screen [47].

La présence éventuelle des grillons est confirmée par la chute une fois que le couple

39. *Ibid.*
40. Matheson, *ibid.*, p. 77.
41. Matheson, *ibid.*, p. 78.
42. *Ibid.*
43. Matheson, *ibid.*, p. 79.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. Matheson, *ibid.*, p. 80.
47. Matheson, *ibid.*, p. 84.

a pénétré dans la chambre de Morgan : « Then they were alone with a dead man. And outside in the night, a million crickets rubbed their wings together [48]. » La fin surnaturelle de la nouvelle, qui laisse entendre que les grillons ont véritablement attaqué et tué Morgan, remet en cause la paranoïa du personnage. On pense à la phrase : « Just because you're paranoid doesn't mean they aren't after you [49]. » L'impossibilité de trouver une explication rationnelle à la fin de la nouvelle suscite le malaise. C'est d'autant plus inquiétant que dans cette nouvelle, contrairement aux autres, le fantastique affecte l'environnement et pas uniquement le personnage.

En effet, dans « Nightmare », les médicaments que prend Wilson et son anxiété peuvent expliquer ses visions ; les légendes des *gremlins* et la tradition fantastique peuvent également orienter la lecture vers l'explication surnaturelle de la présence du monstre. Dans « Deus », le choc à la tête peut expliquer que le personnage ait des visions. Dans « Crickets », en revanche, la fin de la nouvelle vient inverser la perspective initiale, et le lecteur est finalement amené à accepter l'explication surnaturelle d'une communication entre les grillons et le personnage de Morgan.

Cependant, les éléments qui construisent l'éventualité d'une hésitation entre l'explication surnaturelle et la folie des personnages sont peu développés et le lecteur est surtout confronté à l'expérience terrifiante que subissent les personnages. Ces derniers sont tour à tour dépossédés de leur raison, de leur corps, parfois jusqu'à la mort et ces dépossessions les éloignent ou les retirent de leur monde.

Dans son essai paru dans le numéro 3 de la revue *Science-Fiction* (Denoël, mars 1985), Robert Louit définit ainsi le personnage masculin récurrent dans les nouvelles de Matheson :

> L'important est qu'on retrouve partout le même itinéraire : un personnage, incertain de son identité mais conscient de sa différence, se sent « de trop » ; il glisse alors peu à peu hors du monde. Le héros mathesonien est celui qui s'aperçoit qu'il ne cadre pas dans le tableau [50].

Le titre de l'essai, « Être seul de son espèce », qui s'applique à Matheson, est également la définition des personnages masculins inventés par l'auteur : ces personnages sont seuls,

48. *Ibid.*

49. La phrase est attribuée à Joseph Heller dans *Catch-22* (1961) mais elle ne figure pas dans le livre, ni dans le film qui en a été tiré en 1970 par Mike Nichols. L'adage et ses variantes lui sont néanmoins attribués et font partie de la culture populaire américaine des années soixante et soixante-dix.

50. Robert Louit, « Être seul de son espèce », *Matheson/peurs*, *Science-Fiction n° 3*, Denoël, mars 1985, p. 102.

incapables de voir comme les autres, incapables de convaincre les autres de ce qu'ils voient et leur conscience de cet état de fait, comme le souligne Louit, rend le décalage irréversible.

Les personnages masculins de ces trois nouvelles paradigmatiques sont les représentants d'une nouvelle classe moyenne américaine qui se développe après la deuxième guerre mondiale mais dans laquelle certains ont du mal à se reconnaître. L'horreur qui touche les personnages de Matheson est la conséquence de changements incompréhensibles, de la difficulté à trouver sa place dans le nouveau monde qui se met en place et dans lequel les hommes des nouvelles ne se reconnaissent pas. Ce monde a élu domicile dans un nouvel espace qui se développe après la guerre, l'espace de la banlieue américaine.

3.2 Géographie de la banlieue, structure paranoïaque

En 1944, le gouvernement américain passe une loi (*the Servicemen's Readjustment Bill*, également connu sous le nom de *GI Bill of Rights*) qui garantit aux vétérans des aides pour reprendre des études, obtenir des prêts pour acheter une entreprise ou pour acheter un logement dans les banlieues résidentielles.

Cette loi contribue au développement de la classe moyenne, essentiellement blanche [51]. Près de huit millions de vétérans bénéficient de ces aides [52].

La banlieue résidentielle devient une image culturelle des années cinquante ; elle devient aussi une image incontournable de la fiction populaire que l'on retrouve dans les romans de John Updike et de Richard Yates, ou dans certaines séries télévisées (*Leave it to Beaver*, *The Adventure of Ozzie and Harriet*), qui mettent en scène des familles blanches de la classe moyenne installées dans des maisons de banlieue identiques les unes aux autres.

L'urbanisation croissante des États-Unis dans les années cinquante, et particulièrement le développement des banlieues résidentielles, a donné naissance à une nouvelle forme de gothique, théorisée par Bernice M. Murphy. L'expression *Suburban Gothic* apparaît dans divers ouvrages consacrés au gothique et l'ouvrage de Murphy, *The Suburban Gothic in*

51. Bien que les vétérans noirs puissent bénéficier de ces aides, leur installation dans les banlieues résidentielles n'a pas été encouragée. Voir, à ce sujet *Men and Masculinities: a Social, Cultural and Historical Encyclopedia*, ed. by Michael Kimmel et Amy Aronson, ABC Clio, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2004, p. 162.

52. À ce sujet, voir Davies, 1986, pp. 181-230.

American Popular Culture[53], dans lequel elle commente *I am Legend*, en fait un genre littéraire et cinématographique à part entière.

En effet, Matheson est ancré dans ces évolutions de la société américaine. Dans ses textes, les personnages masculins subissent une perte d'identité et la description de leur inadéquation au modèle masculin des États-Unis des années cinquante est indissociable de la représentation des banlieues américaines. Cela se retrouve particulièrement dans les romans pour lesquels il est le plus célèbre *I am Legend* et *The Shrinking Man*. Bien que notre étude porte sur les nouvelles de l'auteur, un détour par ces romans est nécessaire pour évoquer l'importance de la banlieue et de la maison dans son œuvre.

3.2.1 I am Legend et The Shrinking Man

De la sécurité à la prédation : la banlieue comme espace du cauchemar

Dans *I am Legend* (1954), un virus inconnu a transformé une partie de la population en vampires à la suite d'une guerre nucléaire. Le personnage principal, Robert Neville est, à sa connaissance, le seul survivant de l'humanité. Pour échapper aux vampires la nuit, il est obligé de se retrancher dans sa maison en répétant jour après jour les mêmes gestes de protection (ail aux fenêtres, protection des carreaux, état de marche du générateur). Chaque jour, il erre dans la ville pour renouveler ses provisions et pour tuer des vampires en leur plantant dans le corps des pieux en bois qu'il a fabriqués. Il cherche également à déterminer l'origine du virus qui a transformé les gens en vampire pour tenter de trouver un antidote. Après plusieurs années, cependant, Neville rencontre une autre survivante, Ruth. Il se rend compte que Ruth est porteuse du virus mais qu'elle est devenue une vampire consciente de ses actions, contrairement aux autres vampires. À la fin du roman, il apprend qu'une nouvelle race, à laquelle Ruth appartient, a vu le jour. Cette nouvelle race s'est adaptée au virus et emprisonne Neville pour le tuer car il est le dernier représentant d'une espèce disparue.

La maison de banlieue, traditionnellement ouverte sur l'extérieur et sur les voisins, est présentée dès le début en des termes surprenants : « He checked each window to see if any of the boards had been loosened. After violent attacks, the planks were often split or partially pried off, and he had to replace them completely[54]. »

53. Bernice M. Murphy, *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave McMillan, 2009.
54. Matheson, *I am Legend* (1954), Tor, New York, 2007, p. 1.

Neville a brûlé les maisons adjacentes pour empêcher les vampires de sauter de toit en toit, transformant du même coup la géographie de la banlieue : sa maison est isolée, barricadée, une forteresse au sein du quartier. L'intérieur est réorganisé pour abriter les éléments essentiels à sa survie : l'ancienne chambre de sa fille abrite un immense congélateur qui contient des mois de réserve de nourriture, les fenêtres sont recouvertes de planches de bois pour prévenir les jets de pierre de ses ennemis, et encadrées de chapelets d'ail, qu'il cultive dans une serre.

Ainsi que Bernice M. Murphy le rappelle, la métaphore de la maison-forteresse est fréquente dans les années cinquante : « As Guy Oakes has noted, President Eisenhower and other government officials made it clear that in the likely event of a catastrophic nuclear conflict, survival would 'largely be a do-it-yourself enterprise' [55]. » Le passé militaire de Neville lui est utile et la transformation de sa maison en un abri évoque en effet les images des abris anti-atomiques que nous avons vues au chapitre 2.

Malgré le contexte de l'invasion de vampires, Neville reproduit la vie de la classe moyenne blanche américaine qui était la sienne avant la catastrophe : le soir, alors que son ancien voisin Cortman le provoque, il écoute de la musique classique sur son tourne-disque et lit, un verre d'alcool à la main. Jancovich commente ces habitudes en les mettant en lien avec la difficulté pour Neville de quitter sa vie de banlieue :

> Neville is a man of preconditioned habit who unquestioningly accepts received, commonsense notions of normality, and cannot accept or even imagine alternatives. He is a man who is threatened by anything which challenges his assumptions, and regulates his life according to futile and obsessive routines [56].

Le personnage est forcé d'adopter des changements pour assurer sa survie mais ses habitudes de vie demeurent les mêmes.

Sa vie, faite de rituels, est profondément marquée par la géographie de la banlieue : il a besoin de sa voiture pour aller se réapprovisionner en essence, en denrées alimentaires et pour tuer les vampires dans des maisons choisies au hasard. Le trajet qu'il faisait pour se rendre au travail est remplacé par le trajet d'exploration et de chasse. Quand Ruth, représentante de la nouvelle race, l'incite à fuir, il ne peut s'y résoudre, ainsi qu'il lui explique plus tard : « "I almost went several times. Once I even packed and—started out.

55. Murphy (2009), *op. cit.*, p. 28.
56. Jancovich (1996), *op. cit.*, p. 149.

But I couldn't, I couldn't—go. I was too used to the—the house. It was a habit, just—just like the habit of living. I got—used to it [57]." » Neville ne peut se résoudre à abandonner ses habitudes dans sa maison de banlieue.

Neville est capturé dans sa forteresse par la nouvelle race : « And the dark men dragged his lifeless body from the house. Into the night. Into the world that was theirs and no longer his [58]. » La maison-forteresse se transforme en une dernière représentante de l'ordre ancien, à l'instar de Neville, dernier représentant de l'humanité : l'homme qui se retranchait est ensuite enfermé dans une petite pièce (« the barred windows across the tiny cubicle [59] »). La familiarité de la banlieue, du décor, des sons, est remplacée par l'inconnu : « The sound was outside; the rushing, confused sound [60]. » Neville n'a pas pu s'adapter aux changements de la nouvelle société et il est une menace pour la nouvelle race car il représente un temps révolu.

La banlieue décrite dans le roman est une banlieue de cauchemar, faite de conformisme et d'habitudes qu'on ne peut pas abandonner. La maison, qui pourrait offrir une protection face au voisinage, est une forteresse faillible. La maison de banlieue emprisonne le personnage dans son conformisme et en fait une cible facile pour ses ennemis.

The Shrinking Man (1956) met en scène le personnage de Scott Carey qui, à la suite d'une exposition à une combinaison de radiations et de pesticides, diminue en taille chaque jour. Dans ce roman, la maison de banlieue offre une protection face à l'extérieur ; après que Scott Carey ne peut plus aller travailler, il continue cependant de se promener dans le quartier malgré la crainte de sa femme que quelqu'un le voie. Scott est abordé par un groupe d'adolescents, qui le prenait pour un enfant dans l'obscurité : « "Let's have some fun." » Alors qu'il cherche à leur échapper, les adolescents l'encerclent, se moquent et le bousculent. Scott prétend être attendu par sa mère et petit à petit, les allusions des adolescents se font sexuelles, à la fois à propos de la mère censée l'attendre à la maison et à propos de lui-même quand il essaie vainement de se défendre (« "Bitch." »). En le maîtrisant, ils le reconnaissent et continuent de le maltraiter. Scott parvient à s'échapper mais pour ne pas révéler où il habite, il se cache avant de rentrer chez lui.

57. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, pp. 154-155.
58. *Ibid.*, p. 152.
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*, p. 153.

La situation de Scott l'a forcé à déménager une première fois pour éviter les curieux qui se groupaient devant chez lui. Cependant, son nouveau quartier n'est pas sûr. Alors qu'il se promène, un camionneur le prend en stop, pensant avoir affaire à un jeune garçon – et si Scott joue le jeu au départ pour pouvoir rentrer chez lui, il se retrouve très rapidement impuissant lorsque l'homme lui pose la main sur la jambe à plusieurs reprises. Lorsque Scott réussit à le persuader de s'arrêter, l'homme lui demande de l'embrasser avant de partir. Dans *The Shrinking Man*, l'espace clos de la banlieue ouvre également la porte à la prédation [61].

De la communauté à l'expulsion

Pour Murphy, l'un des éléments constitutifs du rêve américain au sein de la banlieue résidentielle consiste en la certitude de vivre au sein d'une communauté homogène [62]. Dans les nouvelles et les romans de Matheson, cette communauté est blanche.

Murphy souligne que dans *I am Legend*, Neville fait constamment référence aux vampires en utilisant des termes associés à la couleur noire et fait référence aux minorités (alors même qu'en réalité, le vampire est devenu la majorité). En effet, un soir, Neville se lance dans le pseudo-argumentaire suivant, en s'imaginant défendre les vampires :

> Friends, I come here before you to discuss the vampire; a minority element if there ever was one, and there was one... Why cannot the vampire live where he chooses? Why must he seek hiding places where none can find him out? Why do you wish him destroyed? Ah, see, you have turned this poor guileless innocent into a haunted animal. He has no means of support, no measures for proper education; he has no voting franchise. No wonder he is compelled to seek out predatory nocturnal existence.
>
> Robert Neville grunted a surly grunt. Sure, sure, he thought, but would you let your sister marry one [63]?

Les allusions à l'éducation, au droit de vote et aux discriminations envers les minorités en général permettent d'établir un parallèle avec la minorité noire. La remarque finale est à replacer dans le contexte du tabou du métissage. Le sang est central en relation aux vampires mais également dans les conceptions racistes de pureté.

61. C'est une des critiques qui est adressée à la banlieue, ainsi que Murphy le rappelle p. 3 de *Suburban Gothic* : « an obvious hunting ground for paedophiles and child murderers ».
62. Murphy, *op. cit.*, p. 3.
63. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, p. 20.

Dans ces deux romans, l'espace de la banlieue cristallise les changements que subissent les personnages. Dans *I am Legend*, le mode de vie du personnage principal est remis en question par l'apparition d'une nouvelle majorité à laquelle il n'appartient pas et pour laquelle il est une menace. Dans *The Shrinking Man*, le personnage subit la disparition progressive de ce qui faisait de lui le représentant paradigmatique de la majorité (son travail, son couple, sa taille). Dans ces histoires, la banlieue est un espace dans lequel les marginaux n'ont pas leur place.

L'espace de la banlieue est également central dans plusieurs nouvelles de Matheson. Nous retiendrons deux exemples qui illustrent les comportements qu'il induit dans les modes de vie de ses habitants.

3.2.2 La banlieue normée dans « A Flourish of Strumpets »

Dans certaines nouvelles de Matheson, les personnages subissent certaines modifications au sein de leur quotidien et se sentent directement visés ou agressés par ces changements. Dans « A Flourish of Strumpets » (parue en novembre 1956 dans *Playboy*), Frank et Sylvia Gussett sont dérangés chez eux par des représentantes d'une organisation appelée « *the Exchange* ». Ces femmes proposent des services sexuels.

Le couple, choqué, fait appel à la police mais ni celle-ci, ni le FBI qu'ils contactent ensuite, n'interviennent. De plus, le voisin du couple, Maxwell, avec lequel Frank se rend au travail, explique qu'il a succombé aux avances d'une des femmes et qu'il suffit simplement de ne pas l'avouer à sa propre femme. Chaque soir, une nouvelle femme vient sonner à la porte et ce n'est que lorsque Frank cède que les visites cessent. Dans la chute de la nouvelle, c'est un homme qui sonne, représentant toujours la même organisation, et qui demande à voir Sylvia.

Dans l'*incipit* de la nouvelle, les personnages sont abordés directement chez eux : « One evening in October the doorbell rang [64]. » Ce début illustre une structure fréquente dans les nouvelles de Matheson, sur laquelle nous reviendrons : la première phrase indique une perturbation *in medias res* et c'est par une analepse que la situation « normale » est rappelée (« Frank and Sylvia Gussett had just settled down to watch television [65] »). La soirée devant la télévision est une habitude du couple [66] mais elle est interrompue par le

64. R.Matheson, « A Flourish of Strumpets », *Collected Stories, vol. 2*, *op.cit.*, p. 319.
65. *Ibid.*
66. Matheson, *ibid.*, p. 323.

son de la sonnette qui devient la nouvelle habitude : « The second one came that night [67] », « The next night » [68], « that night [69] », « The next two nights », « that night [70] ».

La sonnette est un objet symbolique qui représente la première étape vers l'entrée de la maison, en signalant une présence et en réclamant l'ouverture de la porte. Cependant, les femmes et l'homme qui sonnent ne franchissent pas la porte physiquement mais leur présence transforme la sonnette en un son qui est source d'angoisse pour Frank et Sylvia : « This is a gross invasion of privacy [71]. » La sonnette, qui laisse le choix de répondre ou de ne pas répondre, qui n'oblige pas à inviter la personne qui sonne à l'intérieur, devient le symbole de la perturbation qui touche le foyer.

Le mari finit par céder aux sollicitations en échange de la promesse que plus personne ne viendra sonner à la porte. Cependant, le retour à la normale ne dure pas longtemps et la nouvelle reprend la même structure que dans l'incipit pour indiquer le retour de la perturbation : « It was the following Wednesday night / The doorbell rang [72] ». Par conséquent, la dernière utilisation de la sonnette suffit à agir physiquement sur le mari : « Frank stiffened. They'd *promised* to stop coming [73]! » La nouvelle est construite autour de la répétition des mêmes expressions et de la répétition des situations.

La diégèse se concentre sur un couple mais donne également le point de vue d'un voisin, Maxwell, qui ne perçoit pas les choses de la même manière que Frank Gussett. Contrairement à Maxwell, Frank et Sylvia Gussett considèrent ces venues répétitives comme une attaque dirigée contre eux : ils se sentent persécutés par les femmes qui sonnent à la porte.

Dans *Empire of Conspiracy, the Culture of Paranoia in Postwar America*, Timothy Melley revient sur la théorie d'Hofstadter pour développer les spécificités des théories du complot dans les États-Unis des années cinquante :

> Numerous postwar narratives concern characters who are nervous about the ways large, and often vague, organizations might be controlling their lives, influencing their actions, or even constructing their desires. [...] As others have noted, the idea

67. Matheson, *ibid.*, p. 321.
68. Matheson, *ibid.*, p. 322.
69. Matheson, *ibid.*, p. 323.
70. Matheson, *ibid.*, p. 325.
71. Matheson, *ibid.*, p. 322.
72. Matheson, *ibid.*, p. 327.
73. *Ibid.*

> of conspiracy offers an odd sort of comfort in an uncertain age: it makes sense of the inexplicable, accounting for complex events in a clear, if frightening, way. To put it another way, by offering a highly adaptable vision of causality, conspiracy theory acts as a "master narrative", a grand scheme capable of explaining numerous complex events[74].

La CIA (créée après la guerre) rejoint les Illuminati et les Franc-Maçons dans la liste des organisations qui comploteraient sur le territoire américain. La menace ne vient pas d'ailleurs, elle est intérieure, interne au pays. On retrouve ce phénomène décrit par Melley dans « A Flourish of Strumpets » : c'est une organisation, *The Exchange*, qui dirige les femmes qui sonnent à la porte du couple. Le nom même de l'organisation et la mention de *service* sous-entendent un acte commercial offert par des employées de l'organisation : elles ont des horaires précis, des cartes de visite. À la fin de la nouvelle, lorsque c'est un homme qui vient sonner à la porte, l'organisation se révèle être plus importante que ce qui était montré au début de la diégèse ; cependant, le titre sous-entendait déjà l'expansion de l'entreprise.

D'après les réflexions du voisin de Frank Gussett (« You're no different from the rest of us », « get a few kicks on the side like the rest of us[75] »), les habitants du quartier répondent favorablement à l'offre qui leur est faite : l'organisation construit des désirs, ainsi que le relate Melley. Les réactions du couple Gussett, en revanche, s'apparentent à une forme de résistance au changement qui pouvait toucher certains Américains dans les années cinquante – ils sont dépassés par les événements, en colère et se sentent en décalage par rapport à leurs voisins. Les autorités, auxquelles ils font appel pour résoudre le problème sont vues comme étant complices de l'organisation, puisqu'elles n'agissent pas contre elle.

Alors que sa femme pense à déménager, le personnage de Frank sous-entend que les changements sont généraux et qu'aucun lieu n'y échappe (« "What difference does it make *where* we live[76]?" »). Dans les années cinquante, le développement des media et notamment de la télévision rendent les changements beaucoup plus rapides, ainsi que nous l'avons vu au chapitre un – et le couple est dérangé alors qu'il est installé devant la télévision. Frank finit par justifier l'existence de ces services à domicile dans un discours sur les changements culturels, dans une discussion qui rompt l'unité que le couple affichait jusque là :

74. Timothy Melley, *Empire of Conspiracy, the Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2000, pp. 7-8.
75. R. Matheson, « A Flourish of Strumpets », *Collected Stories*, vol. 2, *op.cit.*, p. 323.
76. Matheson, *ibid.*, p. 325.

> "Well, who knows, maybe it's an inevitable cultural phenomenon. Maybe—"
> "*Frank Gussett!*" she cried. "*Are you defending that awful Exchange?*"
> "No, no, of course not," he blurted. "It's execrable. Really! But—well, maybe it's Greece all over again. Maybe it's Rome. Maybe it's—"
> "I don't care *what it is*!" she cried. "It's *awful*!"[77]

Face à l'indignation de sa femme, les explications de mauvaise foi de Gussett sont faibles et lui-même ne semble pas convaincu (*blurted*, *well*, *maybe*), mais il établit un parallèle entre deux anciennes civilisations reconnues et le changement qui s'impose à eux. Son voisin Maxwell pousse la comparaison plus loin en ajoutant les services de l'organisation à la liste des changements culturels : « First the houses. Then the lady cab drivers, the girls on street corners, the clubs, the teenage pickups roaming the drive-in movies. Sooner or later they had to branch out more; put it on a door-to-door basis[78]. » La liste de Maxwell insiste sur trois aspects essentiels des États-Unis dans les années cinquante : le développement des quartiers résidentiels, la féminisation des métiers et l'émergence de l'adolescence en tant que classe sociale à part entière. Ces changements se font apparemment sans origine (les phrases sont nominales) avant de faire appel à un indéfini *they* qui maintient le mystère de la création de l'organisation.

Le lendemain de la première visite de la prostituée à leur domicile, Frank se rend à son travail avec son voisin Maxwell. Ils évoquent la venue de la veille mais leurs réactions sont très différentes. Le voisin prend les choses à la légère et chantonne :

> *I'm just a little*
> *Door-to-door whore;*
> *A want-to-be-good*
> *But misunderstood...*[79]

La réaction de Frank est d'abord celle du rejet (« What on earth? ») mais la chanson investit peu à peu son esprit et affecte ses relations avec sa femme :

> "What's that you're humming?" she asked at breakfast.
> He almost spewed out whole wheat toast.
> "Nothing," he said choking. "Just a song I heard."
> She patted him on the back. "Oh."
> He left the house, mildly shaken[80].

77. *Ibid.*
78. Matheson, *ibid.*, p. 326.
79. Matheson, *ibid.*, p. 321.
80. Matheson, *ibid.*, p. 322.

La réaction de Frank est relative à la présence de sa femme : jusque là, leur indignation est commune et leurs réactions sont semblables. La chanson constitue la première rupture dans leur entente. C'est toujours au moment des repas qu'il chantonne : « at breakfast [81] », « his bacon sandwich and thermos of buttermilk [82] », « over lunch he found himself humming [83] ». Le premier repas mentionné est le seul qui soit commun aux époux et lors des deux autres repas, le mari se reprend après avoir eu le temps de chantonner quelques paroles (« before catching himself [84] », « he stopped, shaken [85] »). De même que le son de la sonnette en vient à signifier toute autre chose que sa fonction première, la chanson envahit l'esprit du personnage au point qu'il l'intègre et qu'elle s'impose à lui à intervalles réguliers, lui rappelant la possibilité de tromper sa femme. Lorsque Frank chante pour la dernière fois, il est incapable de terminer son repas, qu'on imagine lui avoir été préparé par sa femme.

Le fait que Frank finisse par céder à l'organisation en échange de la promesse que les femmes ne viendront plus illustre l'impossibilité d'échapper complètement aux changements qui bouleversent les habitudes : l'organisation agit sur le quotidien en rythmant les soirées par les coups de sonnette et les visites incessantes des femmes et en créant une division durable au sein du couple. En revanche, après le développement de Frank sur les phénomènes culturels, la séparation est à la fois psychologique et physique (« Frank sat in the living-room listening to her bang dishes in the kitchen sink [86] »). Le comportement de Frank change après qu'il a cédé et particulièrement dans sa relation à sa femme : il passe l'aspirateur et lui achète des fleurs. La nouvelle met en évidence des changements de mœurs et la difficulté pour les femmes de trouver une place en-dehors de la sphère domestique (réduite aux tâches ménagères et à la préparation des repas). L'un des personnages masculins accepte parfaitement et rapidement la possibilité de tromper sa femme, et le personnage de Frank finit également par céder, rappelant implicitement que la liberté sexuelle de l'homme est acquise.

En revanche, la liberté sexuelle de la femme n'est suggérée que dans la chute de la nouvelle quand c'est un homme de l'organisation qui demande à lui parler. La fin est ouverte

81. *Ibid.*
82. *Ibid.*
83. Matheson, *ibid.*, p. 326.
84. Matheson, *ibid.*, p. 322.
85. Matheson, *ibid.*, p. 326.
86. *Ibid.*

mais les chutes des nouvelles que Matheson a écrites avant celle-ci laissant présager le pire, et ce renversement ironique et humoristique est également menaçant. Les changements que permet la structure de la banlieue et notamment l'accessibilité de ses habitants sont effrayants parce qu'ils remettent en cause les rôles établis de l'homme et de la femme au sein du couple, notamment sur le plan sexuel. L'égalité sexuelle entre l'homme et la femme n'est envisagée que dans la perspective d'un bouleversement radical qui est sous-entendu.

Dans cette nouvelle, la banlieue n'est pas non plus le havre de paix qui offre la certitude de vivre dans une communauté homogène. C'est un espace qui permet la transformation de ses habitants par l'uniformisation de ses habitants, par la modification de leurs comportements jusqu'à la remise en question de rapports de genre autrefois établis. Cet espace est au cœur d'une des nouvelles les plus fortes de l'univers de Matheson, « The Distributor ».

3.2.3 « The Distributor » : espace réticulaire et fabrication paranoïaque

« The Distributor » (*Playboy*, mars 1958) diffère des nouvelles étudiées ci-dessus à plus d'un titre. Dans cette nouvelle, Theodore Gordon emménage dans un quartier résidentiel. Il se présente à tous ses voisins, entendant au passage des remarques et des commentaires qui témoignent de dissensions latentes entre certains d'entre eux. Il entreprend ensuite une destruction systématique du quartier, en blessant le chien d'un des voisins avec une carabine à plomb (faisant ainsi accuser les enfants d'un autre voisin), en faisant chanter plusieurs voisines par des photos compromettantes, en montant ses voisins les uns contre les autres. Ses attaques sont organisées et progressives ; elles ont lieu entre le samedi 20 juillet et le vendredi 31 août et touchent tous ses voisins. Gordon est la métaphore d'une organisation de la banlieue totalitaire, qui repose sur la surveillance des voisins les uns par les autres, ainsi que sur une certaine uniformisation des modes de vie.

Dans son essai, Hofstadter évoque « l'ennemi ». Il entreprend de le définir, tel qu'il est représenté par les tenants des théories du complot :

> [H]e is a perfect model of malice, a kind of amoral superman: sinister, ubiquitous, powerful, cruel [...]. Unlike the rest of us, the enemy is not caught in the toils of the vast mechanism of history [...]. He is a free, active, demonic agent [87].

87. R. Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, *op. cit.*, pp. 31-32.

L'un des points essentiels de cette citation est de considérer que l'ennemi est indépendant. Le personnage de Gordon représente cet ennemi dans la nouvelle : il est capable d'imiter ses voisins pour s'infiltrer dans le quartier et adopter des comportements attendus (aller se présenter, aller à l'église, inviter ses voisins à manger) tout en agissant en-dehors des contraintes morales de la vie en communauté.

La nouvelle « The Distributor » est à plusieurs titres emblématique des nouvelles publiées par Matheson. Lui-même déclare à son sujet : « I wanted a story about how evil can exist in such a banal, everyday form that you just don't notice it creeping up on you[88]. » Le mal, dont il est question ici, s'apparente à l'ennemi central aux théories du complot décrit par Hofstadter.

> "There have been a lot of...*things* happening in this neighborhood since you moved in," said Mrs. McCann after they were seated in the living-room.
>
> "Things?" asked Theodore.
>
> "I think you know what I mean," said Mrs. McCann. "However, this—this *bigotry* on Mr. Jefferson's door is too much, Mr. Gordon, too much."
>
> Theodore gestured helplessly. "I don't understand."
>
> "Please don't make it difficult," she said. "I may have to call the authorities if these things don't stop, Mr. Gordon. I hate to think of doing such a thing but—"
>
> "*Authorities*?" Theodore looked terrified.
>
> "None of these things happened until you moved in, Mr. Gordon," she said. "Believe me, I hate what I'm saying but I simply have no choice. The fact that none of these things has happened to you—[89]"

Mrs. McCann arrive à lire les signes et à les interpréter pour identifier Gordon pour ce qu'il est : l'ennemi amoral, qui présente des caractéristiques inadmissibles et laisse libre cours à ses désirs. En effet, Mrs. McCann met en évidence la structure fermée du quartier, qui ne le protège pas des divers drames qui y surviennent. Ces événements sont visibles par tous du fait de la géographie de la banlieue. La communauté n'est pas homogène et les tensions au sein du voisinage sont immédiatement perceptibles. C'est après l'inscription raciste sur le garage des Jefferson que Mrs. McCann intervient. Dans « The Distributor », Gordon évoque le racisme par l'intermédiaire de la valeur des maisons :

> "Mr. Jefferson told me how afraid he was of people believing this talk. Because of the value of his two houses, you know. [...] if people think Mr. Jefferson is a Negro, the value of his houses will go down[90]."

88. Matheson, commentaire à « The Distributor », *Collected Stories, vol. 2, op. cit.*, p. 443.
89. R. Matheson, « The Distributor », *Collected Stories, vol. 2, op. cit.*, p. 436.
90. Matheson, *ibid.*, p. 441.

Bien que le *GIs Bill of Rights* garantisse en théorie l'accès à la propriété pour tous, la ségrégation raciale établit une hiérarchie entre classe moyenne blanche et classe moyenne noire, à laquelle la banlieue n'échappe pas ; Jefferson n'est pas visiblement noir mais il peut être perçu comme étant noir par des racistes. Les lettres anonymes envoyées par Gordon et une inscription raciste sur la porte servent de révélateur aux dissensions raciales profondes dans la société américaine.

Dans les dernières phrases de la nouvelle, Gordon tient un livre de méfaits :

> That night, in his office, he made his entries on page 700 of the book.
> *Mrs Ferrel dying of knife wounds in local hospital. Mrs Backus in jail; suspects husband of adultery. J. Alston accused of dog poisoning, probably more. Putnam boys accused of shooting Alston's dog, ruining his lawn. Mrs Putnam dead of heart attack. Mr Putman being sued for property destruction. Jeffersons thought to be black. McCanns and Mortons deadly enemies. Katherine McCann believed to have had relations with Walter Morton, Jr. Morton, Jr. being sent to school in Washington. Eleanor Gorse has hanged herself. Job completed.*
> Time to move[91].

Le système pervers du Distributeur est parfaitement organisé : il a manifestement fait ses preuves un grand nombre de fois (le livre en est à la page 700) et il détruit complètement le quartier sur lequel il a jeté son dévolu. Dans les années 1950, aux États-Unis, les banlieues constituent la vitrine du modèle américain, hébergeant les classes moyennes et aisées, formant des communautés fermées. Ici, la communauté est détruite par un agent sur lequel personne n'a aucune prise, qui pousse à leur paroxysme les tensions existant entre les voisins.

Gordon s'apparente au surhomme amoral décrit par Hofstadter : il obtient tout ce qu'il veut grâce à des facilités de manipulation, de lavage de cerveau, de séduction et à son omniprésence dans le quartier. Il est d'autant plus effrayant qu'il ne travaille pas, et semble alors être capable de subsister sans avoir besoin d'un quelconque emploi, sans être soumis aux mêmes règles que ses voisins. Les travers de la banlieue sont condensés dans la nouvelle : les habitations et les habitants de la banlieue résidentielle forment une communauté, une entité multiple, hétérogène et indépendante qui évolue dans un cadre flou.

91. Matheson, *ibid.*, p. 448.

À la fin de la nouvelle, le lecteur se rend compte que la structure de « The Distributor » est circulaire : la même phrase (« Time to move ») ouvre et ferme le texte. Cette circularité engendre pour le lecteur une sensation de système répétitif et clos, qui fonctionne en boucle. Le personnage de Gordon est la projection des aspects négatifs de la banlieue, autour d'une dialectique du visible et de l'invisible. Les façades idéales ne font pas oublier les tensions raciales et sociales (la fréquentation entre deux adolescents de familles de niveau différent par exemple, les aventures extra-conjugales) et derrière les portes se cachent toujours des secrets enfouis [92].

Bernice Murphy conclut son chapitre consacré à Shirley Jackson et à Matheson dans *The Suburban Gothic* sur le fait que malgré le caractère très récent de la banlieue résidentielle au moment de la rédaction de ces textes [93], les auteurs de littérature de l'imaginaire ont très vite perçu le potentiel de thématiques gothiques inhérentes aux contradictions de ce décor.

Bernice Murphy indique en effet que cet espace est accusé de favoriser l'entre-soi et le conformisme : « a place of mindless conformity and materialism [94]. » Cette idée se retrouve dans une autre nouvelle de Matheson, « The Creeping Terror » (*Science Fiction Stories*, Ballantine Books, 1959). La nouvelle, écrite sous la forme d'un mémoire, est une satire du conformisme des banlieues. Elle raconte l'expansion de Los Angeles à travers tous les États-Unis. Le mode de vie caricatural des habitants de Los Angeles se répand dans le pays. Le phénomène est connu sous le terme d'*Elleitis*, une maladie identifiable par des symptômes qui représentent les clichés de la vie à Los Angeles :

92. C'est ce qui est littéralement mis en scène dans un autre roman de Matheson qui se passe en banlieue, *A Stir of Echoes* (1958), dans lequel Tom Wallace est hypnotisé par son beau-frère lors d'une soirée de voisinage et obtient ensuite des pouvoirs psychiques qui lui permettent de découvrir les secrets de ses voisins :

> All these things taking place in this peaceful neighbourhood of quiet, little houses basting in the sun. I thought of that. It reminded me of Jekyll and Hyde. The neighbourhood was two creatures. One presented a clean, smiling countenance to the world, and beneath maintained quite another one. It was hideous, in a way, to consider the world of twists and warps that existed beneath the pleasant setting of Tulley Street.

Matheson, *A Stir of Echoes* (1958), London, Sphere Books, 1959, p. 104. C'est le personnage principal, Wallace, qui s'exprime.

93. Voir à ce propos la remarque de Wallace dans *A Stir of Echoes* qui considère que le décor est trop récent pour être hanté : « It doesn't make sense. Why should a place like this be haunted? It's only a couple of years old », *op. cit.*, p. 106.

94. Murphy, *op. cit.*, p. 3.

1. An unnatural craving for any of the citrus fruits whether in solid or liquid form.
2. Partial or complete loss of geographical distinction (i.e. A person in Kansas City might speak of driving down to San Diego for the weekend.)
3. An unnatural desire to possess a motor vehicle.
4. An unnatural appetite for motion pictures and motion picture previews. (Including a subsidiary symptom, not all-inclusive but nevertheless a distinct menace. This is the insatiable hunger of young girls to become movie stars.)
5. A taste for weird apparel. (Including fur jackets, shorts, halters, slacks, sandals, blue jeans and bathing suits – all unusually of excessive color.) [95]

La charge satirique est perceptible dans la nouvelle qui reprend, sur un mode non-réaliste, une des critiques formulées par les contemporains envers la banlieue, accusée d'uniformiser les modes de vie par imitation et ici par contamination.

Dans les nouvelles analysées ci-dessus, les personnages ne peuvent se conformer au modèle qui leur est proposé. Les personnages sont ainsi soumis à des pressions qui altèrent leur jugement, ils sont victimes de pathologies mentales et de dépossession. Dans d'autres nouvelles, la perte de contrôle des hommes et la dépossession sont représentées littéralement par la disparition des personnages. La disparition du personnage masculin est un thème récurrent des nouvelles de Matheson, ainsi que cela a été souligné par tous les critiques qui ont écrit sur l'auteur.

3.3 Effacements masculins dans les nouvelles

3.3.1 The American Way of Life : un idéal impossible

L'inadéquation du vétéran après la guerre

Dans *Stiffed: The Betrayal of the American Man*, Susan Faludi souligne les attentes envers les vétérans, représentants d'une nation masculine qui a vaincu l'ennemi :

> A team of anonymous, duty-bound young men successfully completing the mission their fathers and their fathers' fathers had laid out for them, defeating a vile enemy and laying claim to a contested frontier—this would be the template for postwar manhood. The United States came out of World War II with a sense of itself as a *masculine* nation, our "boys" ready to assume the mantle of national authority and international leadership. The nation claimed an ascendancy over the world, men an ascendancy over the nation and a male persona of a certain type ascendancy over men. [...]

95. Matheson, « The Creeping Terror », in *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, pp. 28-29.

> The "routine little men" who went overseas and liberated the world came home to the expectations that they would liberate the country by quiet industry and caretaking [96].

Le soldat est central dans les images de propagande, un soldat au service d'une cause juste (la liberté), au centre d'une armée : loin des images de libération des camps de concentration ou des villes détruites d'Hiroshima et de Nagasaki, la communication gouvernementale d'après-guerre aux États-Unis se concentre sur la construction d'un idéal masculin qui ne correspond pas aux réalités des combats. Cet idéal repose sur des idées de transmission et d'héritage (de père en fils ou d'officier à soldat), sur un sentiment de toute-puissance et sur les possibilités bientôt ouvertes par la conquête spatiale.

Dans « Being » (*Worlds of If*, août 1954), un couple traversant les États-Unis de Los Angeles vers New York est forcé de s'arrêter à une station-service dans le désert de l'Arizona. Le pompiste les invite à visiter son zoo, coutume *a priori* courante consistant à capturer des animaux dans le désert et à les exposer aux éventuels clients. Cependant, dans ces cages, c'est un homme auquel font face les personnages Les et Marian, et ils rejoignent bientôt le prisonnier. Chacun d'eux est destiné à être dévoré par un monstre créé par des scientifiques extraterrestres, qui a quitté sa planète pour échapper à la famine. Le pompiste finit par tuer le monstre en se suicidant à l'aide d'une grenade.

La nouvelle présente l'échec cruel du rêve américain en ayant recours à des éléments clichés de l'histoire des États-Unis. Le couple traverse le pays d'ouest en est sur une déviation de la route 66 (celle-ci étant en travaux) en une conquête inversée, et c'est le manque d'eau qui les oblige à s'arrêter, comme s'ils n'avaient pas anticipé les difficultés du désert. Merv Ketter, le pompiste, est un vétéran désenchanté :

> The Mauser rifle—he stared at it. The Luger, the bazooka shell, the hand grenade, all of them still active. Vaguely, through his tormented brain, curled the idea of putting the Luger to his temple, holding the Mauser against his side, even of pulling out the pin and holding the grenade against his stomach.
>
> *War hero.* The phrase scraped cruelly at his mind. It had long lost its meaning, its comfort. Once, it had meant something to him to be a medaled warrior, ribboned, lauded, admired.
>
> Then Elsie had died, then the battles and the pride were gone. He was alone in the desert with his trophies and with nothing else [97].

96. Susan Faludi, *Stiffed: The Betrayal of the American Man*, Harper Perennial, New York, 1999, 2000, p. 19 et p. 23.

97. Matheson, « Being », in *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, pp. 116-117. Matheson combattit en Europe pendant la deuxième guerre mondiale. Cela lui inspira son roman *The Beardless Warriors* paru en 1960, adapté au cinéma par John Peyser en 1966, sur un scénario de l'auteur.

Les armes sont en sommeil, attendant le réveil du héros de guerre mais celui-ci a perdu ses repères ; les décorations et le titre n'ont plus aucun sens. La reconnaissance de la société n'est plus d'aucun secours à l'homme seul dans le désert. Le vétéran érigé en héros, en modèle masculin dans certains discours politiques et journalistiques des années cinquante ne peut pas s'épanouir dans la vie domestique car sa femme est morte, et il n'a pas profité des prêts pour faire des études ou s'acheter une maison de banlieue. On constate également que sa fierté de vétéran n'est possible que lorsqu'il est marié ; c'est dans la vie domestique que le vétéran doit se reconstruire.

En allant chasser dans le désert, Ketter se retrouve sous l'influence d'une créature (le *being* du titre), chose informe (« the shapeless, gauzelike, air bubble [98] », « the bulbous glow [99] ») qui exige de manger un homme tous les deux jours. Ketter suit les ordres de la créature qui lui a implanté un objet sous la peau (« reddish lump [100] »), entourant chaque mort sur son calendrier et les justifiant par sa propre survie. En revanche, la capture d'une femme lui pose des problèmes de conformité à son idée de morale masculine : « It didn't matter about the man, he was used to men screaming. But a woman… [101] », « "Why wasn't she *a man*?" he muttered to himself, fists tight and blood-drained at his sides [102] ».

La solitude de Ketter se manifeste par une tendance à ruminer, par son incapacité à surmonter la mort de sa femme au point qu'il en vient à faire le parallèle entre Marian, sa prisonnière et Elsie. Après l'évasion de ses prisonniers, lorsqu'il décide de combattre la créature, c'est une vision du portrait de sa femme qu'il vient de renverser par accident (« the fleeting vision of it lying on the floor, Elsie's face smiling behind jagged glass [103] ») qui lui inspire la solution : « Then his hand closed over something hard. And, suddenly, he knew exactly what to do [104]. »

En dégoupillant la grenade, Ketter se sacrifie et tue la créature. Cependant, son sacrifice ne lui rend pas son statut de héros de guerre. L'explosion est visible (« people twenty miles away picked up strange metals in their yards [105] ») mais elle est attribuée à un phénomène

98. Matheson, *ibid.*, p. 117.
99. Matheson, *ibid.*, p. 122.
100. Matheson, *ibid.*, p. 130.
101. Matheson, *ibid.*, p. 117.
102. Matheson, *ibid.*, p. 130.
103. Matheson, *ibid.*, p. 139.
104. *Ibid.*
105. *Ibid.*

cosmique (« a meteor [106] ») auquel personne ne croit vraiment (« because they had to say *something* [107] »).

La glorification du sacrifice pour la liberté et la transformation des *GIs* en héros qui a cours après la deuxième guerre mondiale n'est pas transposable à la situation de Ketter : son isolement dans le désert l'excluait de la communauté ; son acte est individuel et n'intervient qu'après le meurtre de huit personnes. Le héros de guerre qui ne se conforme pas aux directives gouvernementales est confronté à la déchéance. Les seuls objets de sa maison qui sont décrits sont le portrait de sa femme décédée et les armes qu'il a gardées de la guerre. C'est un personnage qui ne s'est pas adapté à la nouvelle vie domestique vantée dans les années cinquante et qui vit dans un passé révolu. Sa mort fait écho à la mort de Neville dans *I am Legend*, qui est également impuissant face aux changements qui l'entourent. Dans les États-Unis d'après-guerre tels qu'ils sont décrits par Matheson, il n'est pas possible d'être un héros.

La communauté de Nouvelle Angleterre, isolée et monstrueuse

Dans « The Children of Noah » (*Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, mars 1957), le personnage principal, Ketchum, s'est offert des vacances en Nouvelle-Angleterre et rentre chez lui :« Motoring through New England's historic beauty, communing with nature and nostalgia was what he'd planned. Instead, he'd found only boredom, exhaustion and over-expense [108]. » Son expérience ne correspond pas à ses attentes et, au retour, il est confronté au monstrueux dans une région qui n'est pas la sienne [109]. C'est dans le Maine qu'il traverse la ville de Zachry, soixante-sept habitants [110]. Il y est arrêté pour excès de vitesse, conduit au poste de police pour y passer la nuit avant d'être amené dans la maison du juge et d'être enfermé dans une pièce qui se révèle être un four. Ketchum doit servir de nourriture au village cannibale. À la différence des époux de « Being », il ne parvient pas à s'échapper.

Même si le monstre de « Being » est très différent des cannibales de « The Children of

106. Matheson, *ibid.*, p. 140.
107. *Ibid.*
108. R. Matheson, « The Children of Noah », in *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 387.
109. À l'instar des personnages de « Being », il conduit une Ford, marque américaine par excellence.
110. Dans l'édition Gauntlet des nouvelles, Zachry est tour à tour orthographiée Zacry, Zackry ou Zachry. Nous conserverons la dernière orthographe, la plus fréquente. La Nouvelle-Angleterre est associée à l'histoire américaine et, en littérature fantastique, aux nouvelles d'Edgar Poe et H. P. Lovecraft.

Noah », l'association entre les deux nouvelles se fait à travers les personnages représentants d'un certain ordre : le vétéran dans « Being » et les policiers dans « The Children of Noah ». En effet, Ketchum est arrêté pour n'avoir pas respecté la limitation de vitesse du village ; mais de même que le vétéran n'avait plus du héros de guerre que les médailles, les policiers ne ressemblent pas à ce qu'on imagine. Il est souligné que leurs uniformes ne leur vont pas (« fitted him loosely [111] », « how poorly Shipley's suit fitted [112] », « his uniform fitted him badly [113] ») et dans la première partie de la nouvelle, les effets d'ombres et l'absence d'éclairage public rendent leur description impossible (« dark head [114] »), les associant à des figures inquiétantes. Ces policiers n'en sont peut-être pas et, en tout cas, ils portent mal l'uniforme, ce qui conduit à remettre en question la figure de l'autorité officielle. Cette figure est instable, imparfaite et l'obéissance rigide à la limitation de vitesse est en fait un prétexte à trouver une proie. Ketchum en est une parce qu'il vient du New Jersey et qu'il déclare n'avoir aucune famille à proximité de la ville. L'étranger est une cible, de même qu'il l'était dans « Being ».

Dans « Being », l'humain se met au service de la créature extraterrestre pour survivre. Dans « The Children of Noah », toute la ville a hérité du cannibalisme du fondateur de la communauté, Noah Zachry, un marin qui a épousé une indigène cent cinquante ans plus tôt. Les cannibales sont en partie étrangers :

> The loose way the clothes fit everyone he'd met. The rich food they'd given him to eat. The empty streets. The savagelike swarthy coloring of the men, of the women. The way they'd all looked at him. And the woman in the painting. Noah Zachry's wife—*a native woman with her teeth filed to a point.*
> BARBECUE TONIGHT [115].

La dimension fantastique de la nouvelle est traditionnelle : une coutume exotique (et forcément sauvage) est importée aux États-Unis, dans une région déjà associée à l'horreur lovecraftienne, suffisamment isolée pour qu'à l'isolement géographique corresponde un isolement temporel (la coutume remonte à cent cinquante ans). Les mots employés pour décrire les attentes du personnage vis-à-vis de la région dans l'*incipit* de la nouvelle (« historic beauty », « nature », « nostalgia ») sont à replacer au regard de ce qu'il ressent

111. Matheson, *ibid.*, p. 391.
112. Matheson, *ibid.*, p. 394.
113. Matheson, *ibid.*, p. 395.
114. Matheson, *ibid.*, p. 388.
115. Matheson, *ibid.*, p. 402.

(« boredom, exhaustion and over-expense »), et surtout de la phrase finale quand la température de la pièce dans laquelle il est enfermé continue d'augmenter : « The worst part about it was, he just couldn't believe it was really happening [116]. » L'histoire et le présent n'ont plus de sens et l'expérience présente est impossible à expliquer, impossible à accepter de même que les médailles du vétéran n'avaient plus de sens face à sa solitude.

Ces deux nouvelles présentent la transformation du rêve en cauchemar ; ce n'est plus ici le rêve des banlieues qui est mis en scène mais celui du voyage à bord d'une Ford à travers le paysage américain [117]. De même que les personnages vivants dans les banlieues ne participent pas au rêve vendu par certains discours politiques, les personnages qui explorent les espaces historiques et mythiques américains (la Nouvelle-Angleterre et le désert) n'en sortent pas indemnes, ni même vivants, et leur expérience ne correspond pas aux récits idéalisés de l'homme américain conquérant. En effet, même si le vétéran a été glorifié dans la propagande après-guerre, les soldats ont surtout fait l'expérience du déracinement, de l'adaptation rapide à l'armée avant d'être confrontés à la mort et aux blessures physiques traumatisantes ; cela se retrouve dans la fiction d'après-guerre [118]. La conquête du territoire ou son exploration sont récurrentes dans l'imaginaire fictionnel américain ainsi qu'en atteste le genre du *road-movie* au cinéma. Dans « The Children of Noah », l'exploration du mythe conduit à la mort. Dans ces nouvelles, les hommes ne peuvent bénéficier des promesses du rêve américain qu'on leur avait vendues et se retrouvent dans un univers dépourvu de sens dans lequel ils ne peuvent pas survivre.

Ces personnages solitaires sont également soumis de manière récurrente à la disparition ; dans plusieurs nouvelles de Matheson, les personnages disparaissent du monde auquel ils appartiennent selon deux schémas : ils sont transportés dans un autre monde par la téléportation ou ils disparaissent purement et simplement.

116. Matheson, *ibid.*, p. 403.
117. Nous reviendrons sur la voiture dans les nouvelles de Matheson au chapitre cinq.
118. À ce sujet, voir Sacvan Bercovitch, *The Cambridge History of American Literature, volume 7: Prose Writing 1940-1990*, Cambridge University Press, 1995, p. 103 et suivantes.

3.3.2 Disparitions des hommes

La téléportation

Dans « The Curious Child » (*Fantastic*, juin 1954), Robert Graham sort du travail pour rentrer chez lui mais il ne parvient pas à retrouver où il a garé sa voiture. Au fur et à mesure de la nouvelle, il ne se souvient plus de la marque de la voiture, puis confond les différentes voitures qu'il a pu avoir au cours de sa vie, jusqu'à une confusion des espaces et des temporalités. Dans la chute de la nouvelle, il se réveille, accueilli par un groupe de scientifiques qui lui expliquent qu'il a joué, enfant, avec un écran à voyager dans le temps et qu'il s'est retrouvé envoyé dans le passé. Ces scientifiques ont tout fait pour le localiser et le récupérer et ils ont fini par y parvenir. Les dissociations cognitives subies par le personnage sont alors expliquées par le retour progressif dans son espace-temps d'origine :

> "We're sorry it was such a frightening experience but there was nothing we could do. You see, the closer we got to you the more your past and present was jumbled in your mind until, as we reached you, you lost hold of everything"[119].

Les scientifiques cherchent à faire revenir Graham mais ne peuvent se révéler à lui. Cependant, leur intervention influe sur la perception qu'a Graham du temps et de son rapport au temps. En intervenant, les scientifiques rompent la continuité de l'espace-temps et extraient Graham de son environnement. Le personnage se retrouve dans un entre-deux physique et mental : il n'appartient pas au présent mais n'a pas encore rejoint le futur et c'est cette appartenance impossible simultanée à deux temporalités qui brouille les frontières du temps. Le mélange du passé et du présent est censé trouver sa résolution dans l'arrivée du personnage dans le futur, le temps qui aurait dû rester son présent. Cependant, les souvenirs de Graham ne remontent pas jusqu'à sa petite enfance, au cours de laquelle il a disparu et la nouvelle ne conclut pas au retour de ses souvenirs. La capacité de quelqu'un à se remémorer le passé est indispensable à la projection dans l'avenir. En l'absence de souvenirs, il est impossible d'anticiper l'avenir et cette absence de passé du personnage met en péril son avenir.

La mémoire et les souvenirs, les blancs à combler, sont au centre de cette nouvelle. Le travail du personnage au début du texte consiste à régler des détails (« finishing up a few last details[120] ») et c'est également par l'anecdote que la thématique est amenée :

119. R. Matheson, « The Curious Child », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 170.
120. Matheson, *ibid.*, p. 161.

> As he descended he tried to remember what Lucille had asked him to pick up on the way home from work. Cinnamon? Pepper? Chives? He shook his head slowly. Lucille had told him to make a list but he'd refused. Lucille always told him to make a list and he always refused and always forgot later what it was he was supposed to get. Memory was an irksome thing [121].

Le texte inclut les tentatives du personnage de se remémorer. Cela se manifeste par la succession de questions composées d'un seul mot, qui exprime le travail de la mémoire au moment où il se fait. Le style change par la suite, à travers la répétition, la reproduction d'un désaccord anecdotique entre Robert Graham et sa femme. Le flux de conscience du personnage se conclut à la fois sur sa faillibilité (« he always forgot later what it was he was supposed to get ») et sur une considération générale sur la faillibilité de la mémoire.

La désorientation spatio-temporelle du personnage que des scientifiques cherchent à ramener dans son espace-temps se manifeste à travers la désorientation linguistique : les perceptions du personnage de « The Curious Child » sont rendues dans le texte même. Les questions composées d'un seul mot sont uniquement associées à la tentative de remémoration de la liste de courses. Elles apparaissent une première fois dans la citation ci-dessus et une seconde fois quelques pages plus loin : « Now what was it Lucille wanted? Cinnamon? Coffee? Paprika? [122] ». Ces mots sont associés à un trouble récurrent de la mémoire quotidienne ; ils fonctionnent de la même manière qu'une tentative de remémoration par des moyens mnémotechniques, c'est-à-dire une façon de stimuler la mémoire par association d'idées.

À l'inverse, la désorientation mémorielle liée au retour progressif du personnage dans son espace-temps d'origine ne se manifeste pas par la brièveté des mots mais par la surcharge linguistique et typographique. Le changement est annoncé dans le texte :

> The elevator doors slid open and he moved casually through the crowded lobby and out into the street.
> Where it began.
> My God, he thought, now where did I park the car? For a moment he felt vague amusement at the prospect of crumbling memory. Then he frowned and tried to remember [123].

La structure *where it began*, qui place un *where* relatif en début d'une nouvelle phrase, permet d'insister sur l'importance de la spatialisation de l'action à suivre. Le fait d'avoir

121. Matheson, *ibid.*, p. 162.
122. Matheson, *ibid.*, p. 164.
123. Matheson, *ibid.*, p. 162.

rejeté la nouvelle phrase à la ligne créé un élément de suspense, une rupture typographique et sémantique qui prépare la suite. Le pronom *it* fait référence à quelque chose qui ne s'est pas encore produit et engendre un horizon d'attente dont le déroulement dépend du point de vue du personnage. Ainsi le texte passe de la description d'une action (sortir du bâtiment) à celle d'un sentiment (l'amusement) et fait le lien entre le lieu et le début du trouble mental. Après cette annonce du texte, les noms, les adjectifs et les adverbes qui précisent l'état d'esprit du personnage se multiplient et passent de l'amusement à l'énervement jusqu'à la désorientation : « irritated », « peevishly », « angrily », « twitched irritably », « tenseness », « looking blankly », « his mind tripping over itself in confusion », « he stiffened with nervous impatience » [124]. La désorientation spatiale (l'impossibilité de se rappeler où la voiture est garée) est par la suite mise en relation directe avec la désorientation temporelle :

> This is ridiculous! He heard the words spilling across his aroused mind. He felt offended at this jumbled hodge-podge of memories, the mixture of the contemporary with the forgotten. Yes, it was *very* ridiculous when a man couldn't even remember where he'd parked his car. It was like a stupid dream. Yet it was more than that and, suddenly, he realized it.
>
> It was frightening too [125].

L'oubli est l'enjeu de l'histoire. Les éléments mélangés de la mémoire deviennent autant de pièces de l'énigme, autant de symptômes des désorientations spatiale, temporelle et psychologique, qui empêchent la représentation d'une image claire et complète. Le paradoxe du mélange du présent avec ce qui est oublié (*the contemporary with the forgotten*) est représentatif de la confusion de la représentation du temps dans la nouvelle. La mémoire n'est pas fiable, y compris sur un détail trivial. La peur que finit par ressentir le personnage est la conséquence de la confusion des souvenirs. Ceux-ci ne sont pas seulement des représentations d'événements fixés dans un temps révolu, ils sont partie prenante de la construction de l'identité. En effet, la mémoire permet à l'individu de se reconnaître en tant qu'individu ; cela passe par des repères plus ou moins précis mais aussi par l'expérience indispensable à l'interprétation, à la prise de décisions, à l'anticipation. Le trouble de la mémoire du personnage est un trouble de l'identité.

Ce trouble est d'abord limité à l'identification de ses deux dernières voitures :

124. Matheson, *ibid.*, pp. 162-163.
125. Matheson, *ibid.*, p. 163.

> He stood there looking blankly at the place where he usually parked. In his mind he visualized the green Ford standing at the curb, the whitewall tires, the—
> The vision broke, it flowed apart and, abruptly, he found himself visualizing a blue Chevrolet standing there. He blinked once, his mind tripping over itself in confusion. His car was a green Ford, 1954 model. He didn't own that blue Chevrolet any more...
> ... did he? [126]

L'expérience visuelle du personnage ne correspond pas à ce qu'il devrait voir. L'esprit du personnage cherche à réconcilier l'habitude (« usually ») avec ce qu'il voit (« looking blankly »). L'absence de la voiture n'est pas acceptable, le blanc spatial doit être comblé par l'imagination. Celle-ci projette des détails pour rendre la vision plus puissante (« the whitewall tires, the— ») mais le blanc ne se laisse pas combler. La substitution d'une voiture à une autre est une façon d'insister sur le vide. La vision du personnage n'est pas suffisamment puissante pour s'imposer ; ses souvenirs sont perturbés par l'intervention des scientifiques qui cherchent à le ramener dans leur temporalité. Mais en intervenant, ces scientifiques ne modifient pas seulement l'espace-temps et la position physique de Graham dans cet espace-temps ; ils le dépossèdent de ses souvenirs et par là même de son identité. Le personnage tente désespérément de projeter des souvenirs, il lutte pour conserver son identité mais celle-ci s'efface par la faute des scientifiques.

Par la suite, toutes les voitures se mélangent dans sa tête et envahissent le texte : « Suddenly, running through his mind were pictures of all the cars he'd ever owned from the air-cooled Franklin in 1932 to the '54 Ford », « 1947—the Plymouth, 1938—the Pontiac, 1945—the Chevrolet, 1935 [127]... » Les dates ne sont pas chronologiques, ni inversées, elles se substituent les unes aux autres sans logique, de même que les différentes voitures. Les tirets quadratins se multiplient dans le texte : après les voitures, ce sont les adresses de Graham qui s'entremêlent, le texte passant de l'une à l'autre par le recours aux tirets. Le flot est sans arrêt interrompu par des pauses typographiques, par une surcharge de ponctuation, des questions successives, des remises en cause constantes des pensées du personnage. Le lecteur partage sa désorientation. Graham perd les repères spatiaux-temporels et ses souvenirs se transforment en un amas agglutiné d'éléments qui ont perdu toute spécificité ; il perd la tête : « his mind was going, it was going [128]. » Le personnage souffre d'une forme d'ecmnésie, c'est-à-dire d'un trouble mental au cours duquel des souvenirs s'imposent en

126. *Ibid.*
127. *Ibid.*
128. Matheson, *ibid.*, p. 169.

tant qu'expérience actuelle, comme si le passé devenait le présent.

Le *novum*[129] de l'écran à voyager dans le temps que l'enfant aurait déclenché accidentellement pour atterrir et grandir dans une autre temporalité offre une forme de résolution à la nouvelle. Graham est attrapé par une sorte de nuage (« a strange cloud[130] »), il s'évanouit et se réveille face à un homme qui rationalise son expérience. Le *novum* est un prétexte, il reprend des clichés qui ne sont pas explicités. L'homme du futur est décrit sommairement à la façon d'une illustration de *pulp* : « a strange hairless man in a glistening tunic » ; et la ville du futur elle-même est réduite à deux mots qui relèvent davantage du cliché que de la description : « the strange, glittering city[131]. » L'explication du voyage dans le temps est pragmatique mais elle trouve son intérêt dans la substitution des points de vue. En effet, quand Graham est aspiré par le nuage pour rejoindre son espace-temps, il sombre dans l'inconscience :

> He thought he saw a strange face. He thought he heard someone say,
> "Come along now."
> Then he collapsed. Then blackness swirled into his brain and he forgot everything[132].

C'est la fin du point de vue de Graham. Quand il se réveille, un scientifique dans une tunique brillante prend la parole au discours direct et substitue son point de vue à celui de Graham au cours du discours direct le plus long de la nouvelle. Le scientifique prononce les derniers mots du texte, une formule performative : « "Welcome home."[133] » La désorientation du personnage est expliquée par l'élément science-fictionnel mais le protagoniste est aussi dépossédé de son point de vue.

En revanche, dans « The Edge » (août 1958, *F&SF*), le déplacement d'un personnage masculin, Marhsall, dans un univers qui n'est pas le sien n'est pas expliqué scientifiquement ou pseudo-scientifiquement. À la différence de « The Curious Child », le protagoniste ne voyage pas dans une machine et n'a aucune conscience d'avoir basculé dans un autre univers. Ce n'est que lorsqu'il est confronté à des personnages qui prétendent le connaître mais qu'il ne reconnaît pas que l'univers parallèle devient une hypothèse, que la chute de la

129. Une des caractéristiques de la science-fiction, selon Suvin, est « un intérêt exclusif pour une nouveauté étrange, un *novum* », c'est-à-dire un élément (un objet, une société...) qui souligne l'altérité du monde fictif. Suvin, in *Pour une poétique de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 12.
130. Matheson, *ibid.*, p. 169.
131. Matheson, *ibid.*, p. 170.
132. *Ibid.*
133. *Ibid.*

nouvelle accrédite. En effet, au cours de la nouvelle, Marshall est interpellé au restaurant par Arthur Nolan, un homme qui est capable de donner des éléments précis sur sa vie mais que Marshall ne connaît pas.

De même, la chute de la nouvelle le confronte à celle qu'il pense être sa femme, Ruth. Alors qu'il est entré dans la maison, le téléphone sonne et Ruth décroche :

> She listened. "Yes, darling," she said automatically. "You—"
>
> Then she stopped, holding out the receiver, stared at it as if it were something monstrous in her hand.
>
> She put it back to her ear. "You… won't be home until late?" she asked in a faint voice.
>
> Marshall sat there gaping at her, the beats of his heart like someone striking at him. Even when she turned to look at him, the receiver lowered in her hand, he couldn't turn away. Please, he thought. Please, don't say it. *Please.*
>
> "*Who are you*?" she asked [134].

Il n'y a pas d'explication scientifique ou pseudo-scientifique. Le personnage pense être Marshall, les gens qu'ils rencontrent l'identifient comme tel mais le fait est qu'un deuxième Marshall identique, avec le même passé, lui co-existe dans cet univers.

Cette nouvelle s'inscrit davantage dans le contexte culturel contemporain de Matheson que « The Curious Child » car le personnage masculin semble victime de son inadéquation à son environnement professionnel. En effet, la nouvelle commence au bureau de Marshall, qui est confronté à des tâches professionnelles dépourvues de sens :

> It was almost two before there was a chance for lunch. Until then his desk was snow-banked with demanding papers, his telephone rang constantly and an army of insistent visitors attacked his walls. By twelve, his nerves were pulled like violin strings knobbed to their tightest. By one, the strings drew close to shearing; by one-thirty they began to snap. He had to get away; now, immediately; flee to some shadowy restaurant booth, have a cocktail and leisurely meal; listen to somnolent music. He had to [135].

Au travail, le personnage est soumis à une accumulation de sollicitations simultanées auxquelles il ne peut pas répondre : le personnage ne fait que subir les demandes des visiteurs et l'accumulation de dossiers. Paradoxalement, il ne reprend le contrôle que dans la fuite, devenue nécessaire à sa santé mentale. Marshall s'éloigne cependant du scénario qui lui est réservé en allant manger dans un restaurant inhabituel et c'est là qu'il est

134. R. Matheson, « The Edge », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 453.
135. Matheson, *ibid.*, p. 445.

abordé par quelqu'un qui prétend le connaître. Cependant, il n'y a aucune indication d'un changement d'espace-temps ou de perturbation du personnage qui expliquerait une usurpation d'identité.

Dans les nouvelles où les personnages ne reconnaissent plus leur environnement (« The Curious Child » ou « Deus ex Machina », par exemple), quelque chose de concret indique le décalage progressif qui se fait chez le personnage (la perte de mémoire dans un cas, la coupure avec le rasoir et un coup à la tête dans l'autre). En revanche, et c'est sa particularité, le texte de « The Edge » ne présente pas de rupture initiale qui permettrait de justifier l'usurpation d'identité. Le personnage trouve dans le restaurant ce qu'il cherchait au départ (de la musique et de l'alcool) mais son moment de détente est interrompu par l'arrivée d'Arthur Nolan, qui prétend le connaître. La suite du texte relève de l'inquiétante étrangeté : Nolan sait où Marshall travaille, prétend qu'il mange dans ce restaurant régulièrement et connaît son passé. Marshall, au lieu de s'inquiéter d'un possible surmenage lié au travail, s'imagine être la victime d'une manipulation. Il pense qu'un sosie usurpe son identité : « One: a man who looks like me and knows a few things about me is pretending to be me; Lord knows why. Two: you know about me and you're trying to snare me into something [136]. » La paranoïa du personnage masculin s'exprime ici à travers l'idée d'une escroquerie dont il serait la victime.

Le surmenage serait une explication acceptable à la perte de mémoire du personnage mais la chute implique qu'il existe un Marshall dans la maison et un Marshall au téléphone, donc deux hommes parfaitement identiques et ayant les mêmes souvenirs. Cela rend impossible une explication rationnelle. Le Marshall que l'on suit est prisonnier d'un espace-temps qui est celui d'un autre Marshall, sans qu'aucune théorie ne soit avancée pour expliquer sa présence dans ce lieu. Au départ, c'est bien le travail de bureau qui est aliénant au point que Marshall perd toute initiative ; l'aliénation déplace littéralement le personnage dans un autre environnement que le sien. Cette aliénation est représentative d'une certaine vision de l'homme blanc, qui est décrite par C. Wright Mills dans son ouvrage sur la classe moyenne américaine : « Each day men sell little pieces of themselves in order to try to buy them back each night and week end with the coin of 'fun' [137]. » Les personnages mathesoniens transportés dans d'autres espaces-temps que le leur sont

136. Matheson, *ibid.*, p. 450.
137. C. Wright Mills, *White Collars: the American Middle Class*, Oxford: OUP, 1951, p. 237.

victimes de leur incapacité à donner une cohérence à leur identité professionnelle [138].

Les disparitions physiques

Dans « Clothes Make the Man », le personnage principal disparaît physiquement et cette disparition est liée à la masculinité du personnage. « Clothes Make the Man » est publiée dans *Worlds Beyond* en février 1951. Un personnage raconte l'histoire qui est arrivée à son frère, agent publicitaire brillant, maniaque à propos de ses vêtements : « Suits had to be just right. Hats just right. Shoes, socks, everything custom made [139]. » Les vêtements sont une part essentielle de son apparence ; ainsi sans son chapeau, il ne peut plus penser et bientôt, sans ses chaussures, il ne peut plus marcher. Le costume finit par prendre son indépendance (« "My suit, he whimpered, *it went to work this morning*" » [140]) et le personnage est hospitalisé, plus faible de jour en jour pendant que sa femme refait sa vie avec le costume (« "[Miranda] is going steady with the suit. Telling all her friends the damn thing has more sex appeal than Charlie ever had." [141] »). L'homme est donc défini par ses vêtements professionnels et par son attrait sexuel, Charlie échouant finalement à répondre aux attentes de la société et à celles de sa femme. La nouvelle met en scène de façon absurde l'importance des apparences et critique le modèle masculin uniforme auquel les hommes doivent se conformer [142].

La nouvelle souligne l'aliénation que subit le personnage au travail, jusqu'à ne plus se ressembler et jusqu'à la dissociation physique de sa personnalité et de son avatar professionnel. L'inadéquation de l'homme à son travail est rendue d'autant plus satirique que le costume peut continuer de travailler sans la présence de l'homme qui le revêtait. L'apparence a pris davantage d'importance que le travail du personnage, ce qui pose la question de l'utilité du travail en question. C'est, littéralement, un travail de représentation. La publicité dans laquelle le personnage travaille initialement s'intéresse à l'apparence, à l'aspect extérieur mais elle ne permet pas à l'employé d'y trouver satisfaction.

138. À ce sujet, voir Terramorsi, « L'équilibre de la terreur », in *Europe*, n° 707, *op. cit.*
139. R. Matheson, « Clothes Make the Man », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 56.
140. Matheson, *ibid.*, p. 58.
141. Matheson, *ibid.*, p. 59.
142. La nouvelle évoque le roman populaire *The Man in the Gray Flannel Suit* de Sloan Wilson, paru en 1955 et adapté en 1956 par Nunnally Johnson avec Gregory Peck dans le rôle titre. Le roman est cité par C. Wright Mills dans ses analyses des dilemmes subis par les hommes de la classe moyenne américaine. Il met en scène un vétéran, marié, père de famille qui vit dans une maison de banlieue et occupe un emploi au service des relations publiques d'une entreprise. On peut être frappé par l'insistance sur le costume dans le titre, à l'instar de la nouvelle de Matheson.

Dans le même ordre d'idée, *The Shrinking Man* met en scène la disparition progressive de l'homme américain blanc vivant en banlieue. Au-delà de l'explication pseudo-scientifique qui allie pesticides et brouillard radioactif (deux menaces des années cinquante), Carey représente l'échec de l'homme des années cinquante : « His is the quintessential life envisioned by the GI Bill of Rights and unwritten by the beneficence of a brotherly corporation—in this case, literally so; Scott Carey works for his brother [143]. » Le personnage de Carey représente les deux facettes de la société américaine des années cinquante : la prospérité vantée auprès des vétérans est remise en cause par les menaces qui pèsent sur leur mode de vie. Le modèle auquel ils sont invités à se conformer ne fonctionne pas. En perdant sa taille, Carey perd son emploi, son alliance, ses vêtements ne lui vont plus et il est tour à tour prisonnier de la maison de poupées de sa fille puis de la cave de sa maison. Cependant, à la différence des personnages des nouvelles de disparition, Carey s'adapte à son nouvel environnement et la chute du roman sous-entend sa survie dans l'infiniment petit, loin de la sphère domestique et du métier dans lesquels il ne s'épanouissait pas.

Jancovich insiste sur la perte d'identité des hommes qui travaillent dans les nouvelles entreprises des années cinquante :

> The corporate workplace threatens to absorb the male into a characterless mass, while the male finds it harder and harder to meet the expectations of himself and others within the suburban home [144].

La nouvelle la plus représentative de ces disparitions masculines est bien évidemment « Disappearing Act » (*F&SF*, mars 1953) qui contient la disparition dans son titre même. Cette nouvelle, écrite sous la forme d'un journal à la première personne, présente un écrivain qui ne parvient pas à vivre de ses écrits. Il se dispute régulièrement avec sa femme à cause de leur manque d'argent et la trompe avec une maîtresse qui n'a pas d'exigences financières.

La question de la conformité à un modèle masculin en rapport à la société de consommation se pose. Le personnage principal ne peut payer la télévision et la machine à laver qu'à crédit et c'est une source de tensions dans son couple :

> Where did it start? An argument of course. There must have been a thousand of them since we married. And always the same one, that's the horror.

143. Susan Faludi, *Stiffed: Betrayal of the American Man*, *op. cit.*, p. 30.
144. Mark Jancovich, *Rational Fears, American Horror in the 1950s*, *op. cit.*, p. 140.

> Money.
>
> "It's not a question of confidence in your writing," Mary will say. "It's a question of bills and are we or aren't we going to pay them?"
>
> "Bills for what?" I'll say. "For necessities? No. For things we don't even need."
>
> "Don't need!" And off we go. God, how impossible life is without money. Nothing can overcome it, it's everything when it's anything. How can I write in peace with endless worries of money, money, money? The television set, the refrigerator, the washer—none of them paid for yet. And the bed she wants... [145]

La vie du couple est rythmée par ces disputes. Le narrateur du journal ne parvient pas à être publié et il occupe un deuxième emploi pour gagner sa vie. Sa femme est également obligée de travailler. À chaque occurrence du mot *money* correspond un objet caractéristique de la vie domestique des années cinquante.

C'est parce que le narrateur n'arrive pas à offrir ces objets à sa femme qu'il se sent inadéquat dans son rôle d'homme et de mari. Il trouve du réconfort dans une liaison amoureuse qui ne fonctionne pas sur les mêmes bases que sa relation conjugale car dans les passages évoquant sa maîtresse, il n'y a aucune allusion à l'argent et aux objets domestiques qu'il peut acheter. Dans la nouvelle, le rôle du mari est de gagner suffisamment sa vie pour acheter ces objets, même si sa femme travaille, ce qui est le cas de Mary. Celle-ci est réduite à un désir d'objets domestiques et à la réalisation des repas : « It was a good meal. Mary can certainly cook [146]. » La maîtresse, en revanche, ne joue pas le même rôle (« I wonder if Jean can cook [147] ») et c'est ce qui simplifie leurs rapports.

De manière symbolique, le lit conjugal ne correspond pas aux attentes de la femme. Après être allé retrouver sa maîtresse, le narrateur rentre chez lui. Pour se réconcilier avec sa femme, il l'emmène acheter le nouveau lit qu'elle souhaite mais ces achats à crédit ne suffisent pas à consolider le couple.

Le personnage fait le souhait que sa vie soit plus simple. Petit à petit, sa maîtresse, sa femme, les objets disparaissent et jusqu'à son propre corps à la fin de la nouvelle.

Le récit de ces disparitions est raconté de façon analeptique, à la suite de la découverte d'un carnet à côté d'une tasse de café inachevée dans un café. La nouvelle se termine sur ces mots : « I'm having a cup of cof [148] ».

145. R. Matheson, « Disappearing Act », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 272.
146. Matheson, *ibid.*, p. 275.
147. *Ibid.*
148. R. Matheson, « Disappearing Act », *Collected Stories*, *vol. 1.*, p. 185. Alain Dorémieux rapporte dans l'anthologie *Les mondes macabres de Richard Matheson* qu'un imprimeur zélé, croyant à une erreur du texte avait complété la phrase lors de la première parution du texte en français.

Elle est construite de telle sorte que les disparitions qui entourent le personnage principal sont orientées autour de sa vie conjugale. C'est d'abord sa maîtresse qui disparaît puis les disparitions s'enchaînent : l'adresse de l'homme qui avait permis leur rencontre, l'ami qui était au courant de sa liaison, sa femme, les vêtements de sa femme, les personnages des photos de mariage. Face à l'impossibilité de s'y retrouver dans son environnement, de répondre à ses aspirations professionnelles d'écrivain, l'homme disparaît entièrement.

Dans son article « (Male) Matter and Its Dissolution », Berns revient sur l'importance de l'argent dans la construction du modèle masculin : « A man who cannot pay his debts or support his wife is nothing. He does not fulfill any space designed for masculinity, which will disappear until men's roles return to being easily readable and conceptualized [149]. » Cette nouvelle met en avant les difficultés du personnage masculin blanc à pouvoir endosser le rôle que la société attend de lui ; elles dénoncent aussi l'impossibilité d'une telle responsabilité individuelle. La réussite sociale masculine doit passer par la consommation et l'entretien du foyer.

Les personnages masculins de Matheson sont victimes d'une forme d'aliénation et de dédoublement, pris entre leurs aspirations et les attentes de leurs femmes et de la société. Le vétéran n'est pas le héros que glorifie une certaine presse : c'est un homme qui a combattu, noué des liens, en effet, avec ses camarades soldats mais c'est dans l'horreur du front que ces liens se sont tissés. De retour au pays, on attend de lui qu'il accède à une autre catégorie, celle d'un homme qui organiserait une vie domestique autour de la consommation et de la participation à l'effort d'entreprise. Ces attentes sont également une négation de l'individu qui doit se conformer à un modèle au service de l'économie de son pays et de la réussite de son entreprise. Il n'est guère surprenant que les personnages d'écrivains de Matheson échouent à écrire. Au-delà de l'explication biographique consistant à y voir l'expression des angoisses de l'écrivain, ces échecs sont aussi ceux d'une catégorie qui n'existe pas dans les modèles présentés après-guerre : l'écrivain n'a pas un revenu stable,

149. Fernando Gabriel Pagnoni Berns, « (Male) Matter and Its Dissolution », in *Reading Richard Matheson*, *op. cit.*, p. 111.

il ne peut donc pas consommer ; il n'est pas au service d'une entreprise et ne participe donc pas à l'expansion économique de son pays. Par voie de conséquence, il ne combat pas le communisme. Il est condamné à disparaître, comme le narrateur de « Disappearing Act ».

Ancien combattant, écrivain qui déménage dans la banlieue de Los Angeles au milieu des années cinquante avec sa femme et ses enfants, Matheson est conscient des évolutions de la société américaine et des angoisses de son époque. Face à la négation de l'individu dans les modèles imposés, il propose des exemples paradigmatiques d'hommes piégés, perdus, incapables de se conformer aux modèles en question et qui disparaissent littéralement. Par le recours à la focalisation interne, au style indirect libre ou au journal, Matheson donne la parole à ces hommes qui disparaissent. Leurs expériences, leurs émotions ne font que manifester l'échec de ces mythes américains sur lesquels les années cinquante tentent de se construire, révélant les contradictions de cette société. Matheson multiplie les variations sur le thème de l'homme isolé, en décalage avec la société dans laquelle il vit. Bien que ces thématiques soient directement liées aux années cinquante, Berns souligne qu'elles demeurent dans les préoccupations de Matheson au-delà des années cinquante :

> Even in his most recent stories, Matheson insists on male construction as something fragile, susceptible to crisis by more whimsical causes, as seen in "Shoo Fly" (1988). In this story, Pressman, a businessman, inflicts all his frustration regarding a meeting that is being delayed on a fly that he cannot kill, while inadvertently destroying his own office in the attempt [150].

La frustration est récurrente dans l'œuvre de Matheson et elle débouche souvent sur l'excès, les accès de rage des personnages masculins ou sur leur incapacité à vivre dans leur environnement. Ainsi, dans la nouvelle « Mantage » (*Science Fiction Showcase*, 1959), un personnage écrivain, frustré par les simplifications que les scénaristes et les monteurs opèrent pour respecter la durée d'un film, fait le souhait que la vie soit aussi facile, laissant de côté les heures, les jours, les années de difficultés rencontrées par tout un chacun avant de réussir. Son souhait est exaucé et le personnage se rend compte que sa vie est en train de se dérouler dans la limite d'une heure quarante, effaçant de nombreuses parties de son existence.

150. Berns, in *Reading Richard Matheson*, *op. cit.* p. 112.

Les nouvelles dont il a été question dans ce chapitre mettent en scène l'expérience des hommes urbains confrontés à la perte de sens et du réel. Les modèles masculins des années cinquante sont mis à distance dans ces récits non réalistes : les personnages ne s'y retrouvent pas, ils remettent en question les apparences de la réussite sociale par l'argent et la consommation. L'image de l'homme est instable et cette instabilité se traduit dans les nouvelles par différents niveaux de paranoïa et d'aliénation des personnages masculins qui ne trouvent pas leur place. L'horreur naît de cette inadéquation au cadre domestique et professionnel qui se développe après-guerre. L'identité que les personnages sont censés adopter ne correspond pas à leur expérience : le *GI* a vécu l'horreur de la guerre davantage que la grande expérience de la fraternité militaire, le professionnel ne trouve pas de sens à son emploi, le mari ne trouve plus sa place dans le couple. L'identité masculine est remise en cause sur tous les plans et n'est en aucun cas une évidence. Dans les nouvelles de Matheson, l'émiettement de cette identité est littéral jusqu'à la disparition physique des personnages : puisqu'ils ne correspondent pas au monde dans lequel ils évoluent, ils cessent de l'habiter.

Deuxième partie :

Les objets dans les nouvelles : de la tradition fantastique à l'émergence d'un décalage constitutif d'une œuvre

Introduction

L'imaginaire de Matheson est ancré dans l'histoire culturelle américaine des années cinquante mais l'auteur s'inscrit dans une tradition plus vaste du fantastique et de la science-fiction anglo-saxons. Dans ses nouvelles, cela se traduit par l'importance accordée aux objets et aux machines. Les premiers relèvent d'une filiation fantastique dans laquelle l'objet sert de seuil entre le passé et le présent, entre l'ailleurs et l'ici. Matheson met également en scène des objets du quotidien qui se transforment et qui perdent leur familiarité au profit d'une étrangeté fantastique. Pour ce faire, il joue sur la parodie de textes antérieurs, de clichés de style ou sur le décalage entre les attentes du lecteur de fantastique et ce qu'il fait des objets contemporains. L'objet est également métaphore de dilemmes caractéristiques d'une époque troublée, de questionnements dystopiques et moraux.

Les années de publication des nouvelles correspondent également à une période de changements techniques, les débuts d'une troisième révolution industrielle qui bouleverse les rapports de l'homme et de la technique. La science-fiction regorge de textes mettant en scène des machines extraordinaires, des robots qui remplacent l'humain et ces nouvelles sont publiés dans les magazines que nous avons abordés en première partie. Matheson s'adapte à ces thèmes dominants mais son traitement est différent des nouvelles classiques d'Asimov par exemple.

Au fil des nouvelles, une écriture personnelle émerge, s'éloignant de l'imitation pour construire un corpus des objets fantastiques et de science-fiction, qui révèle des caractéristiques de l'auteur, des interrogations personnelles sur l'humain et sur la société. À l'instar des nouvelles du corpus nucléaire ou du corpus sur la masculinité, les nouvelles des objets se répondent. Matheson effectue des variations sur des textes antérieurs ou sur ses propres textes, proposant différentes versions d'une même thématique, changeant le point de vue d'un questionnement ontologique.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous étudierons les trajets pris par Matheson à partir de la tradition fantastique vers l'émergence de sa veine philosophique. Dans le second, nous verrons comment les machines et les robots révèlent la solitude du antihéros mathesonien.

4 | Tradition fantastique, dysfonctionnement d'un quotidien mimétique et conte philosophique

Dans son ouvrage *L'objet et le récit de fiction*, Laurent Lepaludier définit l'objet ainsi : « On considèrera donc comme objet une chose perceptible par les sens, possédant une unité, et destiné à un usage quelconque (donc fabriquée)[1]. » Lepaludier distingue les objets dans le « mode mimétique » (dans le roman d'aventure, le roman domestique, le roman policier) et l'objet dans le « mode anti-mimétique » (dans les mythes et légendes, les contes, le récit fantastique et le récit de science-fiction). Dans le premier cas, l'objet « signifie un rapport au monde qui reproduit la conception empirique dans notre culture occidentale et ancre l'effet d'illusion de réel[2] ». Le rapport des personnages de fiction aux objets imite le rapport des personnes du monde référentiel aux objets : ainsi les intérieurs, le mobilier et les coffres par exemple sont centraux dans le roman domestique. Les objets sont également révélateur de rapports sociaux (lettres, journaux, vêtements). Dans le roman policier, l'objet est utile : il caractérise le détective (la loupe), sert d'indice pour l'enquête ou est au centre de celle-ci quand il a été volé (Lepaludier donne l'exemple de *The Moonstone* de Wilkie Collins).

Dans le mode anti-mimétique, en revanche, l'objet change de caractéristiques : « la nature même de l'objet ou son traitement défient les lois empiriques[3]. » Selon Lepaludier, en science-fiction, l'objet est un produit « amélioré par la science et la technologie », il « frappe l'imagination autant par sa familiarité que par son étrangeté », alors que dans le fantastique, l'objet se transforme et cette transformation inquiète parce qu'elle est inexplicable et parce que l'objet échappe aux lois empiriques alors même qu'il a été fabriqué :

1. Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes : PUR, 2004, p. 14.
2. Lepaludier, *op. cit.* p. 20.
3. *Ibid.*, p. 23.

> Contrairement à celle du merveilleux, la métamorphose du fantastique inquiète parce qu'elle n'est pas acceptée et qu'elle est inacceptable dans la mesure où ce sont la raison et la vérité empirique qui constituent le système de référence implicite du fantastique, les phénomènes fantastiques étant perçus comme des ruptures inexplicables de ce système. Le fantastique ouvre ainsi sur d'autres dimensions du réel, concrétisé par les objets. [...]
>
> L'indéfinissable de l'objet terrifie, d'autant plus qu'il est fabriqué et que son existence repose sur le présupposé selon lequel sa conception, la prise en compte de sa fonctionnalité et sa réalisation (depuis l'utilisation du matériau jusqu'à l'achèvement du produit) ne peuvent pas échapper à la maîtrise de l'*homo faber*. On pourrait dire que, dans le fantastique, l'objet tient d'un invraisemblable inacceptable et pourtant vrai [4].

L'animation des objets est très fréquente dans les contes populaires mais elle est acceptée parce que le conte repose sur le merveilleux, la transformation des lois empiriques et la possibilité de la magie. En revanche, dans le fantastique, l'animation des objets est une menace envers l'ordre du monde parce qu'elle révèle qu'ils peuvent échapper aux lois de la nature sans explication.

Il y a plusieurs catégories d'objets dans les nouvelles de Matheson. Certains relèvent d'une tradition fantastique de la hantise. Ce sont des objets uniques (c'est le cas du portrait dans « Slaughter House », du fétiche dans « Prey », de la robe dans « Dress of White Silk ») ; ce sont des objets d'art, des objets artisanaux qui ont été achetés par les personnages ou qui leur ont été transmis. Ils viennent d'autres pays ou ont été conçus à une autre époque que celle de la diégèse et en cela, ils s'inscrivent dans la tradition littéraire du récit fantastique du dix-neuvième siècle. Le recours à des objets du passé ou à des objets exotiques permet en effet de remettre en cause l'harmonie du monde de référence des personnages en enfreignant leurs limites temporelles et géographiques. Le passé empiète sur le présent, il s'attarde à travers l'héritage fantastique et l'exotique menace l'environnement occidental en le contaminant.

Les objets chez Matheson sont également des objets domestiques qui sont en rupture avec la tradition de la hantise. Ils participent à un « effet de réel », tel que Barthes le théorise à partir de Flaubert [5]. Malgré cela, ces objets, qui sont des objets de la société

4. Lepaludier, *op. cit.* p. 27.

5. R. Barthes, « L'effet de réel », in Communications, n° 11, 1968, *Recherches sémiologiques. Le vraisemblable* : « le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même

de consommation, dupliqués, fabriqués, utilitaires, dysfonctionnent : ils n'assurent plus le service pour lequel ils ont été conçus. Dans « Little Girl Lost » et « Long Distance Call », le canapé et le téléphone servent de portails, l'un entre notre dimension et une dimension invisible et l'autre entre le vivant et le mort. La rupture avec les lois empiriques n'est plus liée au passé ou à l'exotisme mais elle remet toujours en cause les lois physiques.

Dans les nouvelles « Button, Button » et « The Test », l'objet central déclenche des dilemmes moraux. Luc Ruiz explique dans son article « La tentation de la fable métaphysique et du conte philosophique » [6] que certaines des nouvelles de Matheson étudient la nature de l'être. Dans les deux nouvelles citées plus haut, c'est la question de la responsabilité dans la mort d'autrui qui est interrogée.

4.1 Les objets fantastiques transitionnels

Matheson publie plusieurs nouvelles dans lesquelles des objets s'inscrivent dans une tradition fantastique d'objet transitionnel, c'est-à-dire d'éléments qui servent de médiateurs du surnaturel. Comme nous l'avons dit en introduction, ces objets sont les vecteurs du passé (« Dress of White Silk », « Slaughter House ») ou d'un ailleurs exotique (« Prey », « From Shadowed Places ») par lesquels transitent les éléments fantastiques. Les objets sont autant de fantômes du passé, s'inscrivant dans une tradition gothique selon laquelle le passé continue de hanter les descendants d'une famille ou un lieu, de la maison Usher de Poe aux maisons hantées de Shirley Jackson, Matheson ou Stephen King. L'objet exotique est également « un puissant corps conducteur [7] » et il s'anime en se chargeant de propriétés inexplicables rationnellement. L'objet devient représentatif de la crise à l'œuvre dans les nouvelles fantastiques de Matheson dès lors qu'il s'émancipe de ses fonctions de départ.

4.1.1 La contamination par des objets anciens hantés

La tradition du portrait surnaturel

Le portrait est emblématique de la tradition littéraire gothique et romantique, qu'il s'agisse des portraits familiaux de *The Castle of Otranto* ou du portrait de « The Oval

du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (p. 88)

6. Ruiz, in *Richard Matheson : Il est une légende*, *op. cit.*

7. Frank Lestringant, *Le théâtre de la curiosité*, PUPS, 2008, p. 9.

Portrait » (Poe, 1842) qui s'animent ou se substituent au modèle.

« Slaughter House » est publiée dans *Weird Tales* en juillet 1953. C'est une des rares nouvelles de Matheson publiée dans le magazine associé à Lovecraft et cela peut s'expliquer par le fait que cette nouvelle fut conçue comme un exercice de style (« I wanted to write a story in the style of the mid-Victorian era[8] »). La nouvelle est racontée sous la forme d'un récit enchâssé, un manuscrit en neuf parties porté à la connaissance d'un lecteur inconnu par le secrétaire d'une association de recherche sur le paranormal, Samuel D. Machildon, qui revient sur les événements rapportés à la fin du manuscrit en ajoutant des détails censés éclairer ce qui a pu se passer.

L'histoire est racontée à la première personne par John, écrivain. Avec son frère Saul, un peintre, ils étaient fascinés depuis l'enfance par la maison abandonnée Slaughter House, de style victorien, qu'ils achètent à l'âge adulte. Ils décident d'y vivre sans électricité pour reproduire les conditions de l'époque et conservent la décoration initiale, y compris le portrait d'une jeune fille. Après un peu plus d'un mois de vie dans l'ancienne maison, Saul a l'impression d'avoir été touché par une main invisible et il devient obsédé par le portrait. Saul perd l'appétit, le sommeil, devient irritable et les deux frères finissent par se battre.

Après un bref séjour à l'hôpital, Saul revient dans la maison et les deux frères s'affrontent de nouveau, Saul assommant John. Quand celui-ci se réveille, il est victime d'événements paranormaux, trébuche sur le corps de son frère qu'il trouve mort dans le salon et finit par mettre le feu à la maison, laissant le corps de son frère à l'intérieur. Machildon, qui reprend la parole, raconte qu'en 1901, la famille Slaughter donna une réception pour fêter la guérison de Clarissa, la fille Slaughter prétendument atteinte d'une maladie mentale. Toute la famille et les invités furent tués par un empoisonnement à l'arsenic. Après l'incendie déclenché par John, les décombres sont fouillés mais aucun corps n'est retrouvé et Machildon émet l'hypothèse selon laquelle John, connaissant la rumeur sur la famille Slaughter, invente l'histoire du tableau afin de se fournir un alibi concernant la mort de Saul.

Les objets sont présents dans la nouvelle en tant que liens avec le passé. Au début du manuscrit, c'est un panneau qui symbolise la maison :

> Since we were boys the yellow-edged pronouncement—*For Sale*—had hung lopsided in the grimy front window. We had vowed with boyish ambition that, when we

8. R. Matheson, commentaire sur la nouvelle « Slaughter House », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 48.

> were old enough, the sign must come down[9].

La pancarte est le symbole du pacte des frères ; la couleur de son contour et sa position sur la fenêtre sont une marque physique du passé et de l'absence d'entretien. Elle n'a de sens que pour eux dans la mesure où même l'agence immobilière ne s'en préoccupe plus (« what they had long considered a lost cause, having even gone so far as to remove the house from their listings[10] »). Cette mention du détail visuel associé à la décrépitude et à l'abandon orientent d'emblée la lecture du côté d'une prédominance du passé et du lien qu'entretiennent les frères depuis l'enfance avec des images stéréotypées de l'époque victorienne. Le narrateur précise d'ailleurs immédiatement qu'ils apprécient cette époque et que leur peinture et leur écriture correspondent aux canons des artistes du dix-neuvième siècle – ces canons étant également des raccourcis stéréotypés (« roseate and buxom transcription of nature[11] » « stamp of prolixity [...], meticulous sweep of ornate phrase which the modernists decry as dullness and artifice[12] »). Ces clichés de style sont mis en œuvre par Matheson au cours de la nouvelle par l'utilisation de phrases ampoulées. En attirant l'attention du lecteur sur l'écriture du narrateur, l'auteur crée un horizon d'attente, celui d'une imitation d'un récit gothique. Cela est perceptible à la lecture du titre, « Slaughter House », qui évoque la maison Usher de Poe.

Les allusions au passé sont un premier écho à la mise à distance temporelle des premiers romans gothiques. Une fois l'achat effectué, d'autres objets évoquent le passé de la maison toujours présent :

> The house was completely furnished, moreover furnished in the delightful mode of the early 1900s. Saul and I were thoroughly enchanted. Dusted, aired, scrubbed from top to bottom, the house proved indeed a fascinating purchase. The dark luxurious drapes, the patterned rugs, the graceful furniture, the yellow-keyed spinet; everything was complete to the last detail, that detail being the portrait of a rather lovely young woman which hung above the living room mantel[13].

La description des meubles s'inscrit également dans la reconstitution conventionnelle d'un intérieur ancien jusqu'au choix de l'épinette à la place d'un piano traditionnel, les premières épinettes apparaissant sous ce nom en Italie au XVI^e^ siècle. L'énumération ne se focalise pas

9. Matheson, « Slaughter House », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 15.
10. *Ibid.*, p. 16.
11. *Ibid.*, p. 15.
12. *Ibid.*, p. 16.
13. *Ibid.*, pp. 16-17.

sur un style architectural ou même sur le style des meubles mais adosse des adjectifs aux noms, censés représenter le passé. L'absence d'électricité dans la maison permet également de rappeler régulièrement que l'éclairage se fait au moyen de bougies, justifiant la présence d'un candélabre et accentuant le voyage dans le temps revendiqué par les frères : « Saul enjoyed the sense of living in the past and so did I [14]. »

Le recours à l'*ekphrasis* est une caractéristique de la littérature anglo-américaine réaliste et non réaliste du XIX^e^ siècle à laquelle Matheson s'adonne également dans cette nouvelle. Le portrait évoqué dans la description de la maison est décrit à trois reprises. La première description n'est pas à proprement parler un exemple d'*ekphrasis* ; elle est très générale, centrée dans un premier temps sur le talent du peintre. La discussion technique sommaire est rapidement délaissée pour une discussion à propos du modèle préalablement défini par une impression d'ensemble (« a rather lovely young woman ») :

> When first we came upon it, Saul and I stood speechless before its artistic quality. Saul then spoke of the painter's technique and finally, in rapt adulation, discussed with me the various possibilities as to the identity of the model.
>
> It was our final conjecture that she was the daughter or wife of the former tenant, whoever he had been, beyond having the name of Slaughter [15].

Le narrateur écrivain est incapable de décrire avec précision la technique du peintre mais le tableau fascine les frères dès le départ, notamment par son modèle immédiatement lié dans leur esprit à la maison. C'est également l'occasion d'expliquer le nom donné à la maison en l'inscrivant dans la tradition de la maison Usher qui porte le nom de famille du propriétaire. La disparition de la famille Slaughter et de leurs voisins, dont la jeune fille est probablement responsable ainsi que l'incendie final qui détruit la maison sont un autre écho à la nouvelle de Poe.

La deuxième description du tableau a lieu après la première manifestation surnaturelle :

> It was only after a long while that I turned once more to examine the portrait more carefully.
>
> There seemed nothing unusual about it. My eyes moved over the well-formed shoulders to the slender, white throat, the chin, the cupid-bowed red lips, the delicately upturned nose, the frank green eyes. I had to shake my head. It was only a portrait

14. R. Matheson, « Slaughter House », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 17.
15. *Ibid.*

> of a woman and no more. How could this affect any man of sense? How could it affect Saul [16]?

Les pages qui précèdent ce passage insistent sur le style victorien de la maison et sur la sensibilité des deux frères [17], et dans cette citation, l'auteur multiplie les éléments qui rendent le portrait banal ; la description des traits du modèle est encadré par des remarques rationnelles qui avaient été mises à distance dès le début de la nouvelle (« then began the little things, the intangible things, the things without reason [18] »). C'est le narrateur qui suggère que son frère regarde le portrait, celui-ci ne confirmant pas (« He made no answer [19] ») et c'est le narrateur qui, après le départ de son frère, se focalise sur le tableau et suggère que Saul est affecté par l'objet. La description factuelle du portrait qui contredit le désir de surnaturel évoqué auparavant dans la nouvelle prépare la division psychologique entre les deux frères : d'un côté, le narrateur, sain d'esprit, de l'autre, Saul qui devient victime d'une potentielle possession.

La première description du tableau l'ancrait dans un décor stéréotypé, servant de prétexte à l'explication du nom de la maison et la deuxième permet de commencer à faire basculer la nouvelle du côté de l'irrationnel et du paranormal. Après la sensation de la main froide, le comportement de Saul tel qu'il est rapporté par le narrateur n'indique aucune autre relation au surnaturel ; mais le narrateur insiste sur le caractère anormal de ce comportement au point qu'il se demande rapidement si la maison est hantée, fournissant expressément une explication surnaturelle à l'éloignement de Saul et orientant la lecture vers un horizon d'attente entièrement balisé. Après les indices sur lesquels il insiste au départ (la sensation de vivre dans le passé à cause de l'absence d'électricité, le tableau, les sensations de son frère, les symptômes d'irritabilité et de manque de sommeil), d'autres éléments caricaturent la maison hantée : l'obscurité et le silence désirés deviennent oppressants (« The blackness and the dead, utter silence seemed to crush in on me like solid walls [20] »), des bruits inexpliqués se font entendre (« like a cloud of sound [21] »), le froid est souligné à plusieurs reprises (« coldness », « icy air [22] ») et John perçoit également la main froide qui

16. *Ibid.*, p. 24.
17. Voir par exemple p. 21, « We were both exceptionally hypersensitive, had been ever since our births », « We both felt this bodiless premonition deep in our senses ».
18. *Ibid.*, p. 17.
19. *Ibid.*, p. 23.
20. *Ibid.*, p. 28.
21. *Ibid.*, p. 29.
22. *Ibid.*

avait prétendument touché Saul (« a damp, cold hand pressed against my cheek [23] »).

L'influence potentielle du portrait est de nouveau soulignée avant que les frères se battent (« his eyes fastened to the portrait [24] »). Après l'hospitalisation de Saul, le narrateur se retrouve seul dans la maison qu'il ne parvient pas à quitter (« the door would not open [25] ») et le portrait devient spectre puis corps :

> Then she came to me, the girl in the portrait.
>
> I stared at the blue haze about her for only a moment for this quickly faded and, in my arms, was a vibrantly warm body. [...]
>
> The name *Clarissa*.
>
> How can I judge the number of sick, erotic moments I spent there with her? Sense of time completely vanished from the scheme of things. A thick giddiness enveloped me. I tried to fight it but it was no use. I was consumed as my brother Saul had been consumed by this foul presence from the grave of night.
>
> Then, in some inconceivable fashion, we were no longer on the bed but downstairs, whirling about in the living room dancing wildly and closely. There was no music, only that incessant, beating rhythm I had heard those nights before. Yet now it seemed like music to me as I spun about the floor holding in my arms the ghost of a dead woman, entranced by her stunning beauty yet, at the same time, repelled by my uncontrollable hunger for her [26].

La description de la danse continue, présentant les mêmes stéréotypes que les lignes ci-dessus : l'emploi cataphorique du pronom sujet place l'insistance sur la fin de la première phrase et sur l'apparition de la jeune fille. Sa nature est d'abord d'être liée au portrait et c'est seulement ensuite que sa transformation de spectre à revenante est décrite.

Le tableau a servi de portail et le passé envahit matériellement le présent dans cet extrait, plus seulement de façon statique par la présence du portrait mais par le mouvement et, plus précisément, par le mouvement érotique. Matheson reprend de nouveau un *topos* de la fiction gothique et du thème de la possession mais en juillet 1953, ces lignes perdent le côté subversif des premiers textes gothiques pour virer à l'écriture parodique à laquelle l'auteur s'adonne à plusieurs reprises.

Le tableau est décrit une troisième et dernière fois après le retour de Saul et avant que John trébuche sur son cadavre :

23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 33.
25. *Ibid.*, p. 35.
26. *Ibid.*, p. 37.

> Then, in another flash of lightning, I looked at her portrait. It was different and the difference froze me to the spot. Her face was no longer beautiful. Whether it was shadow that did it or actual change, her expression was one of vicious cruelty. The eyes glittered, there was an insane cast to her smile. Even her hands, once folded in repose, now seemed more like claws waiting to strike out and kill [27].

Cet extrait est un miroir inversé de la première description du modèle et fait basculer Matheson du gothique à l'horreur, la jeune fille victorienne se transformant en monstre. Les adjectifs du départ qui insistaient sur la perfection du modèle répondant à des critères de délicatesse et de beauté prédéfinis (« the well-formed shoulders to the slender, white throat, the chin, the cupid-bowed red lips, the delicately upturned nose, the frank green eyes [28] ») sont remplacés par des expressions de la monstruosité : les yeux reflètent un éclat anormal, la folie qui sera évoquée par le commentateur du manuscrit est soulignée pour le sourire et les mains se transforment en griffes. La déformation des traits, caractéristique du monstrueux, fait du tableau un nouvel avatar des monstres de la fiction d'horreur.

Les objets caractéristiques de l'époque de la maison sont ensuite utilisés pour nourrir l'incendie que le narrateur allume (« I ignited the curtains. I started the rug to smoldering. I set fire to the furniture [29] ») jusqu'au tableau, le symbole de la possession détruit par les flammes (« I threw it on the flames [30] »).

Dans « Slaughter House », l'écriture des objets participent de l'exercice de style. Matheson s'inspire fortement de la tradition gothique qu'il parodie par l'intermédiaire du portrait ancien d'une jeune fille qui fascine et est à l'origine de la possession subie par les personnages principaux. La nouvelle reprend des structures typiques, notamment le recours au manuscrit trouvé et la destruction de la maison. Les précisions apportées par celui qui possède le manuscrit laissent entendre que la jeune femme a tué toute sa famille et ses voisins. Indirectement, c'est la folie qui est symbolisée par le portrait, une folie héritée du passé qui laisse des traces dans le présent et qui contamine les personnages. Au-delà de l'exercice de style, la nouvelle présente de nouveau des personnages qui, à l'instar du voyageur de « Nightmare at 20,000 Feet » ou de l'écrivain de « Mad House », sont peut-être fous. La mise à distance du manuscrit par l'intermédiaire des commentaires rappelle que le narrateur n'est pas fiable. Le narrateur est un écrivain supplémentaire dans

27. *Ibid.*, p. 45.
28. *Ibid.*, p. 24.
29. *Ibid.*, p. 47.
30. *Ibid.*

l'œuvre de Matheson, un auteur conscient des mécanismes du style qu'il pastiche, distillant tous les indices visant à faire croire à son histoire et où les objets jouent un rôle primordial dans l'identification du récit à une tradition.

La robe, relique de la transgression

« Dress of White Silk » est publiée en 1951 dans *F&SF* et écrite à la première personne dans l'imitation de la langue agrammaticale d'une enfant. L'enfant vit avec sa grand-mère depuis la mort de sa mère ; enfermée dans une pièce par punition, elle raconte les événements qui ont conduit à cette séquestration. La grand-mère interdit à la fillette de pénétrer dans la chambre de sa mère mais l'enfant aime y jouer ; elle imagine que sa mère est toujours là, qu'elle s'y habille et s'y coiffe, et imite les gestes de sa mère. Dans cette chambre, l'enfant admire le portrait de sa mère, la peau blanche, les cheveux noirs et les lèvres très rouges et elle aime surtout toucher la robe blanche de sa mère. Elle y emmène une amie, Mary Jane et les enfants se disputent à propos de la mère ; Mary Jane conteste le point de vue de la narratrice en disant que la robe n'est pas blanche, qu'elle sent mauvais et en se moquant des dents de lapin de la mère. L'enfant, qui tient la robe, la sent bouger et elle attaque son amie, ce qui conduit sa grand-mère à l'enfermer. La nouvelle se termine sur ces mots :

> I think I was terrible bad then.
>
> Granma took me away from there I guess. I dont know. She was screaming god help us its happened its happened. Over and over. I dont know why. She pulled me all the way here to my room and locked me in. She wont let me out. Well Im not so scared. Who cares if she locks me in a million billion years ? She doesnt have to even give me supper. Im not hungry anyway.
>
> Im full [31].

Nous reviendrons sur ce passage ultérieurement mais les deux dernières phrases ont conduit à l'interprétation majoritaire de cette nouvelle comme mise en scène d'un acte de vampirisme. Dans « Dress of White Silk ou les voies du silence », Hélène Auffret-Boucé fait de la nouvelle une des cinq variations sur le thème du vampire écrites par Matheson [32].

La nouvelle est à rapprocher des autres textes que cite Auffret-Boucé mais elle est également à rapprocher de « Born of Man and Woman », la première nouvelle publiée de Matheson, un peu plus d'un an auparavant. C'est de nouveau une enfant qui a la parole et

31. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 65.

32. Hélène Auffret-Boucé, « Dress of White Silk ou les voies du silence », dans *Les Cahiers du CERLI* n° 19, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 63-72. Auffret-Boucé cite « Blood Son » (1951), *I am Legend* (1954), « The Funeral » (1955) et « No Such Thing as a Vampire » (1959).

la nouvelle est rédigée à la première personne dans un anglais approximatif : « Granma locked me in my room and wont let me out[33]. » À la différence de « Born of Man and Woman », la séquestration n'est pas la conséquence de l'apparence monstrueuse de l'enfant mais d'un de ses actes (« Because its happened she says[34] »).

L'acte qui a conduit à la séquestration est immédiatement lié à la robe : « I guess I was bad. Only it was the dress. Mommas dress I mean[35]. » La robe est celle de la mère, dont on ignore au début de la nouvelle qu'elle est morte. L'acte de vampirisme que le lecteur infère à la fin de la nouvelle d'après les deux dernières phrases n'est jamais précisément défini, ainsi que le rappelle Auffret-Boucé :

> Le mot vampire n'est jamais prononcé, ni par la narratrice, ni par les personnages, l'acte vampirique accompli "hors scène" selon la bienséance classique, n'est même pas évoqué par le discours, comme dans la tragédie classique. C'est le lecteur, et lui seul, qui doit assumer la nomination vampirique[36].

Le thème du vampire est suffisamment familier pour que le lecteur interprète l'acte sous cet angle à travers plusieurs indices dans la nouvelle. La description physique de la mère passe par les couleurs, notamment le blanc et le rouge :

> Her hair is black. Like mine. Her eyes are even pretty like black. Her mouth is red so red. I like the dress and its the white one. It is all down on her shoulders. Her skin is white almost white like the dress. And so are her hands[37].

Les lèvres rouges et la pâleur, notamment celle des mains, sont des caractéristiques du Comte Dracula de Stoker[38].

La référence à la satiété à la fin de la nouvelle tend également à orienter l'interprétation du lecteur vers un acte vampirique mais il n'y a pas de référence au sang. Ce ne sont pas les canines de la mère qui sont décrites mais la longueur des incisives. La fin du texte est

33. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 61.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. Auffret-Boucé, « Dress of White Silk ou les voies du silence », *op. cit.*, p. 64.
37. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 63.
38.

> The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth ; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed. The chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.

Bram Stoker, *Dracula* (1897), A Norton Critical Edition, New York, London, 1997, pp. 23-24.

envahie par des allusions à la putréfaction et à la mort, notamment dans les commentaires de Mary Jane qui insistent sur l'odeur : « anyways she said it smells », « it smells like sugar she said. It smells like sick people », « that smells like garbage [39] ». À l'instar du narrateur de « Born of Man and Woman », la narratrice de « Dress of White Silk » a sa propre interprétation de ce qui l'entoure mais cette fois-ci, les paroles de deux autres personnages (Mary Jane et la grand-mère) permettent de remettre en cause le point de vue de l'enfant. Celle-ci réfute en effet la mauvaise odeur même si elle reconnaît une odeur de sucre (« it smells like sweet [40] »). La mère idéalisée est la plus belle pour l'enfant mais elle est laide pour son amie. La robe censée être blanche est qualifiée de sale (« dirty [41] ») par Mary Jane, remettant en question la perception de la narratrice.

La présence de la mère est rendue par deux objets, le portrait encadré et la robe de soie blanche. Le texte est envahi par la dénomination de la robe dès le titre, ainsi que le souligne Auffret-Boucé :

> C'est le titre de la nouvelle, dans son incongruité, qui retient dès d'abord l'attention du lecteur. Le titre ne comporte pas d'article, ce qui serait syntaxiquement correct. L'objet représenté n'est ainsi pas désigné, mais signalé dès le titre, sa singularité est mise en évidence. L'absence d'article met l'accent sur la nomination elle-même de l'objet. Cette singularité pourrait se traduire en français par Robe de soie blanche, invocation ou inventaire, qui, comme dans le Nouveau Roman, confère le statut de sujet à l'objet. Ce serait peut-être la seule traduction adéquate [42].

Au-delà de l'insistance sur l'objet, l'absence d'article est cohérente avec la focalisation sur l'enfant et sur la langue incorrecte de la narratrice qui complique l'interprétation de la nouvelle. Dans leur ouvrage de linguistique, Lapaire et Rotgé rappellent le recours enfantin au « mot-phrase » (*outside* pour *I want to go out* par exemple). Cela serait cohérent dans le cadre du titre de la nouvelle de Matheson si nous partons du principe que le titre reflète déjà la focalisation sur l'enfant. Lapaire et Rotgé parlent aussi de la violence potentielle de la structure ∅ + N :

> une représentation brute, livrée telle quelle, sans trace d'une manipulation cérébrale plus complexe (cf. A + N et THE + N), frappe l'esprit avec une certaine brutalité : [...] pour informer "vite et bien" tout en créant l'événement (ce qui arrive soudainement est annoncé brutalement) [...] Le signifié accapare le devant de la scène

39. Matheson, « Dress of White Silk », *op. cit.*, pp. 63-64.
40. *Ibid.*, p. 62.
41. *Ibid.*, p. 64.
42. Auffret-Boucé, « Dress of White Silk », *op. cit.*, p. 64.

> expressive. [...] C'est également la raison pour laquelle ∅ + N est affectionné par le journaliste, le romancier, le cinéaste à la recherche d'un titre qui nomme l'événement ou l'œuvre en allant droit à l'essentiel, ou encore par le poète sensible à la "puissance des signes" : tous ont une conscience particulière de l'impact violent des mots que l'on projette dans leur nudité, tous sont désireux de tirer le meilleur parti de leur laideur, de leur beauté, de leurs richesses conceptuelles et sonores [43].

Le titre « Dress of White Silk », sans déterminant, insiste véritablement sur l'importance du signifié ; la robe est au centre de la nouvelle, en tant qu'objet, elle « accapare le devant de la scène expressive » autant qu'elle oriente le texte dès sa dénomination initiale :

> Cette robe-fétiche occupe tout l'espace de la nouvelle, elle s'y déploie du titre au dernier paragraphe. Sa constellation sémantique compte, sur cinq pages de texte, vingt-six occurrences : substantifs et déterminatifs "dress", "night dress", "white dress", verbe "Momma is dressing". La robe devient d'ailleurs l'étalon de la beauté, elle est une référence pour l'enfant : "Her skin is white. Almost white like the dress. And so are her hands" (165). La robe est en soie, matière noble, mais aussi matière organique, différente du lin dont la pureté est végétale. La soie est tissée par les vers (référence à la mort et à la décomposition ?), elle a donc partie liée avec le monde des morts : elle a, d'ailleurs, l'odeur des caveaux, l'odeur des sépultures. Elle est blanche, comme le linceul des vierges, comme la robe des épousées, ou la tenue des jeunes filles à leur premier bal. Sa texture et sa couleur rappellent qu'elle est avant tout parure, et qu'elle a appartenu à un être de séduction "I have my magic dress" (165). [44].

La robe dorénavant enfermée dans une boîte était auparavant associée à sa fonction de robe magique. En effet, l'enfant se rappelle que sa mère mettait cette robe pour sortir (« Her going out dress. She called it that I dont remember when [45] »). La fonction magique de la robe reste inexpliquée mais elle est associée à un interdit, une transgression et une prétendue fonction de protection, ainsi que l'indique un dialogue que l'enfant se rappelle : « I say be quiet mother I am going out and you can not stop me. [...] And oh stop your sobbing mother they will not catch me I have my magic dress [46]. » La grand-mère avait interdit à sa fille de sortir, qui désobéit et la phrase suivante souligne incidemment l'opposition de la famille à un groupe de gens qui ne sont pas nommés (« they ») mais qui cherchent à attraper la mère. La robe offrirait une protection face à ces antagonistes.

La narratrice joue à faire semblant d'être sa mère, elle répète ce qu'elle a déjà entendu et cela souligne le caractère primordial de la robe dans la famille, ce qui explique également que la grand-mère ait conservé l'objet : « And she says I should burn it up but I loved

43. Jean-Rémi Lapaire, Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 83-84.
44. Auffret-Boucé, « Dress of White Silk », *op. cit.*, p. 64.
45. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 62.
46. *Ibid.*, p. 63.

her so. And she cries about the dress [47]. » Dans le point de vue de l'enfant, la robe a remplacé la mère, elle permet de continuer de faire vivre la mère, d'où l'impossibilité de s'en débarrasser.

La nouvelle pose la question du deuil, notamment par la perception de la temporalité par l'enfant. Alors que la grand-mère parle au passé (« Your momma was pretty granma says [48] »), l'enfant mélange le présent à des références temporelles au futur et au passé (« she *is* pretty. For always [49] », « I love her even if she is gone away forever [50] »). Elle joue à faire semblant que sa mère est toujours présente (« I make believe momma is dressing [51] »). Le deuil de la mère n'a été fait ni par la fille ni par la grand-mère qui entretient la chambre comme un sanctuaire dans lequel on ne peut pénétrer mais qui est figé dans le temps : le lit est fait (« I just sit on the bed and touch the white cover [52] »), les affaires de toilette sont toujours présentes (« bottles and bottles with bumps and have colored perfume in them [53] » « mommas brush [54] ») et la robe est enfermée dans une boîte.

La pièce est également caractérisée par son absence de lumière (« It was more dark than you could see [55] »), une obscurité anormale selon Mary Jane (« *my* house isnt so dark like this [56] »). C'est bien une chambre funéraire qui est entretenue, à la suite de la mort de la mère dont les circonstances restent inconnues.

> Telle quelle, cette robe est liée à un événement absent. L'enfant établit une obscure causalité entre la robe et l'événement. La robe est liée à une transgression et à une punition, dans le présent et dans le passé. La mère n'aurait pas dû sortir avec cette robe magique, la grand-mère aurait dû la détruire, l'enfant n'aurait pas dû y toucher. Objet de séduction et de désir irrépressible, la robe est un tabou familial. Ornement de la femme-vampire elle devient pour la grand-mère et pour la fillette le fétiche de l'absente, de l'absence même.
> On pourrait dire, sans forcer le sens, que cette robe est la paralepse de cette grandiose paralepse qu'est le texte. Elle dissimule et occulte ce que le texte ne dit pas. Elle prend la place de l'événement (le meurtre) et se substitue à lui. Elle est bien, au sens propre du terme un fétiche : objet de substitution et de transfert du désir [57].

47. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 62.
48. *Ibid.*, p. 63
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*, p. 62.
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 63.
56. *Ibid.*
57. Auffret-Boucé, « Dress of White Silk », *op. cit.*, p. 64.

C'est parce que Mary Jane nie l'existence de la mère au départ (« I bet you havent no mother[58] ») que la narratrice l'emmène dans la chambre et lui fait voir les objets qui témoignent de la vie de la mère mais également de sa mort, à travers les éléments déjà soulignés (l'odeur, la saleté de la robe). La robe est bien la représentation de la mère, « objet de substitution » tel que le définit Auffret-Boucé. Cependant, la substitution devient métamorphose quand la robe semble prendre vie dans les mains de l'enfant pour défendre la mère face aux attaques verbales de Mary Jane, comme si la mère vivait encore à travers la robe, un fantôme capable d'agir :

> I dont remember then. I think the dress moved in my arms. Mary Jane screamed. I dont remember what. It got dark and the curtains were closed I think. I couldnt see anyway. I couldnt hear nothing except buck teeth funny hands buck teeth funny hands even when no one was saying it.
>
> There was something else because I think I heard some one call *dont let her say that* ! I couldnt hold on to the dress. And I had it on me I cant remember. Because I was grown up strong. But I was a little girl still I thing, I mean outside[59].

La robe est l'intermédiaire de l'événement surnaturel potentiel : le mouvement est autonome, la fillette entend sa mère et sa force est inhabituelle. La robe s'est substituée affectivement à la mère, c'est physiquement ici qu'elle agit, soit que la mère intervienne à travers elle soit que l'enfant s'inscrive dans une filiation surnaturelle ou exotique. Les deux dernières lignes citées au départ, sur la satiété, peuvent également évoquer « The Children of Noah » et son village cannibale – le cannibalisme étant désigné par métonymie à travers les dents de la femme du fondateur du village (« *a native woman with her teeth filed to a point*[60] ») de même que c'est sur les dents que Mary Jane insiste dans sa description de la mère de la narratrice (« She has buck teeth[61] »).

La correspondance entre Matheson et Anthony Boucher, l'un des rédacteurs en chef du *Magazine of Fantasy and Science Fiction* fait état de cette ambiguïté :

> Dear Tony,
>
> As you suggest, I'll assume momma to be some type of were-creature who does not necessarily change on the outside. I'll work in that ring finger idea. (I never knew of that before.)
>
> As to the dress I'll try to make it clearer what I mean. I had visualized that what was left of momma's powers were in the dress she had once worn during those times she traipsed around digesting the good citizens of the town. The leaves and smell

58. R. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 63.
59. *Ibid.*, p. 65.
60. Matheson, « The Children of Noah », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 403.
61. Matheson, « Dress of White Silk », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 65.

> bags were meant to be some sort of abortive power like garlic with the vampire. I'll see if I can bring it out better.
>
> Best, Dick
>
> P.S. Just looked at my own hand. Ye gads! [62]

Cette lettre révèle que Matheson n'a pas d'idée claire de la nature de la mère et qu'en tout cas, il ne pense pas à une vampire. Le début de la lettre, *as you suggest*, indique que Boucher s'est préoccupé de qualifier la monstruosité de la mère mais que cela ne fait pas partie de l'écriture initiale de la nouvelle. Le travail préparatoire n'est pas entièrement suivi puisque finalement, Matheson n'intègre pas de description de l'annulaire, ni de mention de feuilles [63]. Le rôle de la robe, censé être central à l'histoire a besoin d'être précisé.

Que l'on interprète la nouvelle sous l'angle du vampirisme ou sous celui du cannibalisme, la robe reste un élément vecteur du surnaturel dans l'animation finale, le mouvement autonome, l'éventuelle possession de la fillette par le vêtement ou par sa mère à travers le vêtement. La filiation passe par l'objet, la transmission du vêtement mais également de la transgression familiale : l'acte était attendu, inévitable (« its happened » répète la grand-mère dans la citation que nous avons citée en début de sous-partie). Le fait d'enfermer la robe dans une boîte ne contient pas ses éventuels pouvoirs. L'enfant est séquestrée dans sa chambre mais cela ne répare pas son action.

Le portrait de « Slaughter House » et la robe de « Dress of White Silk » s'inscrivent dans une tradition d'objets hantés qui servent de conducteurs pour des événements surnaturels ou fantastiques mais le premier texte est ouvertement parodique alors que le second est plus ambigu et donne lieu à davantage d'interprétations possibles. Le portrait hanté est au centre d'un exercice de style et l'une de ses descriptions, qui transforme le traditionnel portrait de jeune fille en un avatar monstrueux, incite à mettre en cause le récit du narrateur. La narratrice de « Dress of White Silk », quant à elle, est un nouvel exemple de la narration par un enfant, ce qui met en évidence les blancs du texte.

Matheson écrit également deux nouvelles qui mettent en scène l'invasion d'un ailleurs exotique dans le quotidien occidental. Dans ces récits, l'objet est l'origine d'une contamination ou la manifestation physique d'une autre culture.

62. Annette McComas (éd.), *op. cit.*, p. 115.

63. Dans « The Kill », une nouvelle publiée par Peter Fleming en 1931, l'un des personnages explique que les individus nés avec l'annulaire plus long que le majeur sont des loups-garous. Il est possible que l'idée de Boucher vienne de là.

4.1.2 L'objet exotique qui possède et désinhibe

Le fétiche qui ensorcelle

Dans « Prey » (*Playboy*, avril 1969[64]), Amelia achète un fétiche Zuni pour son compagnon. Le fétiche prend vie et l'attaque. La nouvelle se déroule en huis clos dans l'appartement d'Amelia et met en parallèle sa lutte contre le fétiche et sa volonté de s'échapper de la domination étouffante de sa mère. Après une lutte acharnée, Amelia parvient à détruire le fétiche en le brûlant dans le four. Après cela, elle attend la venue de sa mère, un couteau à la main.

Le fétiche est exotique, acheté par Amelia pour l'anniversaire de son compagnon féru d'anthropologie : « It's a genuine Zuni fetish doll, extremely rare. Arthur is a bluff on anthropology[65]. » C'est un objet censé renfermer l'esprit d'un chasseur Zuni, retenu par une chaîne qui entoure la poupée. L'objet est donc à la fois exotique parce qu'il représente une culture différente et lié au passé dans la mesure où cette culture est amérindienne. Le titre de cette nouvelle, « Prey », ne nomme pas l'objet central et il est polysémique. Sa relation éventuelle au fétiche et à l'esprit du chasseur, n'est compréhensible que de manière rétrospective. Dans un premier temps, Amelia se révèle être la proie qui se débat dans son appartement pour échapper au chasseur mais son rôle change dans la chute de la nouvelle. En effet, après la destruction du fétiche, Amelia appelle sa mère pour lui demander de venir. Les deux phrases qui closent la nouvelle sous-entendent le transfert de l'esprit du chasseur en Amelia : « Then she sat down, cross-legged, in the corner. He Who Kills sat, cross-legged, in the corner, in the darkness, waiting for the prey to come[66]. » La construction des deux phrases, quasiment identiques, implique le transfert, matérialisé par le changement de sujet (de « she » à « He Who Kills »). L'appel passé à la mère peu avant fait d'elle la proie attendue par le chasseur. La chute marque la transformation de la proie, la proie initiale devenant chasseur à la recherche d'une nouvelle proie.

À la première lecture, le titre n'attire pas l'attention sur l'objet qui est au centre de la nouvelle. De plus, le fétiche est introduit dans la diégèse par étapes successives :

64. La nouvelle est adaptée par Dan Curtis pour *The Trilogy of Terror* en 1975.
65. Matheson, « Prey », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 269. Les Zuni sont une tribu amérindienne du sud-ouest des États-Unis.
66. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, pp. 278-279.

> Hanging her coat in the hall closet, she carried the small package into the living room and sat on the sofa. She nudged off her shoes while she unwrapped the package on her lap. The wooden box resembled a casket. Amelia raised its lid and smiled. It was the ugliest doll she'd ever seen. Seven inches long and carved from wood, it had a skeletal body and an oversized head. Its expression was maniacally fierce, its pointed teeth completely bared, its glaring eyes protuberant. It clutched an eight-inch spear in its right hand. A length of fine, gold chain was wrapped around its body from the shoulders to the knees. A tiny scroll was wedged between the doll and the inside wall of its box. Amelia picked it up and unrolled it. There was handwriting on it. *This is He Who Kills*, it began. *He is a deadly hunter*[67].

C'est un cadeau d'anniversaire, il est par conséquent destiné à être emballé. Cependant, dans un premier temps, Amelia le déballe pour l'observer et c'est une première libération de l'objet exotique ; le couvercle ne le dissimule plus à la vue. La description de l'objet insiste sur ses caractéristiques grotesques, contradictoires et associées à la laideur (« skeletal », « oversized »). De plus, la poupée est une reproduction d'un chasseur qui possède donc les attributs attendus d'un chasseur exotique (« fierce », « pointed teeth », « glaring eyes », « eight-inch spear »). En plus du couvercle qui maintenait l'objet dans une boîte, la poupée est maintenue prisonnière par une chaîne qui l'entoure.

Le mot *fetish* n'apparaît qu'au bout de quelques pages. L'âme du chasseur censée être contenue dans le fétiche est retenue par un ensemble de barrières matérielles : le paquet, la boîte en bois, la chaîne en or et le bois de l'objet. Ces barrières sont progressivement enlevées dans la diégèse et l'objet semble prendre son indépendance à mesure qu'il est libéré de ces enveloppes. En effet, dans un premier temps, c'est Amelia qui dévoile le fétiche, d'abord en défaisant le paquet puis pendant qu'elle appelle sa mère, en sortant le fétiche de sa boîte. Par la suite, le fétiche tombe et la chaîne glisse (« The fine, gold chain began to slither downward [68] »). La chaîne est l'élément qui a transformé l'esprit du chasseur en une poupée inoffensive. Cependant, elle est le sujet de l'action, ce qui tend à indiquer son autonomie ou son mouvement sous l'influence de l'esprit.

Amelia appelle ensuite son fiancé Arthur pour annuler la soirée qu'elle avait prévue avec lui ; Arthur accuse la mère d'Amelia (« She's still running your life, isn't she? [69] ») et ils raccrochent après ce désaccord. Amelia renonce alors à offrir le fétiche : « So much

67. *Ibid.*, p. 267.
68. *Ibid.*, p. 269.
69. *Ibid.*, p. 270.

for my birthday present, she thought. It would be pointless to give it to Arthur, then [70]. » La fonction première du fétiche en tant que cadeau est symboliquement rejetée par la personne qui en a fait l'acquisition. L'objet devient superfétatoire dans l'appartement d'Amelia. Il n'est plus sur la table et c'est la chaîne qui attire d'abord l'œil du personnage (« Amelia saw the gold chain lying on the carpet [71] »). Amelia range la chaîne dans la boîte, éloignant ainsi l'entrave qui contenait le pouvoir du fétiche. Quand elle tente de ramasser l'objet, Amelia est confrontée à la révélation progressive de l'animation de l'objet :

> Bending over, Amelia felt around underneath the sofa. She cried out, jerking back her hand. Straightening up, she turned to the lamp and looked at her hand. There was something wedge beneath the index fingernail. She shivered as she plucked it out. It was the head of a doll's spear. She dropped it into the box and put the finger in her mouth. Bending over again, she felt around more cautiously beneath the sofa.
>
> She couldn't find the doll [72].

La première phrase est quasiment répétée à l'identique quelques lignes plus bas mais l'ajout de l'adverbe *cautiously* indique une inversion du pouvoir entre Amelia et le fétiche. En effet, dans un premier temps, elle s'attend à effectuer un acte anodin, ramasser le fétiche, qui ne nécessite même pas qu'elle regarde où l'objet est tombé. La phrase suivante révèle une action inattendue, d'abord par le cri puis par le mouvement de recul et la nécessité d'allumer la lumière pour y voir plus clair ; Amelia ne maîtrise plus l'espace de son propre canapé.

Une nouvelle partie du fétiche rejoint la boîte mais le mal est fait. La phrase qui conclut l'extrait défie l'entendement parce que ce qui était attendu est déjoué. L'impossibilité de trouver le fétiche provoque ensuite un glissement vers une autre occurrence de désaccord entre Amelia et sa mère : « She recalled the night that she and her mother had shopped for the furniture. She'd wanted to furnish the apartment in Danish modern. Mother had insisted on this heavy, maple sofa; it had been on sale [73]. » Implicitement, le lourd canapé est présenté comme un obstacle pour retrouver le fétiche et la mère d'Amelia est rendue responsable de cela. Elle décide même du mobilier de sa fille, contre les goûts de celle-ci et transforme ainsi le décor de l'appartement en piège, en terrain hostile dans la poursuite qui s'annonce. Amelia continue de chercher le fétiche et ne le trouve pas, orientant l'interprétation du lecteur :

70. *Ibid.*
71. *Ibid.*
72. *Ibid.*
73. Matheson, « Prey », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, pp. 270-271.

> "It's He Who Kills," she said with a smile. "He's taken off his chain and gone—"
> She broke off suddenly. There had definitely been a noise inside the kitchen, a metallic, rasping sound. Amelia swallowed nervously. [...] Her gaze moved falteringly across the stove, the pan of water on it, the table and chair, the drawers and cabinet doors all shut, the electric clock, the small refrigerator with the cookbook lying on top of it, the picture on the wall, the knife rack fastened to the cabinet side—
> —its small knife missing [74].

Dans un premiers temps, le personnage évoque l'autonomie de la poupée sans y croire. Dans un schéma classique, Amelia se moque de la possibilité surnaturelle mais elle est interrompue par un bruit inattendu qui fait naître un premier élément de tension. L'hypothèse est peut-être improbable mais quelque chose se passe et cela suffit à troubler le personnage. L'énumération du mobilier de la cuisine est un élément de suspense supplémentaire dans la mesure où elle mêle ce qui est attendu (la première partie de l'énumération) et l'inattendu quand le texte s'interrompt. Les tirets cadratins se répondent, le suspense est physiquement présent dans le texte ; en effet, le premier tiret rompt la litanie et le rythme de l'énumération en introduisant un blanc dans la ligne et en rejetant à la ligne suivante l'élément inquiétant. Le texte bascule alors dans l'anticipation du danger et l'hypothèse de départ n'a plus rien de ridicule :

> "Come on," she told herself in aggravation. Three sounds plus a burned-out bulb did not add up to anything as idiotic as—
> She willed away the thought [75].

L'atmosphère légère du sourire de la première citation a disparu, ainsi que l'indique l'adresse d'Amelia à elle-même. La tentative de rationalisation est interrompue, l'hypothèse de l'autonomie du fétiche est indicible. Le personnage a recours à une injonction performative anticipée par le tiret cadratin qui empêche l'idée d'être écrite. Par la suite, ce n'est plus par la pensée d'Amelia mais par l'action du fétiche que l'hypothèse se vérifie. Autrement dit, le texte glisse de la puissance d'Amelia en tant que personnage focalisateur à son impuissance condamnée à subir l'invraisemblable :

> She saw it then—a rapid movement near the floor. There was a glint of metal, instantly, a stabbing pain in her right calf. Amelia gasped. She kicked out blindly. Pain again. She felt warm blood running down her skin. She turned and lunged into the hall. The throw rug slipped beneath her and she fell against the wall, hot pain lancing through her right ankle. She clutched at the wall to keep from falling, then went sprawling on her side. She thrashed around with a sob of fear.

74. *Ibid.*, p. 271.
75. *Ibid.*, pp. 271-272.

> More movement, dark on dark[76].

Le texte insiste sur la différence entre Amelia et le fétiche dans leur rapport à l'environnement. Alors qu'Amelia devrait avoir l'avantage du terrain (c'est chez elle), elle ne voit pas et ne parvient pas à rétablir sa connaissance de son propre appartement. Ses réactions sont imprécises (*blindly*), elles sont entravées par les objets de son appartement (*the throw rug slipped, she clutched at the wall to keep from falling, then went sprawling on her side*) alors que ce qui lui arrive est précis et efficace (*rapid, glint, a stabbing pain*) : ce qui l'attaque est invisible à ses yeux. L'invisibilité de l'ennemi est lié à l'absence de lumière mais également à la manière dont l'objet réussit à se fondre dans le décor, à ne faire qu'un avec son environnement (*dark on dark*). Le propre appartement d'Amelia lui devient étranger, alors que l'objet s'y inclut de façon harmonieuse. Amelia devient la proie d'un ennemi invisible.

L'enjeu pour le personnage pourchassé est de rétablir une partie des éléments qui emprisonnaient l'esprit. Nous avons vu qu'Amelia a replacé la chaîne dans la boîte du fétiche. Elle se sert ensuite d'une valise pour contenir l'objet : « Instantly, she slammed the lid and threw the suitcase flat. Falling across it, she held it shut until her shaking hands could fasten the clasps[77]. » La valise se substitue à la boîte en bois dans laquelle l'objet reposait initialement. Cependant, la poupée parvient à s'échapper de la valise alors qu'elle restait immobile dans la première boîte, maintenue par la chaîne. Amelia tente de retrouver l'ascendant sur le fétiche et finit par l'enfermer dans le four :

> She slid and crashed against the table, wrenched herself around and, dropping to her knees before the stove, flung the doll inside. She slammed the door and fell against it.
>
> The door was almost driven out. Amelia pressed her shoulder, then her back against it, turning to brace her legs against the wall[78].

Amelia retrouve le contrôle de son appartement ; le mur qui ne l'avait pas empêchée de tomber précédemment lui sert d'appui pour contenir le fétiche dans le four. Son corps tout entier s'implique dans le combat contre l'objet et c'est ce qui lui permet de le maintenir dans le four. Le combat qu'Amelia mène est un combat pour sa vie mais également pour reprendre le contrôle de son environnement. L'appartement était d'abord le symbole d'un

76. *Ibid.*, p. 272.
77. *Ibid.*, p. 275.
78. *Ibid.*, p. 277.

désaccord avec sa mère qui avait choisi ses meubles, avant de devenir le terrain du fétiche et la fin du combat d'Amelia consiste à trouver sa propre place dans ce décor. L'harmonie entre le fétiche et le décor est rompue par les couches successives représentées par la porte du four et le dos d'Amelia.

Dans la nouvelle, le chasseur se confond avec sa fonction et son esprit exécute un ensemble de tâches stéréotypées (trouver des armes et attaquer). C'est un esprit doublement distant : il renvoie à des actes primitifs, éloignés de la temporalité de la diégèse et à la localisation lointaine d'une tribu indienne. Or, depuis la malédiction de la pierre de lune dans *The Moonstone* (Wilkie Collins, 1868) jusqu'aux textes de Doyle (« Lot 249 », 1892), l'objet exotique est synonyme de vengeance du colonisé et de danger impossible à contenir.

En réponse aux relations conflictuelles d'Amelia avec sa mère, le fétiche Zuni sert de catalyseur à ses sentiments, ainsi que le font remarquer Pulliam et Fonseca :

> The doll, unlike Amelia's repressed feelings, cannot be contained. Amelia believes that she has subdued the hideous doll at last when she traps it inside a hot oven and burns it, but this final action only releases the doll's spirit into her body after she breathes the smoke[79].

Ainsi, l'autonomie de l'esprit lui permet de se transférer d'une matière organique à une autre et d'un objet inanimé à un être humain dont il prend possession. Paradoxalement, la possession d'Amelia est au service de son émancipation. Dans le début de la nouvelle, elle se dispute avec sa mère au téléphone lorsqu'elle souhaite annuler leur soirée au cinéma au profit d'une soirée pour l'anniversaire de son compagnon. La mère n'est pas au courant de la relation de sa fille et lui reproche à la fois de l'avoir tenue à l'écart et d'annuler leurs habitudes. Amelia finit par culpabiliser suffisamment pour appeler Arthur, rappelant au passage que sa mère a déjà eu du mal à se faire au fait qu'elle quitte la maison. Amelia est soumise à la volonté de sa mère et après la combustion du fétiche, elle l'appelle pour lui dire de venir. Cette fois, c'est elle qui prend l'initiative du rendez-vous et qui transforme la mère en future proie de l'esprit du chasseur.

79. June Michele Pulliam, Anthony J. Fonseca, *Ghosts in Popular Culture and Legend*, ABC Clio, Santa Barbara, 2016, p. 85.

Alors qu'Amelia était une proie de circonstance, parce qu'elle était dans l'appartement quand l'esprit s'est échappé, sa mère est une proie choisie. En investissant un corps déjà doté d'un esprit, le fétiche met ses instincts primitifs au service d'Amelia. Les frustrations du personnage vont trouver dans l'esprit instinctif et chasseur de quoi se débarrasser de la soumission à la mère par une solution radicale. Luc Ruiz souligne l'ironie de la chute dans « La tentation de la fable métaphysique dans les récits de Matheson » : « La possession par *Celui Qui Tue*, ici — on appréciera l'humour noir — apparaît comme le moyen de se libérer de ses inhibitions ou, si l'on préfère, de faire resurgir le refoulé [80]. » La possession rend service à la personne possédée en lui permettant de s'exprimer en-dehors de ses contraintes habituelles. Ruiz ajoute : « la donnée surnaturelle n'est là que pour interagir avec l'individu et, en quelque sorte le dévoiler, le révéler [81]. » En ce sens, le fétiche s'apparente à une projection psychanalytique du personnage qui cherche à s'émanciper de sa mère. La libération d'Amelia passe par son appropriation du décor choisi par sa mère. En luttant pour sa vie, Amelia en prend possession, elle gagne l'autonomie qu'elle n'avait pas et le droit de régir dorénavant sa propre vie. Après s'être débarrassée du fétiche, elle peut se tourner vers l'autre personne qui cherche à dominer son environnement et s'en libérer en la détruisant. Le fétiche révèle la violence des relations familiales. « Prey » n'est pas la seule nouvelle dans laquelle l'exotisme révèle des éléments refoulés de la personnalité des personnages.

La panoplie exotique, remède à l'ensorcellement

« From Shadowed Places » est publiée par *F&SF* en octobre 1960 et met en scène une confrontation entre deux cultures, l'une occidentale et l'autre exotique. Le docteur Jennings est appelé par sa fille Patricia pour venir au chevet de son conjoint, Peter Lang, victime de crises ressemblant à des crises d'épilepsie et qui se manifestent également par de l'exhibitionnisme, une consommation d'alcool excessive et des actes suicidaires. Lang se dit maudit par un sorcier zulu qu'il a croisé au cours d'un voyage. Face à l'impuissance des médicaments, Jennings fait appel à un docteur en anthropologie, Lurice Howell, une femme noire qui a été initiée par un sorcier au cours d'un voyage en Afrique. Howell pratique un rituel de désenvoûtement en plein cœur de l'appartement de Manhattan et parvient à

80. Luc Ruiz, « La tentation de la fable métaphysique dans les nouvelles de Matheson », dans *Il est une légende* (dir. Vincent Chenille, Marie Dollé et Denis Mellier), p. 174.
81. *Ibid.*

sauver Lang en prenant son mal et en le surmontant. Le personnage de Lang est rendu antipathique à travers plusieurs remarques racistes et sexistes au cours de la nouvelle.

La nouvelle mélange des références à plusieurs pays et régions d'Afrique : l'Afrique du Sud avec les Zulus et l'Afrique de l'Ouest avec le *juju*, un rituel magique. Ce rituel implique un certain nombre d'objets qui sont autant de stéréotypes de l'exotisme. Ces objets ont une origine géographique qui n'est pas celle de l'appartement de Manhattan ; en les exhibant dans le lieu, elle brouille les frontières géographiques. Howell commence par une transformation physique :

> Lurice was naked to the waist and garbed below with a skirt composed of several colored handkerchiefs knotted together. Her legs and feet were bare. Jennings gaped at her. The blouse and skirt she'd worn had revealed nothing of her voluptuous breasts, the sinuous abundance of her hips [82].

Le dévoilement du corps est indispensable au rituel, qui est d'emblée sexualisé par le témoin. Cette sexualisation est associée à l'apparence exotique, les vêtements occidentaux dissimulant les formes. Cette description annonce l'érotisme du rituel. D'autres éléments sont ajoutés pour parfaire le costume :

> A bright red spot was painted on each of her tawny cheeks and, over her twisted, twine-held hair, she wore a helmet-like plume of feathers, each of a chestnut hue with a vivid white eye at the tip. Her breasts thrust out from a tangle of necklaces made of animals teeth, skeins of brightly colored yarn, beads, and strips of snake skin. On her left arm—banded at the biceps with a strip of angora fleece—was slung a small shield of dappled oxhide [83].

La peinture, le casque de plumes, les morceaux d'animaux et le bouclier apparentent l'anthropologue à une sorcière autant qu'à une guerrière ; ces détails sont autant de preuves de son appartenance à la culture qu'elle s'approprie au cours du rituel. Les éléments organiques se mélangent au corps de la femme, achevant l'identification. Le rituel n'est donc possible qu'en substituant des attributs spécifiques aux attributs occidentaux.

Dans le regard des observateurs (Jennings et sa fille, Lang étant trop mal en point pour réagir), ces signes révèlent ce qui était dissimulé par la culture occidentale. L'incongruité de la situation et la gêne qu'elle génère sont soulignées à plusieurs reprises : « Suddenly conscious of his blatant observation », « her expression, as she stared at Dr. Howell, was

82. R. Matheson, « From Shadowed Places », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 111.
83. *Ibid.*, p. 112.

unmistakable now », « Lurice, embarrassed by their staring silence [84] ». Tant que le rituel n'a pas commencé, les vêtements et les accessoires renforcent le caractère incongru de la situation. La transformation physique d'Howell n'est pas performative et les spectateurs perçoivent encore la double identité de l'anthropologue.

Sa transformation physique est la première étape du rituel. Howell sort ensuite de son sac de voyage d'autres accessoires nécessaires : « a vial of grumous liquid, a handful of small, polished bones [...], a bundle of what looked like tiny lances [85]. » Elle dispose ces accessoires sur le sol avant de commencer le rituel en invitant les autres occupants de l'appartement à la rejoindre dans un cercle. De nouveau, le mystérieux liquide, les os et les lances associent les attributs du sorcier et du guerrier, bien éloignés des médicaments injectés par le docteur Jennings par l'intermédiaire d'une seringue.

Lorsque le rituel commence, la transformation préparée par les vêtements et les accessoires est complète :

> And there most bizarre of all, sat—not Dr. Howell, an intelligent professor of anthropology, a cultured, civilized woman—but a near-naked African witch doctor with her implements of barbarous magic [86].

Les accessoires sont nécessaires à la panoplie de la sorcière et alors même que Lang a été ensorcelé par un homme, il semble nécessaire que ce soit une femme qui le sauve. Le Dr. Howell a été initiée à ces rituels par une autre femme (« teaching me her secrets » [87]) et la sexualisation du rituel est soulignée à plusieurs reprises après les premières mentions du corps. Lang doit offrir un objet personnel à Howell et donne le seul objet qu'il a sur lui, une bague offerte par Patricia. La fiole que Howell a sortie de son sac contient un aphrodisiaque et, débarrassée de ses inhibitions, Howell accomplit une danse rituelle au cours de laquelle elle achève de se déshabiller (« [the skirt of handkerchiefs] had fluttered to the carpeting » [88]) et de dévoiler le corps de Lang (« Lurice's hands had clawed out suddenly and torn apart the edges of Lang's robe » [89]).

Le rituel de guérison implique le transfert du mal du corps de Lang à celui de Howell :

84. *Ibid.*, p. 111.
85. *Ibid.*, p. 112.
86. *Ibid.*, p. 114.
87. *Ibid.*, p. 112.
88. *Ibid.*, p. 117.
89. *Ibid.*, p. 118.

> Now her writhing, sweat-laved body pendulated inches from his own, her hands caressing wantonly.
>
> "Come into me." Her voice was bestial, gluttonous. "Come into me."
>
> "*Get away from him.*" Patricia's guttural warning tore Jennings from entrancement. Jerking around, he saw her reaching for Lurice—who, in that instant, clamped herself on Peter's body.
>
> [...]
>
> Lurice's scream of anguish paralyzed them. Stunned, they watched her flinging back from Peter and collapsing on her back, her legs jerked in, arms flung across her face. [...] The look of pain had vanished from [Peter's face] [90].

La sexualisation du rituel a été rendue possible par les différentes étapes que Howell a suivies auparavant et par sa transformation en sorcière africaine à travers les vêtements et les objets. Les accessoires utilisés les uns après les autres sont ensuite écartés pour la dernière partie du rituel qui ne passe que par les corps. Le fonctionnement est ici l'inverse de celui qui était à l'œuvre dans « Slaughter House » au cours de la danse érotique entre le spectre et l'homme possédé. Dans « Slaughter House », l'érotisme est un symptôme de la possession et de la perte de contrôle alors que dans « From Shadowed Places », la sexualisation du rituel est la condition de la libération de l'envoûtement. Sept ans séparent la publication des deux nouvelles et la seconde n'est pas un exercice de style. Bien que « From Shadowed Places » mette en scène un assemblage de stéréotypes qui passent à la fois par les objets et les accessoires, elle dévoile également davantage d'éléments subversifs, notamment à travers le rapport sexuel entre un homme blanc en couple et une femme noire.

Dans son article « The Most Bizarre of All », Tiffany A. Bryant souligne les nombreuses oppositions binaires entre une civilisation occidentale et une sauvagerie africaine qui parsèment la nouvelle :

> [Peter] went to an uncivilized place (Africa), came into contact with the wrong type of person (a malevolent witch doctor), and suffers from a curse that imposes upon him unbecoming behavior (nudity, alcohol overindulgence, suicidal acts) in the civilized space [91].

Ces oppositions passent notamment par les vêtements et les accessoires, forcément connotés. À l'instar du fétiche Zuni qui importe l'exotisme dans l'appartement de Patricia, le contenu du sac du Dr. Howell importe une vision stéréotypée des sorciers africains dans l'appartement de Manhattan. Howell conserve sa double culture, en tant que docteur en

90. *Ibid.*
91. Tiffany Bryant, in *Reading R. Matheson, A Critical Survey*, *op. cit.*, p. 147.

anthropologie et en tant qu'initiée à la magie vaudou : les objets sont en effet apportés dans l'appartement dans un sac de voyage classique qui appartient à son identité occidentale mais qui contient également son identité africaine (« the contrast between the bag and her outfit was marked enough [92] »). De même que les vêtements occidentaux dissimulaient son corps, le sac dissimule ses attributs exotiques.

Or, malgré les préjugés des personnages qui sont explicites dans le texte, c'est bien la femme noire qui, grâce à ses accessoires, réussit à guérir l'homme blanc. Son comportement désinhibé est contrebalancé par les commentaires sur l'animalité de Lang : « Humans are animals, regardless of race, with the capacity to lose themselves in unrepressed behavior [93]. »

La conclusion de la nouvelle pourrait être l'inverse de la conclusion de « Prey », écrite plus tard. Le fétiche permet l'extériorisation des sentiments refoulés et la préparation de leur exécution, alors que « From Shadowed Places », tout en ayant laissé voir le refoulé, le dominerait et le contiendrait selon une tradition du retour à l'ordre, qui est à nuancer.

En effet, Patricia, d'abord révoltée par ce à quoi elle assiste, finit par aider Lurice Howell après que celle-ci a vaincu le sort en lui donnant un bain et en l'habillant. L'opposition entre les cultures n'est pas opérante pour l'anthropologue qui représente un équilibre entre les deux et Bryant rappelle que la nouvelle constate l'animalité de tous les hommes, indépendamment de leur couleur de peau. Le commentaire de Jennings à Howell lorsqu'il la raccompagne (« "I think we both know how much sickness you exposed—and cured tonight" [94] ») peut être interprété au-delà du rituel de désenvoûtement ; le racisme et le sexisme de Lang ont peut-être également été remis en cause.

« Slaughter House », « Dress of White Silk » et « Prey » illustrent les caractéristiques de l'objet dans le mode anti-mimétique telles qu'elles ont été définies par Laurent Lepaludier. Le portrait, la robe et le fétiche défient en effet les lois empiriques de trois traditions fantastiques : le revenant, la possession et la contamination. Le passé s'affranchit des limites temporelles pour envahir le présent, de même que l'exotisme s'affranchit des frontières géographiques pour s'introduire dans le monde occidental. C'est par l'intermédiaire de

92. R. Matheson, « From Shadowed Places », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 112.
93. Tiffany A. Bryant, *op. cit.*, p. 154.
94. R. Matheson, « From Shadowed Places », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 121.

l'objet que la contamination du présent et du lieu est possible. Or ces objets possèdent déjà des propriétés inhabituelles. Clarissa Slaughter, dans « Slaughter House » est distinguée des autres personnages par sa potentielle maladie mentale ; son esprit demeure dans le tableau. Le fétiche est créé par un peuple animiste, c'est-à-dire dont la vision du monde est différente de la vision occidentale et moins binaire, et la carte qui accompagne l'objet lui attribue un pouvoir contenu par la chaîne. La robe est qualifiée de magique et le personnage de la grand-mère en est conscient, qui la tenait enfermée. Les objets utilisés par le Dr. Howell sont investis du pouvoir de guérir et utilisés spécifiquement pour cela. En ce sens, tous ces objets reflètent déjà une nature fantastique unique.

Dans « Slaughter House » et « Dress of White Silk », les nouvelles les plus anciennes, l'objet fantastique est détruit ou contenu mais il a commis l'irréparable. En revanche, le statut de l'objet est plus ambigu dans les nouvelles des années soixante. Les tentatives de maîtrise du fétiche échouent dans « Prey » et cette nouvelle, de même que « From Shadowed Places » met en scène des objets qui servent de révélateur. En effet, la lutte contre le fétiche conduit Amelia à se préparer à affronter sa mère pour s'en affranchir de manière radicale et le rituel de « From Shadowed Places » pose essentiellement des questions de préjugés raciaux et sexuels. Cette nouvelle, tout en reprenant des éléments de tradition fantastique, s'inscrit également dans un univers en plein changement et le titre reprend un extrait de « Pagan Prayer » (1925) du poète afro-américain Countee Cullen, cité dans le texte :

> *Not for myself I made this prayer*
> *But for this race of mine*
> *That stretches forth from shadowed places*
> *Dark hands for bread and wine*[95].

Les références chrétiennes (« prayer », « bread and wine ») sont associées à des revendications raciales qui sont également au cœur de la nouvelle à travers la double culture de Howell. Lang a été ensorcelé à cause d'un comportement raciste et c'est en se soumettant à l'acte sexuel d'une femme noire qu'il est sauvé.

Ces quatre nouvelles ont pour particularité de se dérouler majoritairement en huis-clos, même si les personnages sortent brièvement de la maison dans « Slaughter House » et

95. R. Matheson, « From Shadowed Places », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 121.

de l'appartement à la fin de « From Shadowed Places ». Les huis-clos garantissent le confinement du surnaturel, voire sa destruction – à l'exception de « Prey » qui s'achève sur la suspension de l'action. Les deux nouvelles des années soixante révèlent l'éclatement des liens familiaux dans les actes mêmes des personnages : la fille compte tuer la mère dans « Prey » et c'est par une relation sexuelle hors de son couple que l'homme est sauvé dans « From Shadowed Places ». Ces objets du passé et de l'ailleurs exotiques laissent cependant souvent la place dans les nouvelles fantastiques et horrifiques de Matheson à des objets ordinaires du monde domestique, qui possèdent des propriétés extraordinaires.

4.2 Le détournement des objets domestiques

> Objects sometimes seem to possess a will of their own anyhow, to the normal mind; they don't do what they're supposed to do, they get in the way, they show an unnatural resistance to change.
>
> —Philip K. Dick [a]

a. Philip K. Dick, dans *The Best of Philip K. Dick*, ed. par John Brunner, New York : Ballantine Books, 1977, p. 447.

L'animation des objets qu'évoque Philip K. Dick dans ce commentaire et leur autonomie s'apparente à la tradition fantastique dont il a été question précédemment. Cependant, dans le cas des objets de la vie quotidienne, qui n'ont pas de lien avec le passé ni avec l'exotisme, cette tradition s'inscrit dans un autre rapport à l'objet. En effet, ces objets ne sont pas des artefacts uniques mais des marchandises achetées dans un but utilitaire précis ; ils ne sont pas décoratifs mais fonctionnels, ce qui peut les rendre d'autant plus effrayants quand ils dysfonctionnent. En effet, alors que le fétiche maudit et le portrait hanté sont isolés, le canapé ou la télévision sont présents dans presque tous les foyers américains.

4.2.1 L'objet en tant que seuil transgressé

Des portails vers d'autres mondes

« Little Girl Lost » est publié dans *Amazing* dans le numéro d'octobre / novembre 1953 et diffusé le 16 mars 1962 pour la saison 3 de *The Twilight Zone*. Dans cette nouvelle, le narrateur Chris et sa femme Ruth sont réveillés par les pleurs de leur petite fille Tina. Cependant, lorsque le narrateur se rend dans le salon où dort l'enfant, il ne la trouve pas.

Il pense qu'elle est tombée et a glissé sous le canapé mais il ne peut pas la voir alors qu'il continue de l'entendre pleurer et appeler sa mère : « I heard her crying and by God, she wasn't there[96]! »

Dans un premier temps, la disparition de la fillette est traitée rationnellement, les parents cherchent dans la cuisine mais leur appartement étant petit, ils se rendent rapidement compte que Tina a véritablement disparu. Le canapé sur lequel elle dort est alors placé au centre de l'intrigue :

> Because we both heard Tina crying and the sound of it was coming from under the couch.
> But there wasn't anything under the couch.
> [...]
> "Honey, she's under the couch," I said.
> "But she's not!"
> Once more, like the crazy impossible dream it was, me on my knees on the cold floor, feeling under the couch, I got *under* the couch. I touched every inch of floor space there. But I couldn't touch her, even though I heard her crying—*right in my ear*[97].

Le constat est simple, l'enfant est à la fois sous le canapé et ailleurs et seul le son permet encore de la relier au salon et à ses parents. Par la suite, la nouvelle développe cette idée sur plusieurs pages. La panique des parents est décrite à travers de nombreux dialogues répétitifs qui rendent la terreur d'avoir perdu son enfant. Ils font alors appel à un ami pour les aider. Ingénieur, celui-ci émet l'hypothèse que Tina a disparu dans une dimension parallèle. Le père de Tina réussit à découvrir le point d'entrée et s'y glisse pour récupérer sa fille.

L'originalité de cette nouvelle réside dans l'idée selon laquelle une dimension invisible et *a priori* inaccessible nous entoure, dans une anticipation des génériques de *The Twilight Zone*, et sur le choix explicite de placer le portail entre les dimensions visible et invisible sous le canapé : « "Of all the places in the world—under the couch—there's an area of points that are sections of parallel lines—parallel in both dimensions. They make a corridor into the next space[98]." » Il n'y a pas besoin d'un lieu hors du commun pour que se produise un événement fantastique mêlé d'une explication science-fictionnelle. C'est au contraire à l'endroit le plus ordinaire de la vie familiale que le portail entre les dimensions du réel est

96. R. Matheson, « Little Girl Lost », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 374.
97. *Ibid.*, pp. 375-376.
98. *Ibid.*, p. 384.

ouvert. À la fin de la nouvelle, la famille change simplement la disposition de la pièce par précaution, posant la télévision là où était placé le canapé et la nouvelle se clôt sur une touche humoristique : « So some night we may look up and hear Arthur Godfrey chuckling from another dimension. Maybe he belongs there[99]. »

La nouvelle a également connu une certaine postérité grâce à son adaptation pour *The Twilight Zone* neuf ans après sa publication mais aussi parce qu'elle est une des inspirations pour le scénario de *Poltergeist* écrit par Spielberg en 1982[100].

Dans le cadre du détournement d'objets du quotidien, qui possèdent une volonté propre, selon les mots de Dick, le canapé est un meuble exemplaire parce qu'il occupe généralement le centre du salon, là où la famille peut se regrouper. C'est un objet de confort qui n'a rien d'exceptionnel mais qui dénote un changement de perspective dans le traitement des objets dans les nouvelles non réalistes. En effet, Matheson a recours à des objets traditionnels du fantastique dans « Prey » et dans « Slaughter House ». Dans « Little Girl Lost », l'emploi d'un objet banal doté de propriétés paranormales s'inscrit dans la tendance expérimentale de Matheson malgré sa publication dans *Amazing*[101].

En novembre 1953 également, Matheson publie « Long Distance Call » dans *Beyond Fantasy Fiction*. La nouvelle est adaptée pour la cinquième et dernière saison de *The Twilight Zone* dans un épisode réalisé par Jacques Tourneur et diffusé le 7 février 1964 sous le titre « Night Call ». Dans ce texte, Elva Keene reçoit plusieurs appels téléphoniques mystérieux au milieu de la nuit : au départ, personne ne parle et les opérateurs mettent le dysfonctionnement sur le compte de l'orage (« that storm last night just about ruined half our service[102] »). Cependant, Keene ne se satisfait pas de l'explication quand des sons se font entendre :

> A murmuring, a dull humming, a rustling sound—what was it? Miss Keene shut her eyes tightly, listening hard, but she couldn't identify the sound; it was too soft, too undefined. It deviated from a sort of whining vibration… to an escape of air… to a bubbling sibilance. *It must be the sound of the connection*, she thought, *it must be*

99. *Ibid.*, p. 385. Arthur Godfrey était un présentateur radiophonique et audiovisuel.
100. Voir *Empire of Dreams: the Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Andrew Gordon, Rowman & Littlefield Publishers, 2008, p. 96.
101. Nous avons vu au chapitre 1 que le rédacteur en chef de ce magazine, Campbell, privilégiait les textes ayant un fondement scientifique. Néanmoins, l'évolution de Campbell et son rapprochement avec ce qui allait devenir l'Église de scientologie peut expliquer son intérêt pour le texte de Matheson.
102. R. Matheson, « Long Distance Call », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 390.

> *the telephone itself making the noise. Perhaps a wire blowing in the wind somewhere, perhaps...*
>
> She stopped thinking then. She stopped breathing. The sound had ceased. Once more, silence rang in her ears. She could feel the heartbeats stumbling in her chest again, the walls of her throat closing in [103].

C'est encore une fois le son ou l'absence de son qui alerte sur le mystère mais alors que le son était le seul contact rassurant avec Tina dans « Little Girl Lost », il est inquiétant dans cet extrait parce qu'il est indistinct. Ainsi, de même que le canapé ne remplissait plus sa fonction de lit de l'enfant dans la première nouvelle, le téléphone ne remplit plus sa fonction première de rendre un son lointain intelligible. Or le son est longuement décrit malgré l'explication donnée par les opérateurs, contredisant de fait cette hypothèse d'un dysfonctionnement lié à l'orage.

La répétition des appels accentue le mystère et les sons sont remplacés par une voix masculine qui se contente de dire *hello*. Le dysfonctionnement potentiel est transformé en harcèlement mais le suspense est maintenu par deux éléments : dans un premier temps, la voix ne dit qu'un seul mot, et de plus, elle est inhabituelle au point d'être inhumaine (« hollow and inanimate [104] », « the inflection never altering [105] »). La plupart du temps, le téléphone sonne la nuit. Au bout d'un moment, le mystérieux interlocuteur forme des phrases :

> The ringing seemed to permeate the darkness, surrounding her in a cloud of ear-lancing vibration. She reached out to put the receiver on the table again, then jerked her hand back with a gasp, realizing she would hear the man's voice again.
>
> [...]
>
> Then, breath held, she followed her plan, slashed off the ring, reached quickly for the cradle arm...
>
> And stopped, frozen, as the man's voice reached out through darkness to her ears. "Where are you?" he asked. "I want to talk to you."
>
> Claws of ice clamped down on Miss Keene's shuddering chest. She lay petrified, unable to cut off the sound of the man's dull, expressionless voice, asking, "Where are you? I want to talk to you." [106]

La vie de Keene est rythmée par les appels, particulièrement la nuit. Au fur et à mesure de la nouvelle, la voix est plus précise mais toujours répétitive et malgré les antécédents, Keene finit toujours par décrocher. Son infirmière, quant à elle, n'entend rien, accentuant

103. *Ibid.*, p. 392.
104. *Ibid.*, p. 394.
105. *Ibid.*, p. 395.
106. *Ibid.*, p. 396.

l'effet de mystère par un contrepoint qui contredit l'interprétation du personnage principal. Le fait que les appels et la voix se fassent entendre la nuit dans la plupart des cas ajoute à l'inquiétude. Keene n'arrive plus à dormir (« keeping her awake [107] »), obsédée par le son de la tonalité, obsédée par l'idée que le téléphone va de nouveau sonner et agacée par le fait que l'infirmière et l'opératrice ne la croient pas. Le personnage pourrait rejoindre la liste des personnages masculins paranoïaques victimes d'hallucinations auditives mais plusieurs éléments vont dans le sens de l'explication surnaturelle. Après avoir insisté auprès des opérateurs, Keene apprend que le dysfonctionnement sur sa ligne se situe au niveau d'un câble au cimetière. La chute de la nouvelle (« "Hello, Miss Elva. I'll be right over." » [108]) crée un suspense supplémentaire lié à l'arrivée d'un possible revenant.

Dans l'adaptation télévisuelle, l'homme qui appelle est l'ancien fiancé de Keene, décédé dans un accident de voiture une semaine avant le mariage alors qu'elle conduisait la voiture. Keene est rendue responsable de l'accident parce qu'elle avait insisté pour conduire et que son fiancé avait cédé, partant du principe qu'elle obtenait toujours ce qu'elle voulait. Le scénario est didactique, ce qui est rendu évident par le message final de Serling (« a painful lesson in responsibility ») et l'histoire se transforme en un récit traditionnel de vengeance. La nouvelle de départ est en ce sens plus ambiguë dans la mesure où aucune explication n'est donnée quant à l'identité de l'homme qui appelle.

Le revenant éventuel n'utilise pas d'objet ancien ou exotique pour hanter sa victime mais un objet du quotidien, directement assigné à la communication. Ainsi ce n'est pas la fonction du téléphone qui est remise en cause dans la nouvelle, puisque le téléphone fait précisément ce pour quoi il existe. En revanche, l'objet gagne une autonomie inattendue dans la mesure où il continue de fonctionner alors même que le câble est coupé au niveau du cimetière. Par conséquent, c'est bien la possibilité que l'objet puisse devenir autonome et servir des intérêts surnaturels qui construit le suspense dans la nouvelle. C'est également une réécriture du thème de « Slaughter House » dans laquelle des hommes sont hantés par une figure de femme morte ; dans « Long Distance Call », la femme est harcelée par un homme dont le lecteur ignore s'il est un revenant ou la mort elle-même qui prévient la femme qu'elle va mourir bientôt [109].

107. *Ibid.*, p. 395.
108. *Ibid.*, p. 399.
109. Dans *Richard Matheson's Monsters*, Pulliam et Fonseca réfutent la vengeance d'outre-tombe et interprètent l'adaptation télévisuelle en indiquant que la figure de la femme âgée non mariée et d'un

« Little Girl Lost » et « Long Distance Call » sont adaptés pour *The Twilight Zone* une dizaine d'années après leur date de publication. Dans les deux cas, l'objet domestique sert de portail à un événement paranormal. En-dehors de la tradition populaire des contes, les objets domestiques pourvus de qualités surnaturelles ont été utilisés dans la tradition fantastique notamment dans « La Cafetière » (Gautier), par exemple. Cependant, dans le texte de Gautier, l'objet qui devient animé, même s'il est domestique, est un objet acheté par un collectionneur.

Dans ces nouvelles, des caractéristiques médiumniques sont attribuées à des objets du quotidien qui servent de liens, non plus entre le passé et le présent ou entre l'ailleurs exotique et l'ici mais entre plusieurs dimensions ou entre l'au-delà et l'ici. Le fonctionnement est semblable mais repose sur l'idée que le portail n'est plus unique mais dupliqué. La télévision, objet emblématique des années cinquante, se situe au cœur d'une des nouvelles horrifiques de Matheson, « Through Channels ».

La télévision dévoreuse

Dans *Poltergeist* (Hooper, 1982), une petite fille converse avec la télévision qui n'émet que des ondes statiques. Une main finit par déborder de l'écran et après un tremblement de terre, la fillette commente : « They're here. » Dans les jours qui suivent, la famille subit plusieurs événements inexpliqués impliquant des objets (des verres qui se brisent tout seuls par exemple) qui sont attribués à des *poltergeist*.

Si en écrivant le scénario, Spielberg a été inspiré par la nouvelle « Little Girl Lost », il est également probable qu'il ait lu la nouvelle de Matheson « Through Channels » [110]. Publiée dans *F&SF* en avril 1951, la nouvelle met en scène l'interrogatoire d'un jeune garçon par la police. Cet adolescent est le seul survivant de la tragédie qui a touché sa famille. D'après ce que le lecteur peut reconstituer de l'interrogatoire, la famille et des voisins ont été dévorés par le poste de télévision.

caractère fort est punie : « The episode is clearly in indictment of "strong women" : the ending shows us an Elva who is a failed woman, as she dies unmarried and alone, a fate worse than death in Matheson's book », p. 113. Ils infèrent également que les derniers mots de la nouvelle impliquent que le revenant ne vient pas nécessairement la tuer mais la violer, faisant un lien direct avec le fait que le personnage n'est pas marié : « she has failed to remain within the parameters of heteronormativity by choosing not to marry, and must therefore be punished », p. 114. Le personnage est désigné par le mot « Miss » mais c'est également le cas de l'opératrice (« a Miss Finch ») qui, elle, n'entend pas les appels du personnage principal et doute de leur existence.

110. À ce sujet, voir Andrew Gordon, *op. cit.*, p. 96.

La nouvelle s'ouvre sur des onomatopées et des précisions sur la situation d'énonciation :

> *Click*
> *Swish swish swish*
> All set, Sergeant?
> Set.
> Okay. This recording made on January fifteenth, nineteen fifty-four, twenty-third precinct police...
> *Swish*
> ... in the presence of Detective James Taylor and, uh, Sergeant Louis Ferazzio [111].

Les italiques et l'absence de ponctuation dans les premiers mots soulignent qu'il s'agit d'une retranscription de sons et l'explication n'est donnée qu'un peu plus bas, interrompue par une nouvelle onomatopée. Le texte est totalement dépourvu de guillemets alors même que les premières phrases et les retours à la ligne très fréquents indiquent que l'ensemble de la nouvelle est constituée d'un dialogue entre deux policiers et l'adolescent témoin de l'horreur, et perçue à travers le magnétophone qui enregistre. La narration imite les bruits de l'objet et les parties dialoguées sont très courtes, faites de phrases nominales, de monosyllabes et de juxtapositions paratactiques. La nouvelle est une des expérimentations formelles de Matheson les plus poussées.

Le poste de télévision est un autre avatar de portail, comme l'étaient le canapé et le téléphone. Mais alors que les portails vus précédemment fonctionnaient dans les deux sens, celui de la télévision est à sens unique. En effet, la petite fille peut revenir de l'autre dimension dans laquelle elle était passée et le téléphone permet de répondre. Dans « Through Channels », le poste de télévision sert de portail pour une race extraterrestre qui se nourrit d'humains. Le poste de télévision dysfonctionne tous les soirs. Quel que soit le programme, quelle que soit l'heure, des lettres apparaissent à l'écran (« F-E-E-D [112] ») :

> You, uh, said the letters flashed on, then off and you saw the...mouths, and then the letters again?
> Yeah, like that.
> This happen every night?
> Yeah.
> Same time?
> No. Different times?
> Between programs?
> No. Anytime.
> Was it always on the same channel?

111. R. Matheson, « Through Channels », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 101.
112. *Ibid.*, p. 105.

> No. All different ones. No matter which one we had...we see them [113].

La nouvelle joue sur deux significations du mot *feed*, le verbe *alimenter* et le substantif *diffusion*. Le parallèle peut être fait avec la publicité qui envahit les écrans, incitant les spectateurs à consommer dans des interruptions commerciales répétitives et aliénantes ; les parents pensent d'ailleurs que l'apparition répétitive des lettres sont une publicité (« they figured it was a sort of commercial [114] »). La prétendue publicité met en scène des vers ou des insectes (« they was like...bugs, maybe, or maybe...w-worms. Big ones. All mouths. Wide open [115] »). Les lettres apparaissant à n'importe quel moment et dans n'importe quel programme s'apparentent à des messages subliminaux, un contrôle indirect et inconscient de la population qui s'habitue à ces images.

La soirée conviviale autour de la télévision est un événement ordinaire qui tourne à l'horreur. La descriptions des créatures qui passent par l'écran, pourvues de bouches, ressemblant à des vers ou des insectes, rappelle les extraterrestres des films des années cinquante, souvent apparentés à des insectes. La télévision permet l'invasion extraterrestre, présentant l'avantage de pouvoir arriver directement au sein des foyers américains. Les familles sont littéralement contrôlées et dévorées par l'objet [116].

Pendant l'interrogatoire, l'adolescent ajoute des détails sur ce qu'il a trouvé dans le salon : il décrit d'abord l'odeur (« a dead stink [117] »), puis la matière sur le sol (« like hot grease [118] »). Ensuite, il trouve les corps de ses parents et des voisins mais les policiers l'orientent de nouveau vers l'écran de télévision (« The picture on the set [119] »), et c'est progressivement que l'adolescent parvient à décrire ce qu'il a vu sur l'écran :

> It was the letters, wasn't it, Leo?
> Yeah, yeah. Them letters. Them big crooked letters. They was up there. On the set.
> I seen them. And...and...
> What?
> One of the E's. It kinda...faded. It went away. And...and...
> What, Leo?

113. *Ibid.*, p. 106.
114. *Ibid.*, p. 105.
115. *Ibid.*, p. 106.
116. Dans un court roman de Philip K. Dick, *The Penultimate Truth* (1964) une machine à assassiner se transforme en télévision. Même si ce n'est pas le sujet principal du roman, on retrouve la même image de la télévision tueuse.
117. Matheson, « Through Channels », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 105.
118. *Ibid.*, p. 106.
119. *Ibid.*, p. 107.

> The other letters. They come together. So...so there was only three. And it was a word.
> *Swish swish swish*
> Take him to his aunt, Sergeant.
> And the tube went black...[120]

Le nouveau mot formé par les lettres (*fed*) n'est jamais explicitement écrit dans la nouvelle parce que l'horreur qu'il représente est indicible. Cependant, l'horreur repose également sur l'obsession des policiers pour l'écran de télévision et ces lettres sur lesquels ils reviennent sans arrêt, détournant l'adolescent du spectacle macabre pour le faire se concentrer sur l'objet. L'écran de télévision et les messages qu'il affiche sont le centre de la nouvelle.

L'interrogatoire est rythmé par les bruits du magnétophone qui interrompent parfois un mot (« Ye- / *Swish* / ...yeah »[121]). L'entretien est entièrement perçu à travers l'enregistreur et les pauses annoncées (« Turn it off a minute, Sergeant »[122]) ne sont pas retranscrites par un changement de narration. Ainsi, dans une nouvelle qui met en scène un appareil technologique dévorant les spectateurs, c'est un autre appareil technologique qui sert d'élément focalisateur : le même mot *click* ouvre et clôt la nouvelle alors que l'enregistreur est mis en marche et éteint.

Le magnétophone et le téléviseur peuvent être mis en parallèle, en tant qu'objets technologiques mais également dans leur relation avec les personnages humains de la nouvelle. En effet, aux lettres qui apparaissent par intermittence sur l'écran de télévision répondent les bruits qui coupent le dialogue entre les policiers et l'adolescent. Les interruptions sont conformes aux caractéristiques de chaque objet : des images se surperposent à l'image télévisuelle de même que des sons couvrent les paroles.

Le titre de la nouvelle, « Through Channels » maintient le parallèle entre les deux objets, le mot *channels* désignant une chaîne mais également dans un sens plus large un canal. Or, les monstres ont envahi le salon à travers l'écran mais l'enregistreur est également un canal à travers lequel l'histoire est racontée indirectement.

Après *Poltergeist*, la télévision en tant qu'outil de communication surnaturel est réutilisée dans la culture populaire dans plusieurs épisodes d'*X-Files* (Fox, 1993-2002,

120. *Ibid.*
121. *Ibid.*, p. 103.
122. R. Matheson, « Through Channels », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 102.

2016-en cours) : dans « Conduit » (1x04, diffusé le 1e octobre 1993), un enfant reçoit des messages en code à travers le poste de télévision ; dans « Blood » (2x03, diffusé le 30 septembre 1994), des messages sur des écrans (de télévision, de distributeurs de billets) conduisent des gens à assassiner au hasard. Ces technologies de l'image conçues pour communiquer échappent au contrôle de leur programmation avec des conséquences dramatiques.

Dans cette nouvelle de Matheson, les créatures sont associées à la technologie qu'elles peuvent contrôler et elles s'en servent pour dévorer les humains qui l'utilisent. Le poste de télévision est une ouverture sur le monde extérieur et permet également l'irruption de l'extérieur dans le salon des habitants. De plus, et contrairement au canapé et au téléphone, la télévision est d'emblée un élément ambigu dans la traditionnelle opposition animé / inanimé puisqu'elle diffuse des images qui bougent et que plusieurs mots sont associés au mouvement en lien avec sa fonction de diffusion (*flashed on*, *feed* par exemple). Les bruits réalisés par l'enregistreur (« click », « swish ») lui confèrent également une certaine autonomie, une forme de communication menaçante.

Ces objets du quotidien rompent avec une tradition fantastique de l'objet unique aux propriétés extraordinaires. Cependant, ils servent de portails dimensionnels ou entre les mondes, c'est-à-dire que leur autonomie révèle un événement paranormal. En ce sens, ils fonctionnent toujours en tant qu'intermédiaires fantastiques. Ce sont des objets qui agissent sur la vie de leurs propriétaires mais leur prise de contrôle est très différente de la possession fantastique du portrait, du fétiche ou de la robe. Dans le cas de ces trois objets, la transgression passe par la possession mentale alors que dans le cas du canapé, du téléphone et de la télévision, c'est l'intégrité physique des personnages qui est mise en danger. Le canapé, le téléphone, la télévision et l'enregistreur sont de nouveaux seuils franchis par les éléments fantastiques et ce sont des seuils qui nous entourent. La subversion est d'autant plus significative que ces seuils sont des objets du quotidien.

D'autres objets utilitaires deviennent des objets fantastiques dans les nouvelles de Matheson. Ils sont conçus pour être manipulés par l'humain et ont un rapport direct au corps. Le rasoir, par exemple, est un objet qui revient dans deux nouvelles de Matheson en

tant qu'acteur de la perturbation qui touche les personnages : « Mad House », que nous allons étudier à présent, et « Deus ex Machina », sur laquelle nous reviendrons au chapitre 5.

4.2.2 Quand les objets attaquent

Dans le numéro de juin 1953 de *Galaxy*, Philip K. Dick publie « Colony », une nouvelle dans laquelle des humains découvrent sur une autre planète une race extraterrestre dont les membres sont capables de se transformer en objet domestique. La nouvelle est paradigmatique de la transformation d'objet en menace et elle permet d'éclairer la spécificité des nouvelles de Matheson sur le sujet. Chez Dick, en effet, les objets menaçants n'ont que l'apparence d'objets ; ils sont en réalité des extraterrestres. Dans cette nouvelle, les scientifiques sont d'abord optimistes sur les chances de la race humaine d'émigrer sur cette planète parce qu'ils n'y trouvent aucun microbe mais l'un d'eux, le major Hall, est un jour attaqué par son propre microscope : « the two eyepieces of the microscope had twisted suddenly around his windpipe and were trying to strangle him [123]. » Attaqué, le personnage réplique immédiatement en jetant l'objet au sol et quand l'objet rampe pour se rapprocher, il l'annihile avec son pistolet.

Dans un premier temps, la hiérarchie du major ne le croit pas et le soumet à une évaluation psychologique conduite par un robot.

Par la suite, c'est une serviette de toilette qui tente de l'étouffer (« Rough cloth pressed over his mouth and nose [124] ») puis sa ceinture qui tente de l'écraser (« his belt got him around the waist and tried to crush him [125] ») et le personnage finit par commenter : « ordinary objects suddenly turned lethal [126]. » En réalité, c'est la race extraterrestre qui se défend contre l'envahisseur humain mais la forme que prend cette défense évoque un délire paranoïaque que subiraient les personnages.

En cela, l'attaque des objets de « Colony » évoque « Mad House » de Matheson, publiée dans *Fantastic* dans le numéro de janvier/février 1953. Le personnage enseignant à l'université ne parvient pas à écrire ; son sentiment de frustration et sa colère se transmettent à ses objets et à sa maison. Cela commence, de manière anecdotique, par le crayon à papier

123. P. K. Dick, « Colony », « Galaxy Science Fiction », juin 1953, p. 143.
124. P. K. Dick, « Colony », *op. cit.*, p. 145.
125. P. K. Dick, « Colony », *op. cit.*, p. 146.
126. P. K. Dick, « Colony », *op. cit.*, p. 148.

du personnage, dont la mine casse deux fois de suite et par la réaction disproportionnée du personnage. Dans un premier temps, le crayon n'est pas doté d'autonomie : « the lead point breaks [127] ». Les premières lignes de la nouvelle de Matheson mettent en évidence un obstacle matériel aux intentions du personnage mais l'objet n'est pas d'emblée autonome, contrairement aux objets de la nouvelle de Dick. En revanche, l'*incipit* s'attarde sur le tempérament du personnage :

> Suddenly his face becomes livid. Wild rage clamps the muscles of his body. He yells at the pencil, curses it with a stream of outrage. He glares at it with actual hate. He breaks it in two with a brutal snap and flings it into the wastebasket with a triumphant "There! See how you like it in *there*!" He sits tensely on the chair, his eyes wide, his lips trembling. He shakes with a frenzied wrath ; it sprays his insides with acid. The pencil lies in the wastebasket, broken and still. It is wood, lead, metal, rubber ; all dead, without appreciation of the burning fury it has caused [128].

Dans « Colony », le major réagit avec violence face au microscope mais il le fait dans un état de légitime défense présumée puisque l'objet a tenté de l'étrangler. En revanche, la réaction du personnage de Matheson est disproportionnée par rapport à l'événement. Cette citation met cependant en évidence l'énervement du personnage ; le crayon dont la mine casse est le symbole de son échec en tant qu'écrivain. Crier, maudire, foudroyer du regard sont des réactions qui permettent de communiquer. Quand l'objet est brisé et jeté dans une corbeille, deux mots achèvent sa personnification : « still » (immobile) et « dead », comme si auparavant, l'objet était doué de mouvement et de vie.

La réaction du militaire dans la nouvelle de Dick et celle de l'écrivain dans celle de Matheson est la même, il s'agit de détruire l'objet dont le comportement n'est pas conforme à ce qu'on attend de lui.

Cependant, plusieurs éléments séparent les deux nouvelles. Les militaires de Dick analysent les objets dysfonctionnels et y trouvent des preuves que ces imitations sont une forme d'organisme :

> We assume they're some sort of protoplasm. Such malleability suggests a simple original form—and that suggests binary fission. If that's so, then there may be no limit to their ability to reproduce. The dissolving properties make me think of the simple unicellular protozoa [129].

127. R. Matheson, « Mad House », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 175.
128. *Ibid.*
129. Dick, *op. cit.*, p. 156.

L'explication pseudo-scientifique change la perspective : les attaques ont bien eu lieu mais elles n'ont pas été menées par des objets. Les organismes se métamorphosent en objets pour se défendre. À la fin de la nouvelle, les militaires pensent monter à bord d'un vaisseau venu les sauver mais la chute révèle que le vaisseau arrive plus tard, laissant entendre qu'ils sont en fait montés à bord d'un des organismes métamorphosé en vaisseau. La menace, dans « Colony », est extérieure, c'est celle d'un ennemi de science-fiction dont les pouvoirs échappent à l'humain. En revanche, dans la nouvelle de Matheson, la menace est intérieure, psychologique ; le personnage contient sa propre chute en lui-même.

En effet, dans la nouvelle de Matheson, le dysfonctionnement des objets est sans cesse mis en parallèle avec la frustration et l'énervement du personnage principal. Dans un premier temps, ce sont les objets liés à ses ambitions d'écrivain qui sont affectés. Après le crayon, c'est le tour de la machine à écrire :

> He sits down before his typewriter.
> He inserts a sheet of paper and begins tapping on the keys.
> His fingers are large. He hits two keys at once. The two strikers jammed together. They stand in the air, hovering impotently over the black ribbon.
> He reaches over in disgust and slaps them back. They separate, flap back into their separate berths. He starts typing again.
> [...]
> He slams his fist on the machine. He clutches at the paper and rips it from the machine in jagged pieces. He welds the fragments in his fist and hurls the crumpled ball across the room. He beats the carriage over and slams the cover down on the machine.
> [...]
> "You're no damn good. You're no damn good at all. I'm going to crack you into splinters, melt you, *kill* you! You stupid, moronic, lousy goddam machine! [130]"

L'objet n'est pas en cause dans l'échec du personnage qui fait lui-même les erreurs. Cependant, les accès de violence sont tous dirigés contre la machine à écrire. La destruction des objets liés à l'écriture (le crayon, la machine à écrire) symbolise les frustrations de l'écrivain.

Ces objets qui représentent l'écriture ne sont que des moyens concrets mais ils ne remplacent pas l'humain qui écrit. Dans un premier temps, l'acte d'écrire n'est perçu que d'un point de vue mécanique par un assemblage d'éléments des objets qui permettent la réalisation technique de l'écriture : la mine, le corps du crayon, les touches de la machine, le métal qui la compose. Cela fait écho au début de la nouvelle, lui-même découpé en

130. R. Matheson, « Mad House », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 176.

fragments ; à chaque partie correspond un objet qui ne fait pas ce que le personnage attend de lui : « He sits down at his desk [131] », avant que la mine du crayon casse, « he sits down in front of his typewriter [132] », « he is shaving [133] » mais son rasoir est tour à tour émoussé ou trop tranchant, « he is eating [134] », son couteau ne coupe pas.

Néanmoins, deux éléments orientent déjà la lecture vers l'idée que les objets agissent au lieu d'être manipulés. Après l'énervement du personnage contre le crayon, le texte souligne l'absence de conscience de l'objet (« without appreciation of the burning fury it has caused [135] ») pour la remettre immédiatement en question : « And yet...[...] He does not hear the rustle in the wastebasket which ceases immediately [136]. » Un premier mouvement dont le personnage n'est pas à l'origine semble avoir lieu et l'impression est renforcée quand un autre mouvement se produit : « He is too outraged to notice the cover of the machine slip down and hear the slight shirring of metal such as he might hear if the keys trembled in their slots [137]. » La colère du personnage est dirigée contre les objets mais elle l'empêche également de prêter attention à ce qui l'entoure et notamment aux bruits. Nous avons vu au chapitre trois que la paranoïa des personnages reposaient en partie sur leur perception visuelle et auditive. « Mad House » va plus loin en faisant des sons le premier signe d'une potentielle autonomie des objets.

Cette autonomie éventuelle passe également par l'emploi de *will* (« the razor will not cut », « the blade will not severe the brown flesh » [138]), orientant le lecteur vers l'impression que le rasoir et le couteau sont doués de volonté.

Un premier lien est fait entre la colère du personnage et ses conséquences sur son entourage :

> Her husband is releasing another cloud of animal temper. It is mist that clings. It hangs over the furniture, drips from the walls.
>
> It is alive.
>
> So through the days and nights. His anger falling like frenzied axe blows in his house, on everything he owns. Sprays of teeth-grinding hysteria clouding his windows

131. *Ibid.* p. 175.
132. *Ibid.*, p. 176.
133. *Ibid.*, p. 177.
134. *Ibid.*
135. R. Matheson, « Mad House », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 175.
136. *Ibid.*, p. 176.
137. *Ibid.*, p. 177.
138. *Ibid.*

> and falling to his floors. Oceans of wild, uncontrolled hate flooding through every room of his house, filling each iota of space with a shifting, throbbing life [139].

Cette citation est la première à formuler l'hypothèse d'une possession des objets. La colère du personnage se transforme en une matière qui peut être projetée et imprégner les objets, à l'instar du spectre qui se matérialise. En parallèle, la vie du personnage est progressivement perturbée : sa femme le quitte, il réagit de façon arbitraire face à ses étudiants, mettant en péril son emploi.

La contamination des objets par l'humain est théorisée par un de ses collègues : « it welds a link between animate and inanimate. *Psychobolie* [140]. » La théorie est liée à la capacité de projeter son esprit, semblable à la télékinésie. La remise en question de la frontière entre l'animé et l'inanimé rejoint la théorie fantastique des histoires de hantise et de possession.

Le personnage de « Mad House » fait un souhait en lien avec les objets :

> That's what I want. Some agency to do away with me. I cannot drive myself to it. If only a gun would commit my suicide for me. Or gas blow its deadly fumes at me for the asking or a razor slice my flesh upon request.

Le personnage délègue le contrôle de sa vie, et de sa mort, à une force supérieure (*agency*). Ce souhait fait écho à deux autres nouvelles de Matheson, « Disappearing Act » et « Mantage », dans lesquelles les personnages émettent un souhait aux conséquences inattendues : « if there's anybody listening to me, make the world simpler [141] », « "I wish," said Owen Crowley, "that life could be as simple as a movie" [142] ». Mais à la différence des souhaits des deux autres personnages, celui de « Mad House » est macabre et directement lié aux objets. C'est le renversement de la relation objet-humain qui est mise en scène. Créé par l'homme pour une tâche précise, l'objet peut être détourné de sa tâche initiale. L'homme ne contrôle plus les objets, il est dépendent d'eux et s'y soumet.

La maison semble alors ne faire que réaliser ce souhait. Le tapis renverse le personnage, le sol glisse, l'empêchant de se relever, une bibliothèque manque de lui tomber dessus, le mur ne lui offre aucune prise et il finit par se trancher la gorge avec son propre rasoir dans la salle de bains :

139. *Ibid.*, p. 178.
140. *Ibid.*, p. 193.
141. R. Matheson, « Disappearing Act », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 274.
142. R. Matheson, « Mantage », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 47.

> The long shiny blade slipped from its sheath.
>
> He could not stop his hand. It drew the razor heavily across his chest. It slit open the shirt. It sliced a valley through his chest. Blood spurted out.
>
> He tried to hurl away the razor. It stuck to his hand. It slashed at him, at his arms and hands and legs and body.
>
> At his throat.
>
> A scream of utter horror flooded from his lips. He ran from the bathroom, staggering wildly into the living room. [...]
>
> The razor touched his throat. The room went black. Pain. Life ebbing away into the night. Silence all over the world.
>
> The next day Dr. Morton came. He called the police. And later the coroner wrote in his report :
>
> *Died of self-inflicted wounds*[143].

Sa propre main ne répond plus dans la mesure où il a délégué ses gestes aux objets. Le rasoir devient autonome, passant de complément à sujet de l'action. En prenant son autonomie, le rasoir devient dangereux, incontrôlable. Il continue d'agir selon les capacités qui lui sont propres (couper) mais ce n'est plus sa fonction initiale qui est représentée. En effet, le rasoir ne rase plus, il attaque, coupe et tue, ne faisant qu'exaucer le souhait du personnage que nous avons cité plus haut. Le souhait est performatif.

Le rapport aux objets dans cette nouvelle est également directement lié à l'état psychologique du personnage principal. En effet, sa femme n'est pas affectée par les éléments fantastiques du texte. Dans un premier temps, ce ne sont que les objets liés à l'acte technique d'écrire qui reflètent l'incapacité psychologique du personnage à le faire. Par la suite, son état psychologique s'aggrave et tous les objets en lien avec l'homme sont affectés. Le désordre extérieur manifeste de façon explicite le désordre intérieur ressenti par le personnage.

Les objets domestiques ne sont pas toujours ce qu'ils semblent être dans les nouvelles. À l'instar des objets fantastiques traditionnels, certains servent de portail vers d'autres mondes ou d'autres dimensions, s'inscrivant dans la tradition des objets qui s'affranchissent des lois naturelles. D'autres, cependant, sont inquiétants dans la mesure où ils ne sont pas des intermédiaires dans la réalisation d'un événement paranormal mais manifestent une autonomie qui est contraire à leur fonction initiale. Alors même que ces objets sont conçus pour être des outils, utiles à l'homme, ils résistent. Dick lie cette résistance à la paranoïa en soulignant que la plus grande forme de paranoïa est celle dans laquelle tout

143. Richard Matheson, « Mad House », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 204. C'est le dernier paragraphe de la nouvelle.

est contre vous (« my boss's phone is plotting against me[144] »). L'objet est révélateur de troubles de la perception. Dans « Mad House », cela se traduit par la projection des troubles intérieurs du personnage sur les objets ; le recours au mot *psychobolia* dans le texte en est l'illustration. En effet, le mot a été inventé en 1929 par Angelos Tanagras, le fondateur de la société grecque de recherches parapsychologiques ; la 2e partie du mot viendrait de βάλλω, jeter, lancer. Le néologisme de Tanagras est lié à la télékinésie mais il permet d'insister sur l'intervention psychologique qui permet l'animation des objets.

Le recours à des objets quotidiens, qui ne sont pas uniques, exotiques ou anciens, rend l'horreur davantage perceptible parce qu'elle ne peut pas être contenue. Impossible, en effet, de brûler toutes les télévisions et tous les rasoirs, ou d'enfermer tous les tapis. C'est sur ces peurs de contamination des objets dupliqués que joue une certaine tradition fantastique qui continue de se développer au XX^{e} et au XXI^{e} siècles. Après Matheson et Dick, Stephen King par exemple, reprend cette idée dans *Cell* (2006) : une forme de virus se transmet aux humains à travers les signaux émis par leurs téléphones portables.

D'autres objets reflètent encore une autre vision du rapport de l'humain à la technique, qui se détache du fantastique traditionnel pour susciter des questions sociétales et morales.

4.3 Des objets ordinaires emblématiques de dilemmes moraux

4.3.1 Un bouton qui déclenche une catastrophe

« Button, Button » est publiée dans *Playboy* en juin 1970[145]. Arthur et Norma Lewis reçoivent un paquet contenant une boîte en bois surmontée d'un bouton. Un homme se présente ensuite à leur domicile pour leur proposer le marché suivant :

> "If you push the button," Mr. Steward told him, "somewhere in the world, someone you don't know will die. In return for which you will receive a payment of fifty thousand dollars[146]."

Après que Norma appuie sur le bouton, un hôpital l'appelle et lui apprend la mort de son mari – la mort lui rapporte les 50 000 dollars de l'assurance-vie qu'Arthur avait

144. Philip K. Dick, in Brunner (ed.), *op. cit.*, p. 447.
145. La nouvelle a été adaptée pour l'épisode 20 de la saison 1 de *The New Twilight Zone* et diffusée le 7 mars 1986. Le scénario a été écrit par Matheson sous le pseudonyme de Logan Swanson. Elle est réadaptée en long-métrage par Richard Kelly en 2009 sous le titre *The Box*.
146. R. Matheson, « Button, Button », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, pp. 282-283.

souscrite.

Quand elle appelle Steward, pensant avoir été trompée sur les conditions du contrat, il lui répond : « “My dear lady,” Mr. Steward said, “do you really think you knew your husband [147] ?” »

Jacques Finné indique que la nouvelle est une variation du conte de la patte de singe de Jacobs [148]. Dans « The Monkey's Paw » (Jacobs, 1902), la patte de singe permet à la famille White de réaliser trois vœux. Herbert, le fils, suggère de demander les deux cents livres nécessaires pour payer la maison. Le lendemain, Herbert meurt dans un accident à l'usine dans laquelle il travaille et les White reçoivent une indemnité de deux cents livres. Mrs White souhaite que son fils revienne à la vie mais il revient tel qu'il a été enterré, mutilé et en décomposition. Son père utilise alors le troisième vœu pour que le corps disparaisse. La patte de singe a été mommifiée et sa capacité à exaucer des souhaits vient d'un sort lancé par un fakir. Ainsi, cet objet s'inscrit dans la double filiation fantastique de l'objet exotique et ancien. En plus de ses éléments fantastiques et d'horreur, la nouvelle relève du conte moral. En effet, chaque souhait des White qui se réalise remet en cause l'ordre existant pour lui substituer un autre ordre. La nouvelle pose plusieurs questions sur l'intention, le compromis (ce qui est acceptable ou inacceptable pour obtenir ce qu'on souhaite) et sur le fait de vouloir changer l'ordre.

Le bouton de Matheson est un objet technique créé par une organisation internationale qui n'est pas nommée mais qui est contemporaine. Les mêmes questions d'ordre moral que celles de « The Monkey's Paw » se posent et elles sont rendues explicites dans les discussions entre les deux personnages principaux.

Le mystère introduit par le titre de la nouvelle, qui double la référence à l'objet, est peu à peu éclairci dans le texte. En effet, une partie de l'objet est nommée dans le titre et il est dévoilé progressivement dans l'*incipit* :

> The package was lying by the front door—a cube-shaped carton sealed with tape, the name and address printed by hand: MR. AND MRS. ARTHUR LEWIS, 217 E. 37TH STREET, NEW YORK, NEW YORK 10016. Norma picked it up and unlocked the door, and went into the apartment. It was just getting dark. [...]

147. *Ibid.*, p. 289. C'est la dernière phrase de la nouvelle.
148. Jacques Finné, *Panorama de la littérature fantastique américaine*, tome 2, éditions du CEFAL, 2000, p. 88.

> Inside the carton was a push-up button unit fastened to a small wooden box. A glass dome covered the button. Norma tried to lift it off, but it was locked in place. She turned the unit over and saw a folded piece of paper. Scotch-taped to the bottom of the box. She pulled it off: "Mr. Steward will call on you at eight p. m."[149]

Le bouton qui donne son titre à la nouvelle est une partie de l'objet qui est déposé par un inconnu sur le seuil de la porte. L'*incipit* génère du suspense en rendant le bouton inaccessible et en annonçant qu'une explication va être donnée. De la même manière que pour le fétiche, un écrit accompagne l'objet mais il ne sert pas à le décrire plus précisément. Le message rend l'objet encore plus mystérieux en retardant davantage l'explication ; il est impossible de le comprendre sans l'explication orale de Steward. L'objet technique est inaccessible sans un intermédiaire et c'est une autre différence avec les objets fantastiques étudiés précédemment.

L'intervention d'un autre personnage modifie donc le rapport des personnages principaux à l'objet. En effet, quand Steward explique le marché tout en refusant de nommer la société qu'il représente, Arthur le met à la porte en lui rendant l'objet (« Arthur picked up the button unit and the envelope and thrust them into Mr. Steward's hands[150] ») mais le discours de Steward influence la vie du couple et perturbe déjà son cours. Ainsi, Arthur et Norma discutent de ce qu'ils ont entendu dans la soirée. À la différence des époux White dans le conte de Jacobs, la question morale se pose d'emblée dans le dialogue des Lewis :

> "What would you like to do? Get the button back and push it? Murder someone?"
> Norma looked disgusted. "Murder."
> "How would *you* define it?"
> "If you don't even know the person?" Norma asked.
> Arthur looked astounded. "Are you saying what I think you are?"
> "If it's some old Chinese peasant ten thousand miles away? Some diseased native in the Congo?"
> "How about some baby boy in Pennsylvania?" Arthur countered. "Some beautiful little girl on the next block?"
> "Now you're loading things."
> "The point is, Norma," he continued, "that *who* you kill makes no difference. It's still murder."
> "The point is," Norma broke in, "if it's someone you've never seen in your life and never will see, someone whose death you don't even have to know about, you still wouldn't push the button?"
> Arthur stared at her, appalled. "You mean you would?"
> "Fifty thousand dollars, Arthur."[151]

149. R. Matheson, « Button, Button », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 281.
150. *Ibid.*, p. 283.
151. R. Matheson, « Button, Button », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, pp. 285-286.

Les époux s'opposent déjà sur la qualification de l'action : Norma refuse de considérer qu'appuyer sur le bouton soit un meurtre dans une discussion qui pose à la fois la question des conséquences de l'acte et celle de la victime. Ainsi, Arthur raisonne de manière absolue : quelle que soit la victime et où qu'elle soit dans le monde, le fait d'appuyer sur le bouton et de causer sa mort est un meurtre. Norma, en revanche, relativise : un mort étranger et lointain serait plus acceptable qu'un mort américain. La mort d'un adulte également est justifiable alors qu'elle s'indigne de l'idée que la victime puisse être un enfant. La discussion cherche à hiérarchiser des éléments qui ne peuvent pas être hiérarchisés ; les exprimer explicitement insiste sur l'importance de la psychologie et des émotions dans la prise de décision. Dans la nouvelle de Jacobs, si les époux White avaient su qu'ils obtiendraient les deux cents livres par la mort de leur fils, ils n'auraient probablement pas souhaité cet argent. Tant que Norma a l'impression qu'appuyer sur le bouton aura pour conséquence une mort qu'elle ne connaît pas, qu'elle ne voit pas et qu'elle estime être acceptable, elle se place dans une position qui ignore l'interdit moral du meurtre.

L'horreur du dilemme repose également sur le montant de la somme perçue, volontairement élevé, sous-entendant qu'à partir d'une certaine somme reçue en échange, la mort d'autrui est acceptable. La notion de récompense fausse le cas de conscience parce qu'elle fait de ce dilemme une décision relative, soumise à condition. Pour Arthur, la question ne se pose pas et il se place sur une position morale absolue (le refus du meurtre) alors que pour Norma, la morale dépend des circonstances. La position de Norma ne repose pas sur des convictions mais sur la vision conditionnelle du choix ; c'est une position utilitariste qui évalue l'action de façon pragmatique en fonction de ses conséquences. Arthur raisonne de manière absolue et universelle (sa décision est valable dans toutes circonstances) alors que Norma défend une position qui dépend du contexte. Dans le premier cas, la décision prise doit pouvoir être toujours la même, quelles que soient les circonstances, dans le second la décision prise n'est valable qu'à un instant donné.

Lorsque Norma appuie finalement sur le bouton et que son mari meurt, elle reçoit la somme d'argent annoncée par Steward. De nouveau, la nouvelle se place sur un autre terrain que celui de la logique. En effet, la mort d'Arthur lui est racontée par téléphone : « She felt unreal as the voice informed her of the subway accident, the shoving crowd.

Arthur pushed from the platform in front of the train [152]. » Norma ayant appuyé sur le bouton et l'assurance d'Arthur la faisant hériter précisément de $50 000, un lien de cause à effet s'institue dans le texte. L'intervention mystérieuse de Steward semble accréditer ce lien [153]. Davantage qu'un événement surnaturel cependant, la conséquence inattendue de l'acte de Norma répond au dilemme moral par l'ironie. La nouvelle a valeur de conte moral parce que sa chute ironique n'est que l'application littérale d'une certaine forme de vision utilitariste du coût de la vie humaine.

La substitution d'un objet technique à un objet mystérieux tel que la patte de singe permet également une autre lecture de la nouvelle. En effet, le bouton n'est pas neutre. Même si la nouvelle est écrite en 1970, bien après les craintes nucléaires des années cinquante et soixante, le bouton rappelle le bouton qui déclenche l'arme atomique. Dans *Le temps de la fin*, Günther Anders s'est intéressé à cette évolution entre la guerre qui oppose des soldats les uns aux autres et la guerre technique :

> La quantité de haine et de méchanceté requise par le massacre d'un seul homme par ses prochains est négligeable pour les employés qui sont derrière un tableau de commande. Un bouton est un bouton. Que ce tableau de commandes me serve à mettre en marche une machine à fabriquer des glaces aux fruits, ou à déclencher la catastrophe finale, du point de vue de l'attitude, cela ne fait aucune différence. Dans aucun cas ne m'est demandé le moindre sentiment [154].

Ce sont des meurtres à distance : des bureaucrates lancent un ordre, un pilote appuie sur un bouton pour l'exécuter. Ou le président donne un ordre et un technicien ou un militaire appuie sur un bouton pour y obéir. Le meurtre n'est pas directement visible par la personne qui a donné l'ordre. Le lien de causalité entre le fait d'appuyer sur le bouton et l'explosion d'une bombe existe mais la responsabilité est diluée.

De manière analogue, Norma rejette la responsabilité qui irait avec son action. L'argent est évidemment une motivation pour elle mais elle démontre également une forme de

152. R. Matheson, « Button, Button », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 288.

153. On retrouve ici précisément la perception utilitariste. Dans un cours d'Harvard sur la question, le professeur Sandel donne plusieurs exemples de cette morale utilitariste, notamment des études réalisées par Philip Morris sur les coûts et bénéfices du fait de fumer sur une société. En l'occurrence, d'un point de vue financier, la société est gagnante : les taxes rapportent de l'argent et malgré le coût des soins, la mort prématurée de fumeurs revient moins cher que s'il avait fallu leur payer leur retraite. Il donne un autre exemple de calcul effectué par Ford qui met en parallèle le coût de sécurisation d'une voiture par rapport au montant des indemnisations des victimes. La vidéo du cours est disponible sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=oO2Rq4HJBxw>.

Dans le cas de la nouvelle de Matheson, la somme d'argent reçue est la somme évaluée par une assurance en tant que réparation de la perte d'une vie humaine.

154. Günther Anders, *Le temps de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

confiance aveugle en une prétendue autorité (l'organisation dont a parlé Steward) : « I'm saying that they're probably doing it for some research project. [...] You don't really think they'd kill somebody, do you? [155] »

Implicitement, Norma fait confiance à des scientifiques qui feraient une expérience psychologique. Le bouton ne serait qu'un élément de leur expérience pour rendre les choses plus concrètes. Mais elle rejette également la responsabilité du meurtre : appuyer sur le bouton, c'est donner l'ordre d'un meurtre qui serait exécuté par des personnes indéfinies (*they*). Or, cette confiance dans une prétendue autorité est au cœur des discussions de l'après-guerre et fait écho à l'expérience conduite entre 1960 et 1963 par le psychologue américain Stanley Milgram sur la confiance et la soumission à l'autorité. Dans cette expérience, Milgram indique que l'individu qui obéit à l'autorité scientifique ou militaire passe d'un état autonome à un état agentique, c'est-à-dire un état dans lequel il se contente de se soumettre à la volonté de l'autorité :

> The essence of obedience is that a person is that a person comes to view himself as the instrument for carrying out another person's wishes, and he therefore no longer regards himself as responsible for his actions. Once this critical shift of viewpoint has occurred, all of the essential features of obedience follow. The most far-reaching consequence is that the person feels responsible *to* the authority directing him but feels no responsibility *for* the content of the actions that the authority prescribes. Morality does not disappear—it acquires a radically different focus : the subordinate person feels shame or pride depending on how adequately he has performed the actions called for by authority [156].

Ainsi, le bouton de la nouvelle est un objet qui s'éloigne de la tradition fantastique que nous avons explorée jusqu'à présent pour s'ancrer davantage dans l'époque de l'auteur. En effet, la mort du mari est le fait d'un accident (il est bousculé sur une plate-forme de train) et le lien fait entre le bouton et l'événement est davantage étrange que surnaturel.

Cependant, ce bouton est bien le symbole d'une époque qui délègue la responsabilité d'actes aux objets, qui remplace les humains par le mécanique. Anders indique les dilemmes de responsabilité que cette absence de sentiment dans les actes techniques implique. Matheson reprend ce dilemme au niveau individuel mais le titre de la nouvelle permet d'étendre la question. « Button, Button » fait partie des paroles d'un jeu enfantin, « Button, Button, Who's Got the Button ? ». Dans un cercle, un enfant passe avec un bouton (ou tout autre petit objet) et le dépose dans la main d'un autre enfant sans qu'on sache qui a

155. R. Matheson, « Button, Button », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 287.
156. Stanley Milgram, « The Perils of Obedience », *Harper's Magazine*, décembre 1973, pp. 61-62.

le bouton. Les enfants doivent alors deviner qui a le bouton et cet enfant prend la place du premier. Il est alors possible de prendre le titre de la nouvelle comme une référence à ce jeu. Le bouton cependant n'est plus l'objet trivial du jeu mais une représentation d'un dilemme moral sur la responsabilité, le choix et ses alternatives et les conséquences de nos actions. Sur le plan philosophique, la nouvelle explore l'opposition entre l'impératif catégorique de la morale kantienne (absolue) et la morale pragmatique de Mills.

C'est toujours au niveau individuel que les nouvelles dont il va être question se positionnent. Cette fois, l'objet est au centre de la réflexion sur le temps qui passe et sur la manière dont les personnes âgées et les choses anciennes sont considérées dans une société d'abondance.

4.3.2 L'obsolescence

« The Test » (*F&SF*, novembre 1954) met en scène une société dans laquelle une loi oblige les personnes âgées de soixante ans et plus à passer un examen pour déterminer leurs capacités. S'ils échouent, ils doivent être tués. S'ils réussissent ils obtiennent un délai de cinq ans avant le nouveau test.

Les et Terry hébergent le père de Les, Tom, dont le test doit avoir lieu prochainement. La nouvelle s'ouvre sur une situation domestique paisible, troublée par un détail dont le sens n'est expliqué qu'ensuite :

> The night before the test, Les helped his father study in the dining room. Jim and Tommy were asleep upstairs and, in the living room, Terry was sewing, her face expressionless as the needle moved with a swiftly rhythmic piercing and drawing [157].

Une partie de la force de cette nouvelle tient à cette ouverture sur une situation familiale ordinaire, à peine troublée par l'emploi du mot *test* qui n'est expliqué qu'ensuite.

Les tente de faire réviser son père mais il est évident que celui-ci va échouer à l'examen (il peine à lire, il ne retient pas les séries de chiffres qui lui sont donnés et seule son écriture fait encore sa fierté). Ces séances désespérées pour repousser l'inéluctable sont l'occasion pour le père de se focaliser sur la montre de son fils. La montre, symbole du temps qui passe, est l'instrument qui sert à chronométrer le père lors des différentes parties de l'entraînement. Or, la perception du temps par un individu qui n'a pas les yeux rivés sur une montre ou sur une horloge est subjective. Un des exercices que doit réaliser Tom

157. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories*, *vol. 2*, *op. cit.*, p. 209.

consiste à maintenir la pointe d'un crayon au-dessus d'un cercle pendant trois minutes sans bouger. Le but de l'exercice étant de vérifier si la personne tremble, la durée est essentielle et Tom souhaite que le temps s'écoule plus vite qu'il ne le fait : « "I believe that's three minutes," Tom said in a taut voice. Les looked down at the stop watch. "A minute and a half, Dad," he said [158]. » Tom cherche à accélérer le temps donné par la montre alors que le temps est justement ce qui lui manque. À 80 ans, il passe son quatrième et probablement dernier examen. À plusieurs reprises, il met en doute le temps objectif indiqué par la montre et finit par imposer sa propre vision du temps à son fils :

> "That watch is slow!" Tom said in a sudden fury.
> Les caught his breath and looked down at the watch. Two and a half minutes.
> "Three minutes," he said, pushing in the plunger [159].

Les sait que cette répétition est hypocrite et que son père ne réussira pas l'examen. Cependant, il accepte de mentir pour abréger l'exercice et il va même jusqu'à inventer une question qui n'existe pas en disant à son père de lire l'heure. C'est à partir de cette question que la montre devient un élément essentiel du récit. L'objet est fonctionnel, il sert à donner l'heure et à chronométrer les réponses mais dans les lignes qui suivent, Matheson en fait le symbole de la division de la société dystopique qui s'est créée :

> He reached across the table irritably and picked up the watch and glanced down at its face. "Ten-fifteen," he said, scornfully.
>
> Before Les could think to stop himself, he said, "But it's eleven-fifteen, Dad."
>
> His father looked, for a moment, as though his face had been slapped. Then he picked up the watch again and stared down at it, lips twitching, and Les had the horrible premonition that Tom was going to insist it really was 10:15.
>
> "Well, that's what I meant," Tom said abruptly. "Slipped out wrong. Course it's eleven-fifteen, any fool can see that. Eleven-fifteen. Watch is no good. Numbers too close. Ought to throw it away. Now—"
>
> Tom reached into his vest pocket and pulled out his own gold watch. "Here's a *watch*," he said, proudly. "Been telling perfect time for. . .sixty years ! That's a watch. Not like this."
>
> He tossed Les's watch down contemptuously and it flipped over on its face and the crystal broke.
>
> "Look at that," Tom said quickly, to cover the jolting of embarrassment. "Watch can't take anything."
>
> He avoided Les's eyes by looking down at his own watch. His mouth tightened as he opened the back and looked at Mary's picture [160].

158. *Ibid.*, p. 212.
159. *Ibid.*
160. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 213.

Tom n'arrive pas à lire l'heure sur la montre de son fils, de même qu'il n'arrivait pas à croire le temps écoulé selon son calcul. Cette montre devient le symbole de son échec, un objet qu'il n'arrive plus à comprendre : il n'arrive pas à déchiffrer et il n'arrive pas à se soumettre à l'écoulement du temps qu'elle lui indique.

Il admet son erreur mais l'impute à la qualité de la montre, imparfaite, dont la présentation est impropre. Son point de comparaison est sa propre montre qui représente davantage qu'un objet pour lire l'heure. L'indication selon laquelle sa montre donne l'heure avec précision induit une comparaison qui conclut à la supériorité de l'objet ancien sur l'objet plus récent. Ce n'est pas une montre-bracelet ; le mouvement pour consulter l'heure est différent, la montre de gousset est dérobée à la vue des autres en étant dans sa poche et c'est un objet profondément personnel et sentimental. En effet, Tom a placé une photo de sa femme décédée dans le boîtier de la montre.

Cette montre est le symbole d'un temps révolu : Tom la possédait avant l'introduction de la loi qui a été votée par la génération de Les et depuis, sa femme est morte. Il y accorde de l'importance alors que Les, de son côté, n'est pas attaché à sa propre montre. Quand Tom casse le verre et propose de le lui remplacer, il se contente de répondre : « That's all right, Dad. It's just an old watch [161]. » La piètre qualité de la montre la rend sans importance. L'indifférence de Les pour sa montre fait écho à la représentation cynique que la société a des personnes âgées qui sont de trop. Des arguments raisonnables mais fallacieux sont donnés pour justifier la loi des examens :

> Medical terms, he thought—charts about declining crops and lowered standard of living and hunger ratio and degrading health level—they'd used all those as arguments to support passage of the law. Well, they were lies—obvious, groundless lies. The law had been passed because people wanted to be left alone, because they wanted to live their own lives [162].

La présence des personnes âgées n'est pas seulement négligeable, elle est un frein pour les familles qui doivent prendre en charge leurs parents. Le sentiment de culpabilité de Les lui fait rejeter les arguments médicaux donnés qui deviennent des justifications mensongères d'un désir égoïste.

161. *Ibid.*
162. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 216.

Dans un premier temps, la question de la responsabilité est déléguée à l'autorité gouvernementale :

> At least, he thought, the examinations weren't given by the sons and daughters who had voted the law into being. At least he wouldn't have to stamp the black INADEQUATE on his father's test and thus pronounce the sentence [163].

Cette question de la responsabilité individuelle fait écho aux nouvelles dont il a été question précédemment dans lesquelles les personnages souhaitent déléguer leurs vies à un pouvoir supérieur. C'est également une anticipation de Norma dans « Button, Button » (« The Test » paraît en 54, « Button, Button » en 70), qui rejette sa responsabilité sur une figure d'autorité. La réflexion de Les pose la question de l'hypocrisie en sous-entendant qu'il a fait partie de ceux qui ont voté la loi mais que voter la loi n'implique pas d'être celui qui la fait respecter. En ce sens, il se décharge de sa responsabilité sur ceux qui l'appliquent. La répétition de *at least* laisse entendre que les conditions d'application de la loi offrent une certaine consolation à ceux qui l'ont votée en leur permettant de ne pas l'exécuter eux-mêmes. La décision est rendue impersonnelle :

> That was the horror.
>
> Life went on as usual. No one spoke of dying. The government sent out letters and the tests were given and those who failed were requested to appear at the government center for their injection. The law operated, the death rate was steady, the population problem was contained—all officially, impersonally, without a cry or sensation [164].

L'alternance entre la voie active et la voie passive met en lumière le fonctionnement totalitaire de cette société. La mort n'est pas un sujet de conversation, elle est exprimée par euphémisme (*injection*) et les structures passives ne révèlent pas l'agent de l'exécution. La loi est personnifiée, semblant agir elle-même. L'horreur de la situation est soulignée par le côté impersonnel des morts – les exécutions étant réalisées dans des centres fermés par un agent inconnu et loin des témoins.

L'hypocrisie est la même que celle de Norma dans « Button, Button » mais elle est plus explicite encore puisqu'elle s'effectue à plus grande échelle : ce n'est pas une personne qui doit mourir mais toute une catégorie de la population. Les enfants des personnes âgées ne font pas eux-mêmes passer les examens mais ils peuvent les réclamer et la nouvelle personnalise le dilemme :

163. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 212.
164. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 214.

> Suddenly, he wished he'd signed the *Request For Removal* years before. They needed desperately to be free of Tom—for the good of their children and themselves. But how did you put that need into words without feeling like a murderer ? You couldn't say : I hope the old man fails, I hope they kill him. Yet anything else you said was only a hypocritical substitute for those words because that was exactly how you felt [165].

Le dilemme est rendu visible par l'exemple. L'assassinat de masse est rendu concret par son individualisation. L'hypocrisie de la situation transparaît de nouveau dans l'euphémisme cynique (*removal*) et dans le dilemme de Les qui souhaite la mort de son père sans pour autant se sentir responsable de son meurtre. La question de la responsabilité individuelle se pose dans cette nouvelle particulièrement dans la mesure où Les a fait partie de ceux qui ont signé la loi. Il n'a pas signé le formulaire de requête mais il a signé ce qui a permis l'existence de ces formulaires. Sa responsabilité est engagée dès lors qu'il existe des alternatives (une autre loi, une rébellion de la population par exemple).

Une fois ces éléments posés, la nouvelle développe le sentiment de culpabilité de Les dans la mort prochaine de son père :

> If only he could forget the past and take his father for what he was now—a helpless, mind-jading old man who was ruining their lives. But it was hard to forget how he'd loved and respected his father, hard to forget the hikes in the country, the fishing trips, the long talks at night and all the many things his father and he had shared together.
>
> That was why he'd never had the strength to sign the request. It was a simple form to fill out, much simpler than waiting for the five-year tests. But it had meant signing away the life of his father, requesting the government to dispose of him like some unwanted garbage [166].

Les souvenirs, la nostalgie, les sentiments que Les éprouve ou a éprouvés pour son père soulignent son sentiment de culpabilité. Ce sentiment de culpabilité repose également sur son éducation religieuse (« life-taught Christian principles » [167]). L'amour filial et la religion sont autant de raisons qui pourraient pousser la population à se rebeller contre cette loi mais dans la nouvelle, les prétextes scientifiques et l'égoïsme l'emportent sur les émotions. La froideur bureaucratique de la loi est soulignée à plusieurs reprises par la dilution de la responsabilité et l'ignorance de l'identité des exécutants de cette loi. En multipliant les intermédiaires dans l'exécution des personnages âgées, la loi empêche de nommer un responsable unique et rend toute résistance plus difficile.

165. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 216.
166. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 217.
167. *Ibid.*

Le suicide assisté de Tom à la fin de la nouvelle, rendu possible par les pharmaciens qui fournissent les pilules, est le seul exemple d'une forme de libre-arbitre. Face à sa mort inévitable, Tom présente une alternative : il ne se rend pas à l'examen et met fin lui-même à sa vie (« The...druggist must have given him...pills...like they all do [168] »). Dans ces deux actes, le vieil homme fait preuve d'autonomie et s'oppose aux actions inhumaines du gouvernement. Le dernier dialogue de la nouvelle a lieu entre Les et sa femme après que Tom s'est enfermé dans sa chambre, et souligne de nouveau le tragique de la situation :

> "What shall we do?" she asked almost inaudibly.
> "Nothing," he murmured. His throat moved convulsively and breath shuddered through him. "*Nothing.*" [169]

Tom contrôle sa propre mort, refusant de la déléguer au gouvernement mais une fois de plus, Les et sa femme ne peuvent agir et cette fois, plutôt que de se décharger de leur responsabilité sur la loi, ils attendent. C'est immédiatement après que Les voit la montre que Tom a fait réparer et il ne peut pas la toucher : « Les stopped by the dining room table and found the watch with a shiny new crystal on it. He couldn't even touch it [170]. » La montre résume à elle seule la situation et devient le symbole de la culpabilité que ressent Les. Cette montre, qui ne vaut rien, n'a que l'apparence du neuf (le verre brillant) mais elle n'a pas la qualité de la montre ancienne de Tom. Dans la réaction de Les face à sa montre, ce sont tous les dilemmes moraux qui se manifestent. La montre est le souvenir de Tom qui l'a fait réparer mais dans la mesure où il l'a fait réparer le jour de son examen, elle est également le rappel constant de sa mort. L'objet devient le symbole de l'horreur de la situation. Dans cette société, les humains sont réifiés et n'ont qu'une valeur utilitaire.

Les deux hommes ne peuvent pas se mettre d'accord sur la montre, pas plus qu'ils ne peuvent se comprendre. Leurs temps ne correspondent pas ; cette idée est accréditée par le fait que la mort du grand-père n'a pas d'importance pour les enfants de Les et de Terry. Leur indifférence est liée à la temporalité dans le texte : « Well, why should it mean anything to them ? he told himself ; it's not their time to worry yet [171]. » La vie de la famille est rythmée par le temps ou, plus précisément, par un compte à rebours et des délais. Au début de la nouvelle, il reste vingt-quatre heures avant l'examen. Quand la

168. *Ibid.*, p. 226.
169. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 227.
170. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 227.
171. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 223

personne âgée échoue à l'examen, il lui reste un mois à vivre selon le manuel d'éducation civique (p. 223) et quinze jours selon ce qu'un des enfants a entendu. Si la personne âgée réussit, elle obtient un délai de cinq ans qui n'est pas perçu comme positif par le couple (« he and Terry were horribly afraid that old Tom might pass the test and live another five years with them [172] »). La survie de l'un devient le cauchemar des autres. Après que Tom admet qu'il n'est pas allé à l'examen mais qu'il a des médicaments, c'est un dernier compte à rebours qui s'enclenche : le compte à rebours est devenu la seule unité de mesure du temps humain.

Une autre nouvelle est à mettre en regard de « The Test ». Dans « Shock Wave » (*Gamma*, 1963), un orgue se met à mal fonctionner après que la décision a été prise de le remplacer, contre l'avis de l'organiste. L'orgue prend vie (« The organ was alive [173] »), joue seul et ses vibrations détruisent l'église qui s'effondre. La situation est fantastique, contrairement à celle de « The Test » mais le même rapport à la vieillesse est évoqué dans les pensées de l'organiste :

> He was the one. How could he have failed to know it? His fear, his dread, his hatred. His fear of being also scrapped, replaced; his dread of being shut out from the things he loved and needed; his hatred of a world that had no use for aged things.
> It had been he who turned the overcharged organ into a maniac machine [174].

Les sentiments se communiquent à l'instrument, lui donnent un élan vital destructeur. Mais c'est la manière dont l'âge est considéré qui est au cœur du phénomène psychique. L'orgue et l'organiste doivent être remplacés parce qu'ils sont vieux et uniquement pour cette raison.

Dans les nouvelles dont il a été question dans ce chapitre, nous pouvons constater l'importance d'un objet central. Ces objets inscrivent les nouvelles dans différents cadres génériques. Matheson suit la tradition fantastique des objets du passé et des artefacts exotiques qui sont les vecteurs de manifestations surnaturelles (« Slaughter House », « Dress

172. R. Matheson, « The Test », *Collected Stories*, *vol. 2*, *op. cit.*, p. 217
173. R. Matheson, « Sock Wave », *Collected Stories*, *vol. 3*, *op. cit.*, p. 234.
174. R. Matheson, « Shock Wave », *Collected Stories*, *vol. 3*, *op. cit.*, p. 236.

of White Silk », « Prey », « From Shadowed Places »). Les objets qui possèdent leurs propriétaires transmettent les émotions refoulées et sont les déclics qui permettent le passage à l'acte de la vampire ou de la fille étouffée par sa mère. Paradoxalement, la possession émancipe.

D'autres objets, récents, font fonction de portails vers d'autres dimensions ou d'autres mondes (« Little Girl Lost », « Long Distance Call »), anticipant la veine paranormale que Matheson explorera dans ses romans plus tardifs, notamment *Hell House* (1971) ou *Bid Time Return* (1975). L'avènement de la société de consommation dans les années cinquante, qui ne s'est pas démenti, a modifié les rapports à l'objet. Le fétichisme est incontrôlable ; les personnages sont littéralement dévorés par leur poste de télévision. Sous couvert d'invasion extraterrestre, c'est la prise de contrôle des vies par la technologie (téléviseur, magnétophone) qui est interrogé dans « Through Channels ».

Comme Roger Bozzetto le relève, les objets ont une fonction particulière dans le style de Matheson :

> Les personnages sont, au départ, pris dans des contextes banals et dans des situations classiques. Et c'est là, loin de toute attente, que va surgir l'horreur. Matheson n'exploite pas seulement les figures du fantastique classique en les décalant, il fait naître l'horreur de la banalité même. Elle se situe dans l'invention de situations, où des objets quotidiens mais récents : téléphone, bouton, avion, bureau, voiture etc. prennent une place dérangeante, que Matheson choisit, pour nous affronter au visage terrifiant d'une « modernité » fantastique, loin des images habituelles du fantastique classique [175].

L'horreur naît des dysfonctionnements des objets, de leur autonomie, de l'impossibilité de les contrôler. L'omniprésence des objets dans le quotidien déstabilise. La dépendance à ces objets dilue la part d'autonomie des personnages qui sont soumis à l'utilisation de techniques qu'ils ne maîtrisent pas et qui se retournent contre eux.

Dans « Button, Button », l'objet déclenche un retournement ironique : le meurtre à distance qu'il est censé provoquer se révèle être la mort du conjoint et l'objet se révèle être une catastrophe au sens propre, un renversement [176]. C'est un cas philosophique de dilemme moral qui est rendu concret par la situation domestique.

175. Roger Bozzetto, « Matheson nouvelliste et fantastiqueur moderne », dans *Il est une légende*, éd. par Vincent Chenille, Marie Dollé et Denis Mellier, *op. cit.*, p. 70.

176. En rapprochant la nouvelle de celle de Jacobs, comme le fait Finné, c'est aussi l'illustration de l'expression *be careful what you wish for*. Ce qui peut paraître anodin ne l'est pas nécessairement et chaque acte peut avoir des conséquences qui n'avaient pas été anticipées et qui n'étaient pas celles souhaitées.

Enfin, la montre de « The Test », au-delà du symbole du temps associé traditionnellement à ces objets, est emblématique de deux conceptions irréconciliables de la vie, de la dignité et de la société.

Les objets du quotidien révèlent les horreurs de la technocratie : des actes simples et abstraits comme le fait d'appuyer sur un bouton ont des conséquences irréparables. L'obsession de la société pour la productivité la conduit à se débarrasser de ce qui est vieux, dans les pires sociétés dystopiques. L'objet est au centre de la réflexion morale de Matheson.

Le rapport à la technique est également interrogé dans une relation plus large aux machines. En effet, les machines sont produites pour une tâche précise mais, à la différence des objets, elles sont conçues dès l'origine pour posséder une certaine forme d'autonomie. Leur fonctionnement est tiré d'une source d'énergie qui n'est pas l'énergie humaine mais une source externe (électricité ou essence par exemple). Ces machines sont également présentes dans l'œuvre de Matheson et leur imaginaire est spécifique. Nous allons à présent étudier l'imaginaire de la voiture, du camion et des robots dans ses nouvelles.

5 | Les machines dans les nouvelles de Matheson : confusions de l'objet et du sujet

> [O]ur environment, and I mean our man-made world of machines, artificial constructs, computers, electronic systems, interlinking homeostatic components—all of this is in fact beginning more and more to possess what the earnest psychologists fear the primitive sees in his environment: animation. In a very real sense our environment is becoming alive, or at least quasi-alive, and in ways specifically and fundamentally analogous to ourselves.
>
> —Philip K. Dick [a]

a. "The Android and the Human", Vancouver, 1972

Dans le chapitre précédent, nous avons vu l'importance accordée aux objets domestiques dans les nouvelles. Ces objets structurent les récits autour de leur prise d'autonomie, de leurs dysfonctionnements. Les nouvelles de Matheson mettent également en scène des objets plus techniques qui se développent dans les sociétés industrielles et post-industrielles, que nous regrouperons sous le terme « machines ». Les machines sont un des ressorts de la production, de l'organisation du travail mais également de la société dans un sens plus large ; la machine est au centre de représentations qui évoluent au gré des progrès de la technique. Davantage qu'un outil, la machine transforme une énergie pour accomplir un certain nombre de tâches, parfois en autonomie. Dans son discours à la convention de science-fiction de Vancouver de 1972, cité ci-dessus, Philip K. Dick parle d'animation plutôt que d'autonomie. Les machines iraient au-delà du mouvement, de la programmation, pour rivaliser avec l'humain.

Intrinsèquement liées au travail, les machines mettent en évidence les débats sur la division des tâches. Conçues pour simplifier la production ou effectuer des tâches dangereuses, elles sont aussi accusées de remplacer l'humain, de déprécier la main d'œuvre

et de déshumaniser le travail. Au sein des machines, le robot occupe une place particulière. Apparu en 1920 sous la plume d'un dramaturge tchèque, Karel Čapek dans *R.U.R.*, le terme « robot » (« travail forcé ») désigne dans un premier temps un organisme artificiel créé pour libérer les hommes du travail [1].

La machine fait partie de l'environnement quotidien de l'homme. Dans *Du banal au merveilleux* (ENS Fontenay, 1989), Stanislas Breton pose la question de la technologie, en indiquant que nous sommes plongés dans un monde de techniques et de technologies et que cela influe sur notre manière d'être. La technologie modifie le modèle épistémologique de l'humain. S. Breton continue en expliquant que « le monde des objets techniques se reflète, en le modelant, dans celui des sujets, de plus en plus enclins à se concevoir eux-mêmes comme des objets à façonner par les multiples techniques qui prolifèrent dans tous les domaines [2] ».

À l'époque où les textes accordent une place grandissante aux robots, Norbert Wiener popularise la cybernétique, une théorie de l'information qui redéfinit l'humain en rapport avec son environnement et avec la technique [3]. Wiener caractérise l'humain par le besoin de communication ; l'homme est immergé dans un environnement qu'il perçoit par les sens et ses différents organes qui réagissent aux informations reçues. Wiener s'intéresse également à la mécanisation du travail :

> The first industrial revolution devalued human labor. No pick-an-shovel ditchdigger can sell his services at any price in competition with a steamshovel. The second industrial revpaolution of electronic robots is here. The completely automatic factory without a human operator is on its way.
>
> We already have something very close to it in the electric power plants and the chemical industries, where gauges not only report the condition of the process but take executive action to keep it going right and check up to see that their orders have been carried out. Such machines will make very difficult for the human being to sell a service that consists of making routine, stereotyped decisions. The electronic

1. *Rossumovi univerzální roboti* (*Rossum's Universal Robots* en anglais) est une pièce de théâtre écrite en 1920 par Karel Čapek et mise en scène en 1921 à Prague, en 1922 à New York et en 1924 à Paris. C'est le premier texte à faire apparaître des robots sous ce nom. Le mot a été suggéré à Čapek par son frère Josef (voir Elizabeth Maslen, « Proper Words in Proper Places », in *Science Fiction Studies*, 14.1., mars 1987). Sur Čapek, voir également Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, *op. cit.*

2. Stanislas Breton, « Sur le banal et le quelconque », dans *Du banal au merveilleux : mélanges offerts à Lucien Jerphagnon*, Cahiers de l'ENS Fontenay Saint-Cloud, décembre 1989, p. 323.

3. N. Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, MIT Press, 1948.

> brain will make these logical decisions more cheaply, more reliably, and, of course, more quickly. 'Cybernetics' is about this new industrial revolution [4].

Les automates, les robots, les androïdes et les machines autonomes font partie du paysage fictionnel depuis le XIX^e^ siècle mais les évolutions scientifiques influencent les thématiques développées par les auteurs des années quarante et cinquante [5].

Matheson les explore à sa façon, dans des nouvelles où l'androïde permet d'interroger encore une fois les questions d'altérité, d'identité et de solitude de ses personnages masculins.

Nous verrons dans un premier temps comment Matheson s'inscrit dans une tradition de débats sur la machine et la mécanisation du travail. Dans deux de ses nouvelles les plus anciennes (« When the Waker Sleeps », *Galaxy*, décembre 1950 et « The Thing », *Marvel Science Stories*, mai 1951), Matheson reprend des *topoï* de la science-fiction positiviste du début du XX^e^ siècle. Dans les nouvelles mettant en scène des robots, nous verrons que la machine est un avatar de l'autre et une nouvelle manière pour Matheson de mettre en évidence la solitude de ses personnages principaux. Enfin, la nouvelle « Duel » (*Playboy*, avril 1971) représente un cas à part dans la production de l'auteur. En plus d'être la dernière nouvelle du corpus chronologiquement, ce texte pose le rapport homme / machine d'une autre façon que les nouvelles étudiées dans les deux premières sous-parties.

5.1 Ambivalence des machines, libération et asservissement de l'humain

Le terme robot inventé par Čapek est d'emblée lié au travail puisqu'il désigne le travail forcé et rappelle que les machines sont fabriquées dans une usine. La popularité de la pièce de Čapek peut s'expliquer par le caractère très visuel du robot [6]. L'image a été très rapidement reprise par le cinéma, contribuant à faire du robot une figure incontournable de l'entre-deux guerres alors même que le fordisme se développe. Dans le film de Fritz Lang, *Metropolis* (1927), les ouvriers sont exploités dans une ville organisée en différentes strates.

4. N. Wiener, dans un entretien au *New York Times*, 10 avril 1949.

5. Vanguard Press publie en 1954 une anthologie intitulée *Science Fiction Thinking Machine* coordonnée par Groff Conklin. L'anthologie contient *R.U.R.* et des nouvelles publiées entre 1899 et 1954, écrites par Ambrose Bierce, Asimov, Sturgeon ou encore Clifford D. Simak. Voir aussi *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Patricia Warrick initialement paru en 1977 aux éditions de l'université du Wisconsin-Milwaukee puis en 1980 aux éditions du MIT.

6. On rappellera néanmoins que les robots de Čapek sont conçus à partir de pâte organique et sont loin de l'image métallique depuis associée au robot.

La révolution industrielle et la mécanisation du travail, le développement du travail à la chaîne dans les usines incitent à repenser les rapports entre l'ouvrier et la machine. En 1927, le film reçoit des critiques très mitigées mais une sortie du film en version colorisée en 1984 a permis d'inscrire durablement *Métropolis* dans l'histoire du cinéma[7].

Dans *Modern Times* de Charlie Chaplin (1936), le travail à la chaîne, la répétition du même geste conduisent le personnage à la dépression. Ces images de travail répétitif sont à mettre en parallèle avec l'image du robot programmé. Le travailleur de Chaplin est réduit à accomplir une succession d'actions mécaniques qui entrent en conflit avec ses émotions. L'humain n'arrive pas à se satisfaire d'accomplir de simples tâches, il possède d'autres caractéristiques qui font de lui un humain et leur négation l'avilissent.

Dans la littérature de l'imaginaire, la thématique de la machine qui régit la vie humaine est mise en scène dans deux textes anglais du début du XX^e siècle : *The Sleeper Wakes* d'H. G. Wells (1899) et *The Machine Stops* d'E. M. Forster (1909). Dans le texte de Forster, la Machine gère toute la vie de la population humaine, qui vit sous terre dans des alvéoles individuelles. Les habitants communiquent à distance et se réfèrent au Livre de la Machine pour leurs activités quotidiennes[8]. Le personnage de Kuno, qui n'est pas satisfait de cette expérience, se rend à la surface et se rend compte que la vie y est possible. Capturé par la Machine, il est ramené sous terre et s'aperçoit que la Machine se détériore. La Machine finit par s'effondrer, entraînant la ville souterraine avec elle. Le texte de Forster est un des premiers à développer une vision dystopique d'un univers technologique, dans lequel le progrès se révèle fatal pour une partie de la civilisation.

Dans le texte de Wells, Graham qui était dans le coma s'éveille après deux cents ans de sommeil en 2100. En partie propriétaire de la ville, grâce à sa fortune, Graham apprend qu'elle est gérée par un Conseil en son nom. Assigné à résidence, il est libéré par un groupe de rebelles. En visitant la ville, Graham se rend compte que les *workhouses* victoriennes ont été remplacées par des institutions de la Compagnie du Travail, qui régit le travail, la nourriture, les vêtements des habitants les plus pauvres. Les habits permettent de différencier les

7. Voir Yves Laberge, « La double réception du film *Métropolis* de Fritz Lang », in *Cinémas*, 8.3., printemps 1998, pp. 31-52.

8. « This was the Book of the Machine. In it were instructions against every possible contingency. If she [Vashti] was hot or cold or dyspeptic or at a loss for a word, she went to the book, and it told her which button to press. »

travailleurs, les enfants sont pris en charge dans des institutions et des machines répandent des informations dans Londres. Le roman s'attarde sur la manipulation des travailleurs par la pauvreté et l'oppression, celle-ci étant rendue possible par la technologie.

Horace Gold, le rédacteur en chef de *Galaxy* demande à Matheson d'écrire une variation de l'histoire de Wells :

> That one evolved out of a conversation with editor Horace Gold regarding some particular ideas he had about the H. G. Wells novel *The Sleeper Wakes*. My main character was originally a very scrawny and weak person. Gold's idea was, "What if he was just as muscular and handsome as the lead in the original Wells story, but he had no redeeming character whatsoever." So that's what we did [9].

La nouvelle de Matheson, « When the Waker Sleeps », est conçue comme une parodie du conflit entre l'utopisme technologique et l'asservissement par la machine et paraît en décembre 1950.

Le texte de Matheson est divisé en deux parties : la première partie raconte le combat du capitaine Rackley, un héros de la guerre contre les Rustons, une race extraterrestre qui menace la ville en l'an 3850. Cette partie est rédigée dans un style grandiloquent, teinté d'utopisme technologique, en partie à la deuxième personne du singulier sous la forme d'une adresse directe à Rackley. Dans la deuxième partie de la nouvelle, le lecteur apprend que Rackley est drogué par un médecin et que ses actes héroïques consistent à entretenir les machines qui régissent la ville. La nouvelle est en réalité très éloignée du roman de Wells mais elle s'inspire de ce passage :

> The burly labourers of the Victorian times had followed the dray horse and all such living force producers, to extinction; the place of his costly muscles was taken by some dexterous machine. The latter-day labourer, male as well as female, was essentially a machine-minder and feeder, a servant and attendant, or an artist under direction [10].

Le travailleur est comparé à un animal et remplacé par une machine. C'est la force physique qui est importante dans le travail décrit ci-dessus et son efficacité. Or la machine est avantageuse sur ce plan.

Dans la nouvelle de Matheson, la ville est un organisme-machine. Elle est réglementée par une Machine, qui fonctionne elle-même grâce à d'autres machines, à la manière d'un

9. R. Matheson, Commentaire à « When the Waker Sleeps », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, pp. 40-41.
10. H. G. Wells, *The Sleeper Wakes* (1899), chapitre XXI, « The Under Side », livre numérique Gutenberg 2008, mise à jour 2016, emplacement 160/201.

ordinateur lui-même composé d'autres pièces mécaniques. Dans le texte, les habitants sont drogués par des médecins pour entretenir les machines :

> What would all these Justin Rackleys say to the discovery that each of them, in his "dreams," had done genuine manual work? That their ray guns were spray guns or grease guns or air hammers, their earth rays no more than streams of lubrication for rusting machines or insecticides or liquid fertilizers [11]?

Le médecin s'associe au Conseil pour duper la population et entretenir la ville. Cette nouvelle de Matheson semble différente de ses autres récits à plus d'un titre : les personnages ne sont pas des hommes de la classe moyenne, des marginaux (au sens large de monstres ou d'androïdes) mais un ouvrier et un médecin. La rupture de style entre le rêve de l'ouvrier et sa veille rend visible la division de la nouvelle en deux parties distinctes. Comme nous l'avons dit, la première partie met en scène une parodie d'utopisme technologique tel qu'on peut le rencontrer dans les *pulps*, ainsi que nous le verrons, et la seconde partie transforme ironiquement le rêve héroïque en une manipulation. Celle-ci est possible grâce à l'alliance de la science et de la technologie : le texte est rédigé à une époque où l'autorité scientifique est moins assurée.

5.1.1 Parodie de l'utopisme technologique

La nouvelle de Matheson s'ouvre sur la description d'une ville futuriste :

> Sweeping over the rustless spires, one would search in vain for the sight of human activity. One's gaze would scan the great ribboned highways that swept over and under each other like the weave of some tremendous loom. [...]
>
> Dipping low and weaving in and out among the glittering towers, one might see the moving walks, the studied revolution of the giant street ventilators, hot in the winter and cool in summer, the tiny doors opening and closing, the park fountains shooting their methodical columns of water into the air.
>
> Farther along, one would flit across the great open field on which the glossy spaceships stood lined before their hangars [12].

La description de la ville continue encore mais cet extrait place déjà le lecteur dans un imaginaire stéréotypé. En effet la géométrie de la ville, les tours et les routes rappellent l'archétype des villes du futur popularisées par les illustrations de presse de Louis Biedermann au début du XX^e siècle et par celles de Frank R. Paul dans *Air Wonder Stories*,

11. Matheson, *ibid.*, pp. 39-40.
12. Matheson, *ibid.*, p. 27.

Amazing Stories et *Science Wonder Stories*[13], ainsi que par *Metropolis* (Lang, 1927) et de *Just Imagine* (Butler, 1930) par exemple.

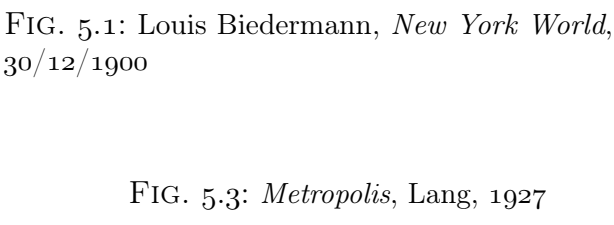

FIG. 5.1: Louis Biedermann, *New York World*, 30/12/1900

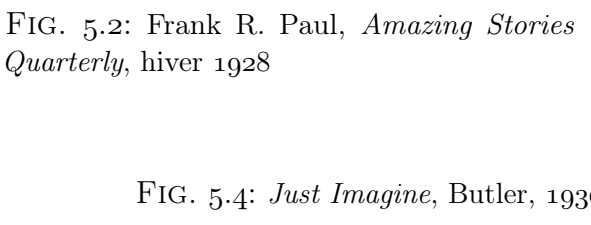

FIG. 5.2: Frank R. Paul, *Amazing Stories Quarterly*, hiver 1928

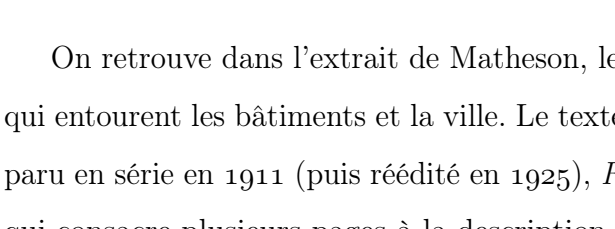

FIG. 5.3: *Metropolis*, Lang, 1927

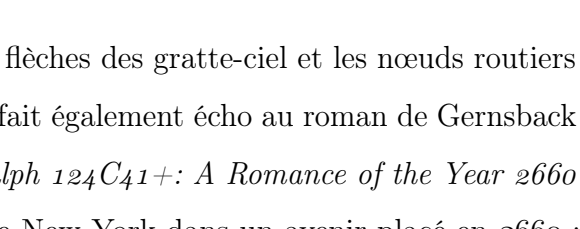

FIG. 5.4: *Just Imagine*, Butler, 1930

On retrouve dans l'extrait de Matheson, les flèches des gratte-ciel et les nœuds routiers qui entourent les bâtiments et la ville. Le texte fait également écho au roman de Gernsback paru en série en 1911 (puis réédité en 1925), *Ralph 124C41+: A Romance of the Year 2660* qui consacre plusieurs pages à la description de New York dans un avenir placé en 2660 :

> "You will notice that there are no cracks or fissures. Steelonium won't rust and is ten times as strong as steel. We now make our streets by putting down large slabs of the metal, six inches thick. After they are in place we weld them together electrically and the result is a perfect street composed of a uniform sheet of metal without cracks or breaks; no dirt or germs can collect. The sidewalks are made in the same manner." [...]
>
> Each sidewalk was divided in two parts. On the outside only people going in one direction, on the inside only people going in the opposite direction could coast. Collisions, therefore, were impossible. If a person rolling on the outside wished to enter a store, it was necessary to go to the end of the block, and then turn to the left, which brought him on the inside of the sidewalk where he could roll up to his destination[14].

La description de la ville par Gernsback est conforme à la vision positiviste de la science, qui se met au service de la technique pour l'amélioration du confort des populations : on y trouve une invention technique, le *steelonium*, une description didactique et une organisation de l'espace très ordonnée. Les trottoirs roulants sont une invention récurrente, popularisée par Heinlein dans « The Roads Must Roll » paru en 1940 dans *Astounding*. Le contrôle du climat de la ville présent dans l'*incipit* de la nouvelle de Matheson se trouve déjà dans le roman de Gernsback, grâce à des *Meteoro-Towers* qui s'assurent que la température de la ville reste la même chaque jour. Il pleut une heure par jour à la même

13. Frank R. Paul (1884-1963) est un illustrateur de *pulps* engagé par Gernsback en 1914 pour faire les illustrations de *The Electrical Experimenter*. Paul continuera de travailler ensuite dans les *pulps* de science-fiction de Gernsback. Pour plus d'informations, voir Stephen D. Korshak, *Frank R. Paul, Father of Science Fiction Art* (2009), New York, Castle Books, 2010.

14. Hugo Gernsback, *Ralph 124C41+: A Romance of the Year 2660* (1911), University of Nebraska Press, 2000, pp. 79-80.

heure pour nettoyer la ville et rafraîchir l'air [15].

Ainsi, l'*incipit* de la nouvelle de Matheson plonge les lecteurs de science-fiction dans un univers familier en pastichant l'une des orientations de la science-fiction de la première moitié du XX^e siècle, qu'Asimov appellera rétrospectivement, en 1953, la science-fiction d'aventure [16].

Le texte insiste également sur la mécanisation de la ville : « All movement below would seem to be mechanical [17] », « the never-resting machines, the humming geared servants of the city's people [18] », « these were the machines that did it all [19] », « these were the machines in whose flawless efficacy the people of the city placed their casual faith [20] ». Ces quelques phrases s'inscrivent dans la tradition d'une vision positiviste de la technologie : le progrès est au service de l'homme, l'ayant remplacé dans le travail et lui assurant une vie meilleure. La machine est en mouvement constant et infaillible. Cependant, le recours au mot *faith* rappelle la Machine vénérée du texte de Forster, qui finit par s'arrêter.

La nouvelle continue par la suite d'explorer les clichés des aventures des héros de certaines histoires de *pulps* en introduisant le personnage du capitaine Rackley (« You, Justin Rackley »). Le style grandiloquent employé par Matheson est très éloigné de l'économie narrative qu'il déployait dans sa première nouvelle, « Born of Man and Woman » quelques mois plus tôt :

> Inside your noble chest, that throbbing meat ball, source of blood velocity, saw fit to swell and depress with marked emphasis. Your sweat glands engaged in proper activity, ready for action, danger, heroism. [...] You raced to your wardrobe door and flung it open. Plunging into the depths, you soon emerged with your skintight pants, the tunic for your forty-two chest. You donned said trousers and tunic, flopped upon a nearby seat and plunged your arches into black military boots.
>
> And your face reflected oh-so-grim thoughts. Combing out your thick blond hair, you were sure you knew what the emergency was.
>
> The Rustons! They were at it again!

15. Pour davantage de précisions sur cette période de l'utopisme technologique, voir la thèse de Mehdi Achouche, *L'Utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010 : transhumanisme, posthumanité et le rêve de « l'homme-machine »*, université de Grenoble, 2011, <NNT : 2011GRENL019>, <tel-00779615>, notamment le premier chapitre et les pages 68-69.
16. Isaac Asimov, « Social Science Fiction », in R. Bretnor, *op. cit.*
17. R. Matheson, « When the Waker Sleeps », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 28.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*

> Awake now, you wrinkled your nose with conscious aplomb. The Rustons made revolting food for thought with their twelve legs, sign of alien progenitors, and their exudation of foul reptilian slime [21].

Matheson associe en un burlesque futuriste l'emphase héroïque et le ridicule dans la description des émotions du personnage et de sa tenue. Dans son rêve, le personnage doit faire face à une race extraterrestre forcément répugnante (*revolting*, *foul reptilian slime*). C'est la sécurité des machines qui est d'abord une source d'inquiétude : « Why did they seek to destroy the machines [22]? » Le sort des habitants ne vient qu'après : « Did they mean to ruin the city? Govern its inhabitants? Slaughter them [23]? » Le patriotisme passe par la survie des machines et plus précisément de la Machine, qui à l'instar de celle du roman de Forster, est censée être garante de la survie humaine. Matheson pastiche la science-fiction d'aventure en multipliant les descriptions d'héroïsme enfantin et naïf. Une jeune infirmière est assignée à chaque militaire et le texte de Matheson accumule les clichés de la femme à la fois faire-valoir du héros paternaliste, demoiselle en détresse et potentielle récompense sexuelle :

> "I am but sixteen," she announced.
> "Then this is your first time."
> "Yes," she replied, gazing afar. "I am very frightened."
> You nodded, you patted her knee with what you meant to be a parental manner, but which posthaste, brought the crimson of modesty flaming into her cheeks.
> "Just stay close to me," you said, trying hard for a double meaning. "I'll take care of you."
> Primitive, but good enough for sixteen. She blushed more deeply [24].

À la fin de la première partie, c'est le héros qui les sauve tous les deux (alors qu'elle est censée lui apporter un antidote en cas de blessure) et le rêve s'achève alors qu'elle lui passe la main sur le visage.

Le pastiche des *pulps* est exacerbé pour rendre le caractère improbable du combat entre les Rustons et les militaires. De plus, l'adresse à la deuxième personne du singulier suggère au lecteur qu'il est face à un exercice de style. Les descriptions semblent une simple décalque à l'écrit des illustrations naïves qui accompagnent les *pulps* de science-fiction d'aventure.

FIG. 5.5: Frank R. Paul, non daté

FIG. 5.6: Frank R. Paul, non daté

21. Matheson, *ibid.*, p. 29.
22. Matheson, *ibid.*, p. 30.
23. *Ibid.*
24. Matheson, *ibid.*, p. 33.

Dans ces histoires, les personnages sont stéréotypés, n'ont aucune profondeur et les femmes, naturellement, doivent être secourues par le héros viril après leur mise en danger : « action, danger, heroism ». Cette énumération mentionnée par le héros dans la nouvelle résume les points principaux de cette première partie.

La nouvelle présente cependant une rupture claire lorsque le héros s'éveille : « "And when next you opened your eyes," finished the doctor, "you were back in this room"[25]. » La deuxième personne du singulier qui surprenait dans la première partie est expliquée *a posteriori* par cette adresse du médecin, le narrateur de l'histoire. Dans cette deuxième partie, le personnage du médecin tient le rôle principal et la médecine est l'instrument de manipulation des ouvriers, ainsi que nous le verrons un peu plus tard.

Une autre nouvelle de Matheson, publiée un an plus tard, reprend la thématique de la science et des machines, sans y adjoindre le lien avec le travail. Alors que « When the Waker Sleeps » inscrit le lien hommes-machines dans la réécriture parodique, « The Thing » propose une vision mystique de la relation à la machine.

5.1.2 La science et les machines

« The Thing » (*Marvel Science Stories*, mai 1951) décrit un monde entièrement régi par la science. Dans cette nouvelle, deux couples mangent leurs dernières provisions avant que la nourriture soit remplacée par des pilules. La vie est contrôlée par la science et par la police qui s'assure que l'ordre est respecté. Cependant, un objet, qui donne son titre à la nouvelle, acquiert un statut quasi-religieux. En effet, depuis près de cinq mille ans, un mécanisme fonctionne sans que la science puisse l'expliquer. L'objet est gardé par un groupe nommé *The Outlawed Phenomena Committee*. L'un des personnages souhaite montrer la machine à son fils pour lui expliquer que les institutions (le gouvernement et l'école) ne disent pas toujours la vérité.

Matheson commente la nouvelle sous l'angle d'une imitation de Bradbury :

> It was just a George Orwellian type of story. It occurs to me now that it's kind of like Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*, where these people go to see this machine, and it's the last remnant of their belief in a more imaginative world. And even it it was not true, they were going to hang on to it, they were transmitting that to each other. Obviously, I read a lot of Bradbury at that time—we were all trying to imitate him[26].

25. Matheson, *ibid.*, p. 37.
26. R. Matheson, commentaire à « The Thing », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, pp. 99-100.

Matheson estime donc qu'il rédigeait un pastiche, dans lequel il oppose science et imagination de manière binaire. Dans cette vision, en ordonnant le monde, en l'expliquant, la science bride l'imagination et promeut le conformisme. Le titre de la nouvelle, qui désigne l'objet, pose les limites du langage qu'on imagine volontaires. L'objet constitue le contre-exemple à la toute-puissance de la science et son absence de nom est une manière de refuser de le délimiter.

« The Thing » et « When the Waker Sleeps » ont pour point commun une vision dystopique de la science, qui s'allie à la politique pour diriger la ville et la vie de ses habitants : « "Science says pills. We, sheeplike, eat pills [27]" ». Cette nouvelle présente également des éléments orwelliens :

> *Science is Truth*, glinted the sign.
> Behind it ran a perspective line of other boards.
> *If Science Says No—No!*
> *All is Patterned.*
> *Our Order is the True Order* [28].

La science décrite par ces panneaux est simpliste, totalitaire et systémique et son rôle est politique. Suprême paradoxe, elle substitue la propagande à la raison.

Dans « The Thing », la machine n'a pas de lien avec la science, et son existence elle-même est une remise en cause de la domination scientifique. Contrairement à ce qui est attendu, l'objet n'a aucune utilité dans cette nouvelle. Il présente les caractéristiques visuelles d'une machine (« its gears were turning slowly and soundlessly [29] ») mais n'en a pas les caractéristiques techniques : la machine n'a pas d'origine et elle n'a d'autre fin que son existence.

Dans l'univers aseptisé conçu par la science, la machine devient un objet de résistance spirituelle. En effet, les personnages amènent leurs enfants l'observer, de nuit, contre l'avis des autorités (« And suppose the Policy Guard breaks into...to this *place* we're going [30] »). L'objet illégal est présenté comme s'il était un objet magique, dévoilé par un maître de cérémonie :

27. Matheson, « The Thing », *ibid.*, p. 90.
28. Matheson, *ibid.*, p. 95.
29. Matheson,*ibid.*, p. 98.
30. Matheson, *ibid.*, p. 96.

> The man in gray went up to the platform and stood behind the robed case. He coughed, looked at the back wall.
>
> "Ladies and gentlemen," he started, in a solemn, muted voice. "Perhaps some of you came here tonight to be amused. It may be. However, I must believe and hope that most of you came for the very same reason we of the Outlawed Phenomena Committee risk our lives to safeguard the thing.
>
> "You may believe me, ladies and gentlemen, when I tell you that *this* phenomenon, one of the few remaining, is of immeasurable import to all of us.
>
> "Why?—you ask." He paused dramatically, reaching out his lean hand toward the robe. "Answer that for yourself," he finished [31].

Le spectacle est le dévoilement d'un événement présenté comme étant naturel et perceptible (un phénomène), par opposition implicite à ce qui régit la ville que les habitants subissent. Le phénomène est mystérieux et crée un lien unique avec chaque individu. Au contraire de la science qui affirme et qui défend des comportements pré-établis dans les affiches citées plus haut, la machine ne propose aucune réponse pré-définie et elle s'apparente à un objet mystique : « It's been turning around and around for more than five thousand *years* [32]. »

C'est une machine qui s'inscrit dans la lignée de la machine de Forster : son origine est inconnue et son fonctionnement est inexpliqué. La machine de Matheson ne dirige pas la vie des habitants comme le fait la machine de Forster mais elle leur offre une évasion spirituelle comparable au « Book of the Machine » religieux du roman de l'écrivain britannique.

De plus, la nouvelle est parsemée de remarques reflétant une différence de perception entre les hommes et les femmes. Alors que dans la littérature et les films mettant en scène des savants, le scientifique est le plus souvent un homme, ce sont les femmes qui défendent l'ordre établi dans la nouvelle de Matheson : « Harry Tomson snickered to himself. "Women," he said, "are the ideal scientists. The female world is as properly constricted as that of the Police Board [33]." » On ne sait pas trop ce que le personnage entend par *female world*, si ce n'est que les femmes s'occupent de faire disparaître les restes du dernier repas pendant que les hommes vont fumer leurs derniers cigares au salon.

Les femmes acceptent l'ordre scientifique parce qu'elles s'occupent de tâches pragmatiques alors que les hommes continuent de défendre le désordre. La remarque misogyne de Tomson est contrebalancée par celle de sa femme, qui qualifie l'attitude des hommes de puérile (« "You two sound like college boys again" [34] »). Les comportements stéréotypés

31. Matheson, *ibid.*, p. 98.
32. Matheson, *ibid.*, p. 99. Les italiques sont dans le texte.
33. Matheson,*ibid.*, p. 90.
34. Matheson, *ibid.*, p. 91.

annoncent également des réactions différentes face à la machine. Kathryn Lee ne souhaite pas emmener son fils voir l'objet, elle trouve que c'est dangereux et craint que l'enfant parle. Son mari, Ralph, s'inscrit lui dans la tradition de la transmission de père en fils (« "My father took me when I was a boy"[35] »).

La divergence des points de vue n'est pas seulement perceptible dans la conformité à l'ordre prôné par la société. Ce sont deux visions du monde qui s'opposent. La réaction des deux parents face à une étoile filante est emblématique de cette divergence systématique :

> "See the falling star," Ralph said, "over there." Gently, he turned Billy's head with his right hand.
> "Oh!" said Billy. "I see it. What is it, Papa?"
> "A falling star, darling," Kathryn said. "Papa just told you."
> "Who dropped it, Papa?"
> They all laughed in quiet amusement.
> "Nobody dropped it, sweetheart," Kathryn explained. "It's a piece of rock that came too close to our earth and got on fire. All the scientists are watching it now."
> "Why, Mama?"
> "Why? They expected it and they want to see what happens. You see, they knew it was going to fall a long time ago. Even before you were born they knew it would fall."
> Ralph's mouth tightened. "Don't tell him such a thing," he said angrily. "You know it isn't true."[36]

La discussion rend compte des différents points de vue : interprétation littérale de l'enfant, vision poétique du père et vision rationnelle de la mère. La prédiction de la science ordonne les événements cosmiques mais elle empêche surtout tout hasard et toute poésie. L'observation reste encore possible mais elle n'a rien de spontané et s'inscrit dans un objectif scientifique d'explication de l'événement. Ce sont deux visions de la vérité qui s'opposent : une certaine vérité scientifique défendue par Kathryn et une vérité empirique défendue par Ralph (« "I want my son to see for himself"[37] »), cette dernière développant l'imagination.

Face à la machine, c'est l'attitude de Ralph qui l'emporte parce que le mouvement de la machine est contraire aux lois défendues par la science de cette société : « Science, the Policy Board, says that the machine up there can't possibly work[38]. » Cet objet dont la

35. Matheson, *ibid.*, p. 94.
36. Matheson, *ibid.*, p. 95.
37. Matheson, *ibid.*, p. 92.
38. Matheson, *ibid.*, p. 99.

mécanique est inexpliquée devient un symbole de remise en cause de l'autorité, d'adhésion à une foi.

Dans « When the Waker Sleeps », le personnage du médecin est le représentant et le bras de cette science étatisée. Les médicaments sont utilisés pour contrôler la population :

> What would they [the workers] say if they found out how they were tricked into breeding with aphrodisiacs in the guise of anti-poison shots? How they, with no healthy interest in procreation, were drugged into furtherance of their spineless strain, a strain whose only function was to sustain the life-giving machines[39].

Cette partie du texte réduit la médecine à sa composante chimique. Les médicaments hallucinogènes et aphrodisiaques simulent des rêves de grandeur et d'héroïsme, qui masquent le travail manuel effectué par les ouvriers et assurent la reproduction. La médecine est ici un moyen de domination des classes ouvrières par les représentants de l'autorité, dont le médecin est emblématique.

Il participe à la tromperie générale des ouvriers mais son attitude est ambivalente. Dans la deuxième partie de la nouvelle, qui abandonne l'imitation d'une science-fiction d'aventure, il devient caractéristique des personnages de Matheson en focalisation interne. En effet, alors qu'il déambule dans la ville, des précisions sont données sur la division des tâches dans la société et sur le contrôle des ouvriers.

> Why struggle to keep such men alive?
> Hundreds, thousands of Justin Rackleys—well-kept animals, mechanically bred and fed and massaged into fair and handsome form. Mechanically restrained, too, from physically turning into the fat white slugs that, mentally, they already were and would bodily resemble if left untended. Or die[40].

La comparaison explicite entre les ouvriers et des animaux les réduit dans un premier temps à des organismes vivants pour satisfaire deux instincts (la reproduction et la nourriture) – mais dans ce cas précis, ces instincts ne sont que mécaniques. Malgré la description détaillée du rêve de Rackley, les ouvriers n'ont pas la parole dans la nouvelle, le rêve lui-même n'étant pas individuel mais la réplique d'autres rêves ouvriers. Ces rêves dupliqués, pendant lesquels les ouvriers travaillent, reflètent les gestes mécaniques du travailleur qui répare les machines, elles-mêmes répétant des mouvements réguliers.

39. R. Matheson, « When the Waker Sleeps », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 40.
40. Matheson, *ibid.*, p. 38.

Le lien avec la machine est fait explicitement un peu plus loin, toujours par le médecin : « The people were the machines, more than the machines themselves. A slave race, a detestable residue, hopeless, without hope[41]. » La mécanisation du travail faisait craindre la perte du travail, le remplacement des ouvriers par les machines. Les ouvriers de la nouvelle sont au service de la machine, dans un retournement ironique puisqu'elle avait été conçue pour éliminer le travail (« The Great Machine had been designed to eliminate all human labor »). Cependant, un sabotage, que le texte n'explique pas, nécessite les interventions régulières des ouvriers :

> But some wise one on the Control Council, centuries before, had had the wit to smash the Great Machine's mechanical brain. And now the Justin Rackleys would have to see, with their own unbelieving eyes, the rust, the rot, the giant twisted death of it...But they wouldn't.
>
> Their job was to dream of adventurous work, and work while dreaming[42].

Les ouvriers n'ont pas accès à une vision directe de la machine, ainsi que l'indique l'emploi de *would*. Les ouvriers contrôlés n'ont pas d'autonomie et ne peuvent pas prendre l'initiative d'aller voir la machine ou de contredire ce qu'on leur dit. La ville entière dépend de la machine mais la machine elle-même dépend du maintien de ses capacités par les ouvriers qui sont interchangeables et génériques (le nom du personnage principal est mis au pluriel dans une généralisation méprisante). Cette auto-dépendance n'a d'autre fin qu'elle-même (« All for the machines, the city, for man... »). Les machines passent avant l'homme dans un modèle de société qui n'a pas d'alternative. La ville semble unique, un décor archétypique pour évoquer le contrôle par les machines, l'aliénation au travail dans ce qui fait office d'usines et l'association totalitaire entre science et politique. On se rappelle la signification initiale du mot « robot », le travail forcé. En ce sens en effet, les ouvriers sont devenus des robots, ils n'ont pas conscience du travail qu'ils effectuent. En les manipulant par l'injection de drogues, le médecin contrôle à la fois le corps et l'esprit des ouvriers. Ces derniers sont dépossédés de toute autonomie et vivent dans une simulation. L'ouvrier pense qu'il a rêvé (« I'm done with that awful Ruston dream[43] ») alors que son corps a effectué des actes dont il a eu une conscience déformée (« Their job was to dream of adventurous work, and work while dreaming[44] »).

41. Matheson, *ibid.*, p. 40.
42. Matheson, *ibid.*, p. 40.
43. Matheson, *ibid.*, p. 38.
44. Matheson, *ibid.*, p. 40.

Cette nouvelle de Matheson correspond à une vision traditionnelle des inquiétudes suscitées par les machines et développées dans la littérature de l'imaginaire. Elle reprend les éléments de ces récits, notamment l'aliénation des ouvriers. À l'inverse du texte paradigmatique de Forster, aucun personnage ne peut échapper à la machine, ni ne cherche à le faire. Le médecin n'est pas nécessairement d'accord avec l'injection de drogues aux ouvriers mais il continue de le faire et son éventuel désaccord ne débouche sur aucune action pour tenter de modifier la société. Malgré l'aspect totalitaire de la ville décrite, il n'y aucune description des autorités, des personnages prenant les décisions ou de réactions collectives. Le médecin subit également l'organisation mécanique de la ville ; il est un rouage supplémentaire dans la soumission aux machines. Le sabotage non expliqué, qui a empêché la machine de tout réguler n'a pas remis en cause la gestion de la ville. Plutôt que de libérer les citadins, les machines les rendent dépendants, les transforment en rouages d'une grande mécanique. Dans le cas des ouvriers, les individus n'ont pas le choix ; le médecin en revanche se soumet volontairement à l'impératif des autorités et par extension de la machine. Les actes de tous se transforment en une succession de procédés (l'injection des drogues, le recours à des instruments pour l'entretien et la réparation des machines) dénués de sens.

Ces deux nouvelles, qui font partie des toutes premières nouvelles publiées par Matheson, n'ont pas la force de « Born of Man and Woman » ou de nouvelles postérieures. Dans ses commentaires, Matheson y reconnaît l'influence d'autres textes (Wells pour « When the Waker Sleeps » et Bradbury pour « The Thing »). Ce sont des exercices de style, qui reprennent des thèmes familiers des lecteurs de science-fiction : les descriptions rappellent les illustrations des magazines, les ouvriers sont maintenus dans un état de dépendance et la science est un élément d'oppression.

Les machines de ces nouvelles sont associées à des sociétés autoritaires ; la machine échoue à libérer les hommes et elle est un objet d'adoration. Matheson met l'imagination au centre de « The Thing ». Il sous-entend que l'existence de phénomènes inexplicables par la science réaffirme le pouvoir de l'imagination. Cependant, on peut surtout voir dans cette nouvelle une opposition entre foi et rationalité. L'absence d'explication est davantage mystique que poétique. Le père de Billy voudrait que son fils se fasse sa propre idée mais à partir de phrases toutes faites proposées à l'enfant, il ne fait que lui inculquer une vision différente de celle offerte par la société mais tout autant orientée. Lui-même ne

fait que répéter ce que son père lui avait dit et l'excursion pour voir la machine n'est pas émancipatrice. Elle ne fait que substituer une vision totalisante à une autre.

Dans « When the Waker Sleeps », le seul personnage conscient de la domination de la machine ne cherche pas non plus à la remettre en cause et il perpétue l'aliénation des ouvriers. Ces derniers vivent dans un simulacre d'actes héroïques et, à travers le personnage de Rackley, ne se posent aucune question sur le but de ces rêves provoqués. L'appellation même de « rêve » est erronée puisque celui-ci est induit chimiquement et qu'il est contrôlé par les médicaments. La pseudo aventure vécue par Rackley s'apparente davantage à la réalité virtuelle [45].

Ces deux nouvelles révèlent une incapacité de l'humain à dépasser la machine et la mécanisation ; même la foi repose sur un objet concret, visible, allant à l'encontre de la défense de l'imagination que Matheson dit faire dans son commentaire.

L'un des enjeux des machines est l'autonomie, la capacité à fonctionner sans intervention humaine. Cette autonomie est au cœur de la robotique. En science-fiction, le robot a repris les caractéristiques du double de la littérature fantastique : il ressemble en partie à l'humain, mais il lui manque certains de ses traits essentiels.

5.2 Le robot mathésonien, représentant de la solitude

Dans la pièce de théâtre de Čapek, les robots sont anthropomorphiques. Ils sont fabriqués à partir de pâte organique, ce qui en fait les descendants du Golem et de la créature de Frankenstein de même que les ancêtres des premières occurrences d'androïdes ou des réplicants de *Blade Runner*. Les robots sont assemblés en usine de façon à ressembler le plus possible à l'humain. Ils sont impossibles à distinguer de l'humain à l'œil nu ; Hélène parle d'ailleurs à la secrétaire de Domin et refuse dans un premier temps de croire que celle-ci est un robot. Ils sont construits à la chaîne dans le but même d'être des travailleurs parfaits. Le philosophe Rossum, à l'origine de la création des robots, souhaitait en effet reproduire l'humain à l'identique mais il n'y était pas parvenu. Son neveu, ingénieur, a décidé qu'il n'était pas utile de s'embarrasser de certaines caractéristiques humaines,

45. Les réalités virtuelles sont un thème récurrent de la science-fiction des années soixante, de *Simulacron3* de Daniel Galouye (1964) aux romans de Philip K. Dick. Les ouvriers ne sont pas directement connectés à la machine dans la nouvelle de Matheson mais on pense également à *Matrix* (les Wachowski, 1999) dans lequel, contrairement à des films comme *eXistenZ* (Cronenberg, 1999) ou *Avalon* (Oshii, 2001), les humains ne sont pas conscients d'être branchés à une machine.

notamment les émotions et le fait de vouloir faire de la musique ou se promener. Le neveu Rossum a créé l'ouvrier parfait, simplifié, « débarrassé de tout ce qu'il n'est pas absolument nécessaire pour qu'il travaille. Ainsi, à force de simplifier l'homme, il a créé le robot [46] » :

> DOMIN, *sèchement.*
> Les cuves où est malaxée la pâte pour mille robots à la fois. Puis il y a des pétrins à foie, à cerveau, et cætera. Je vous montrerai aussi l'atelier des os. Et la filature.
> HÉLÈNE
> Quelle filature ?
> DOMIN
> La filature de nerfs. De veines. La filature où on déroule des kilomètres et des kilomètres de tube digestif. Puis cela passe aux ateliers d'assemblage. Vous savez, c'est comme une chaîne de production de voitures. Chaque ouvrier place une pièce et ça passe à l'autre ouvrier, puis au troisième et ainsi jusqu'à la fin. C'est le plus intéressant à voir. Ensuite le produit va aux séchoirs et au dépôt où on le laisse travailler.
> HÉLÈNE
> Comment ? Ils travaillent déjà au dépôt ?
> DOMIN
> Non, je me suis mal exprimé. . .ils travaillent comme travaille le bois de nouveaux meubles, par exemple. Ils s'habituent à leur existence. Comment dirais-je, leurs organes se cicatrisent. Certains organes se mettent encore en place. Vous comprenez, il faut laisser un peu de temps à leur évolution naturelle. Et en attendant, on les charge.
> HÉLÈNE
> Comment ça ?
> DOMIN
> C'est la même chose que l'école chez les humains. Ils apprennent à parler, à écrire, à calculer. Comme ils ont une mémoire sans faille, vous pouvez leur lire vingt volumes d'une encyclopédie et ils vous répéteront tout dans le même ordre. Mais ils n'inventent jamais rien [47].

Le processus de création, décrit dans la citation ci-dessus reproduit l'humain organique mais évidemment échoue à reproduire exactement l'humain. Cet assemblage de matière organique anticipe des images rendues depuis célèbres par *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995) et, plus récemment, par *Westworld* (HBO, 2016-). On trouve également dans cette citation des éléments qui seront présents chez Matheson : la ressemblance, les éléments organiques et surtout l'apprentissage. La science se met également au service d'une société de travail, à l'instar de ce que nous avons vu dans « When The Waker Sleeps ».

Le personnage d'Hélène cherche au départ à mener les robots à se rassembler pour se révolter contre leur condition. Petit à petit, les robots commencent à ressentir des choses,

46. Čapek, *R.U.R.*, Prologue, Minos, Éditions de la différence, Paris, 2011, traduction de Jan Rubeš, p. 31.
47. K. Čapek, *op. cit.*, pp. 42-43.

ils s'unissent pendant qu'en parallèle l'humanité entre en crise : les hommes ne font plus que des choses agréables, tout leur est apporté par les robots, plus rien ne les intéresse et ils ont cessé de faire des enfants, n'y voyant plus aucune utilité.

Dans le dernier acte, les robots ont pu anéantir l'humanité, à l'exception d'un architecte qui refusait de participer à leur création ou à leur destruction et qui est censé tenter de retrouver la formule de création, afin que les robots puissent se reproduire. La toute fin de la pièce met en scène le robot Primus et le robot Hélène, tombés amoureux, qui sont présentés comme les futurs Adam et Ève des robots.

La création de robots organiques, impossibles à distinguer de l'humain à l'œil nu et la possibilité que Primus et Hélène se reproduisent alors que le dernier humain va mourir, placent la pièce du côté d'une évolution de la population terrestre, à la manière du remplacement des humains par les vampires conscients dans *I Am Legend*. Ainsi que l'indique Jacques Van Herp dans le numéro 90 de *Fiction* (mai 1961), la révolte des robots de la pièce naît de leur désir d'égaler les hommes qui ne travaillent pas et ils mettent en pratique ce qu'ils ont appris des hommes.

La thématique des robots et de leurs liens avec les humains est présente dans les colonnes d'*Amazing Stories* dès le numéro de janvier 1939. La nouvelle d'Eando Binder, « I, Robot » est une des premières à mettre en scène un robot conscient, en suivant des étapes auparavant suivies par la créature de *Frankenstein*. La nouvelle est écrite à la première personne du singulier et décrit en plusieurs chapitres l'accès à la conscience d'Adam Link, le robot créé par le Dr. Link :

> These things, of course, Dr. Link explained to me later, when I could dissociate my thoughts and understand. I was just like a baby for those three days—a human baby [48].

Le robot est équipé d'un cerveau capable de gérer les *stimuli*. Le texte est organisé en trois parties de façon thématique (« My Creation », « My Education », « My Fate ») et signé par le robot (« (signed) Adam Link [49] »). La citation ci-dessus illustre le parallèle fait entre le robot et l'humain, à travers l'idée d'une intelligence capable d'apprendre.

48. Eando Binder, « I, Robot », *Amazing Stories*, janvier 1939, p. 10. Eando Binder est le pseudonyme de deux frères, Earl Andrew et Otto Binder. Le titre du recueil d'Asimov, *I, Robot* est postérieur à la publication de la nouvelle des frères Binder.

49. Binder, *op. cit.*, p. 18.

Symboliquement, le Dr. Link ne nomme le robot que lorsque celui-ci est censé avoir atteint sa maturité. Le scientifique meurt dans un accident et le robot se retrouve dans la ville. En essayant d'aider une enfant tombée dans un ruisseau, le robot la blesse et il est rejeté et pourchassé par la foule. Son récit est rétrospectif alors qu'il est reclus dans la maison du savant, cernée par une foule munie de torches :

> I have not been so badly damaged that I cannot still summon strength and power enough to ram through your lines and escape this fate. But it would only be at the cost of several of your lives. And that is the reason I have my hand on the switch that can blink out my life with one twist.
>
> Ironic, isn't it, that I have the very feelings you are so sure I lack?
>
> (signed) Adam Link [50].

Le texte met en scène un prototype de robot anthropomorphe proche des robots de Čapek. Il n'est pas question de rébellion de la machine qui, au contraire, se sacrifie pour éviter de faire du mal à l'humain. Neuf autres nouvelles suivront jusqu'en février 1942, évoquant par exemple le procès d'Adam Link, la création d'une Ève et le sauvetage du monde par le robot [51].

Les premiers textes des frères Binder anticipent ceux d'Asimov. « Robbie », publié en septembre 1940 dans *Super Science Stories*, est le premier texte d'Asimov sur les robots et il introduit l'idée d'un robot compagnon. Dans cette nouvelle, une petite fille, Gloria, a pour seul compagnon de jeu un robot, Robbie, qui s'occupe d'elle et fait également la cuisine. Souhaitant que sa fille joue également avec d'autres enfants et contre l'avis de son mari, la mère de Gloria s'arrange pour faire disparaître le robot, qui est renvoyé dans une usine. Cependant, la fillette ne se remet pas de sa disparition et ses parents organisent la visite d'une usine de fabrication, espérant ainsi que Gloria se rendra compte que Robbie est fabriqué en série. À l'occasion de la visite, Robbie sauve Gloria d'un accident et il rejoint de nouveau la famille.

Cette nouvelle et huit autres écrites ultérieurement, publiées dans *Super Science Stories* et *Astounding*, sont regroupées dans le recueil *I, Robot* en 1950. C'est dans ces nouvelles qu'Asimov élabore les lois de la robotique qui définissent les comportements des robots en lien avec les êtres humains dans l'éventualité d'une révolte de la machine :

50. Binder, *op. cit.*, p. 18.
51. Les deux premiers textes sont adaptés pour *The Outer Limits* en 1964 et en 1995.

> Powell's radio voice was tense in Donovan's ear : "Now, look, let's start with the three fundamental Rules of Robotics – the three rules that are built most deeply into a robot's positronic brain." In the darkness, his gloved fingers ticked off each point.
>
> "We have: One, a robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm."
>
> "Right !"
>
> "Two," continued Powell, "a robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law."
>
> "Right"
>
> "And three, a robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Laws[52]."

Ces trois lois de la robotique posent le robot en tant que possible antagoniste de l'humain et la troisième loi introduit des dilemmes quant aux potentielles actions des robots. Elles placent la programmation au cœur des relations entre les humains et les robots, mais font de la sécurité et de la survie des humains les principes éthiques prédominants. Or, le robot doit accomplir des missions et la programmation d'un robot tient compte de l'efficacité dans l'accomplissement de ses tâches. Nous reviendrons au cours de ce chapitre sur le conflit entre programmation et réalisation de l'action.

Asimov fait également mentionner à l'un de ses personnages le complexe de Frankenstein :

> "All normal life, Peter, consciously or otherwise, resents domination. If the domination is by an inferior, or by a supposed inferior, the resentment becomes stronger. Physically, and, to an extent, mentally, a robot—any robot—is superior to human beings. What makes him slavish, then? Only the First Law! Why, without it, the first order you tried to give a robot would result in your death. Unstable? What do you think?"
>
> "Susan", said Bogert, with an air of sympathetic amusement, "I'll admit that this Frankenstein Complex you're exhibiting has a certain justification—hence the First Law in the first place[53]."

Dans la thématique du robot antagoniste, le robot peut se révolter contre son créateur et le tuer : c'est ce qu'Asimov appelle le complexe de Frankenstein en simplifiant le rapport entre la créature et le créateur dans le roman de Mary Shelley. La question de la supériorité de la créature est posée, de même que sa capacité à se rebeller : le robot peut échapper à sa programmation.

Dans *R.U.R.* (Čapek), les robots sont fabriqués à partir d'une pâte organique, ils ont un corps et ils ressemblent à l'humain. Mais le corps robotique devient vite pluriel : le robot

52. Isaac Asimov, « Runaround », dans *I, Robot*, 1950, p. 26.
53. Isaac Asimov, « Little Lost Robot », dans *I, Robot*, *op. cit.* p. 72.

explorateur des missions spatiales n'est pas fabriqué sur le modèle de l'humain bipède mais optimisé pour se déplacer sur le sol martien par exemple, et le robot d'usine peut être constitué d'un unique bras mécanique. Héritier du Golem, de la créature de Frankenstein et des automates, le robot est une machine dont les représentations sont multiples.

Nous nous concentrerons sur les robots humanoïdes, faits de métal, de plastique, de matière organique mais surtout conçus pour ressembler à l'humain.

Dans son introduction aux articles réunis dans *The Mechanical God: Machines in Science Fiction* (Erlich, Dunn, 1982), l'écrivain Brian Aldiss distingue les automates, les robots et les androïdes.

Il explique que les robots de science-fiction sont perçus en ennemis dès leur apparition dans *R.U.R.*, lorsqu'ils se rebellent contre l'humanité alors que cela ne va pas de soi :

> Only in works of what we loosely call science fiction has the robot become foe to man. Even in the work that gave robots their name, R.U.R., they are already up in arms against us.
>
> Why this should be is difficult to see. Robots are generally solitary since they represent outsiders or antiheroes in human society [54].

Les robots de *R.U.R.* s'ouvrent petit à petit à la conscience ; conçus pour effectuer des tâches répétitives, celles d'un travailleur, ils s'affranchissent de leur programmation, veulent devenir des hommes et obtenir une âme. Le robot de Matheson, lui, est conforme à la définition qu'en donne Aldiss ; c'est un robot solitaire qui n'appartient pas à une communauté de robots. La description que fait Aldiss du marginal et du antihéros est tout aussi pertinente pour le robot de Matheson que pour ses autres personnages. Nous allons voir en effet que dans les nouvelles de Matheson, le robot n'est pas un antagoniste ; il est seul, n'interagit jamais avec d'autres robots (contrairement à ceux de Čapek et d'Asimov), mais il interagit parfois avec les humains (à l'instar de certains robots de Binder et de Dick).

L'androïde des nouvelles de Matheson est autonome, c'est-à-dire qu'il agit sans intervention extérieure après une programmation initiale. L'androïde est capable d'effectuer un certain nombre de tâches mais également d'avoir une représentation du monde qui lui permet d'adapter ces tâches. Parmi les différences faites entre l'androïde et l'humain,

54. Brian W. Aldiss, « Low Voltage Ontological Currents », dans *The Mechanical God: Machines in Science Fiction* (Erlich, Dunn, eds.), Greenwood Press, 1982.

la question de la conscience est essentielle : le robot est programmé par l'humain, il n'a pas la capacité d'empathie, il n'a pas la capacité d'oublier (à moins d'être effacé par son concepteur) et n'a pas la capacité d'improviser [55]. La programmation, la question de la conscience et l'obsession sont au centre des représentations de robots dans les nouvelles de Matheson.

5.2.1 Le robot programmé par l'humain

À quelques mois d'intervalle, Matheson publie deux nouvelles mettant en scène la programmation d'un robot au sein d'une famille. L'androïde est révélateur de tensions pré-existantes et pose la question de l'éducation et du rapport parent-enfant.

L'apprentissage du robot-enfant

« The Doll That Does Everything » est publiée dans *Fantastic Universe* en décembre 1954. Ruthlen et Athene sont impuissants face à leur petit garçon Gardner, qui détruit tout ce qui l'entoure. Dans l'espoir de l'assagir, ils décident de lui offrir un compagnon de jeu : une poupée, robot humanoïde censé pouvoir parler, marcher, boire et réaliser un certain nombre d'autres actions humaines. Le robot possède en outre la particularité de grandir et la capacité d'apprendre. Or, la poupée apprend par mimétisme et aide donc le petit garçon à casser les objets de la maison. Dans un premier temps, les parents se décident

55. C'est une partie des enjeux des fictions récentes mettant en scène des robots et des intelligences artificielles. L'idée que la machine apprenne et accède à un niveau de conscience autonome est au cœur de la fiction depuis HAL, dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. La science-fiction japonaise a très tôt mis en parallèle psyché et mécanique, notamment dans *Dogura Magura* (Yumeno, 1935), un texte qui met en scène ce que Miri Nakamura appelle un *mechanical uncanny* et se révèle être peut-être le rêve d'un fœtus. À ce propos, voir « Horror and Machines in Prewar Japan: The Mechanical Uncanny in Yumeno Kyûsaku's "Dogura magura" », in *Science Fiction Studies* vol. 29, n° 3, novembre 2002, pp. 364-381. La culture populaire japonaise, exportée par les mangas et les *animes*, a placé la technologie, les liens entre l'homme et la machine et le cyborg au cœur de ses préoccupations depuis les *animes* fondateurs que sont *Mazinger Z* (Nagai, Katsumata, 1972-1974) et *Yamato* (Matsumoto, 1974-1975). On peut penser par exemple au personnage de Tetsuo et son bras bio-mécanique dans *Akira* (Otomo, 1982-1990), à Kusagani dans *Ghost in the Shell* (Shirow, 1989), à Gally et tous les cyborgs de *Gunnm* (Kishiro, 1990-1995), à leurs adaptations en *animes* de même qu'à *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995-1996) et ses *mecha*, robots géants qui ne peuvent être contrôlés que par des adolescents qui fusionnent avec la machine. À l'exception du personnage de Tetsuo, les autres personnages présentent des hybridations harmonieuses entre technique et organique et perpétuent les questionnements sur la définition de l'humain posés par Dick. L'accès à la conscience d'intelligences artificielles se trouve dès *Ghost in the Shell* et plus récemment dans *Chobits* (CLAMP, 2001-2002) et *Ergo Proxy* (Murase, 2006) par exemple. Voir Christopher Bolton, Istvan Csicsery-Ronay Jr. et Takayuki Tatsumi (éds.), *Robot Ghosts and Wired Dreams, Japanese Science Fiction from Origins to Anime*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2007, qui réunit des textes parus dans *Science Fiction Studies* et des textes inédits.

à se débarrasser du robot. Néanmoins, ils se rappellent que l'objet est programmable et qu'il peut être modifié pour appliquer n'importe quel programme. Gardner devient ainsi un enfant modèle mais la chute de la nouvelle indique que vingt ans plus tard, alors qu'il est à l'université, il tombe en panne, révélant la substitution opérée par les parents entre l'enfant et le robot.

La nouvelle envisage des problématiques liées à l'éducation par le prisme de la définition de l'humain et de la robotisation.

L'*incipit* souligne d'emblée le dysfonctionnement familial :

> The poet screamed, "Devil spawn! Scrabbling lizard! Maniacal kangaroo!"
> His scraggy frame went leaping through the doorway, then locked into paralysis. "*Fiend*!" he gagged.
> The object of this mottled-faced abuse squatted oblivious in a snowbank of confettied manuscript. Manuscript delivered of sweaty gestation, typewritten in quivering agony.
> "Foaming-moonstruck *octopus*! Shovel-handed *ape*!"[56]

Gardner, âgé d'un an, a détruit le manuscrit du père (le poète) dont l'énervement se manifeste par des injures imagées à destination de son fils. L'apposition de noms d'animaux (*spawn*, *lizard*, *kangaroo*, *octopus*, *ape*) et d'adjectifs incongrus (*devil*, *scrabbling*, *maniacal*, *foaming-moonstruck*, *shovel-handed*) génère un effet comique grotesque.

Après la destruction des pages écrites du père, l'enfant casse un vase et les parents envisagent tous deux l'infanticide :

> "I'll kill him, yes, I'll kill the wizened beast," he said in hollow-hearted shock.
> "That's *no* solution," said his wife. "Even though. . ."
> Her eyes grew soft a moment as she dreamed of nudging Gardner into a vat of alligators. Her full lips quivered on the brink of tremulous smiling.
> Then her green eyes flinted. "That's *no* solution," she repeated, "and it's time we solved this goddam thing[57]."

La violence de la réaction des parents est accentuée par la satisfaction que ressent la mère dans son fantasme de meurtre. Ses sentiments s'apparentent à un rêve éveillé et la joie provoquée par cette rêverie (*her eyes grew soft*) est contrebalancée par la violence de l'action imaginée.

La répétition induit une forme d'auto-persuasion de la part de la mère, également visible par l'accentuation du mot *no*. Néanmoins, il faut noter que les solutions envisagées ne sont

56. R. Matheson, « The Doll That Does Everything », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 189.
57. Matheson, *ibid.*, p. 190.

pas la transformation de l'enfant, le changement d'éducation ni même la punition mais une alternative qui contourne le problème en le résolvant immédiatement par l'infanticide.

La solution recherchée par la mère est donnée dans le texte par un décrochage typographique : « THE DOLL THAT DOES EVERYTHING! » [58]. Les petites capitales, le gras et le point d'exclamation accrochent l'œil sur la page de la même façon que l'œil d'Athene est attiré par la publicité dans la vitrine (« the plate glass window »). La poupée s'apparente dans un premier temps à la première catégorie de robots étudiée par Aldiss, la plus proche des automates (« rather petlike »), revêtant précisément la fonction de compagnon que cherchent les parents de l'enfant (« role of pet or plaything »). C'est le robot Robbie d'Asimov dont il a été question plus haut.

Le vendeur vante les qualités du produit, qu'il n'apparente pas à un jouet. En effet, il insiste sur des caractéristiques biologiques censées définir l'humain :

> "That doll," the salesman beamed, "is quite without comparison, the nonpareil of toycraft. It walks, it talks, it eats and drinks, dispenses body wastes, snores while it sleeps, dances a jig, rides a seesaw and sings the choruses of seven childhood favorites [59]."

Les arguments de vente sont ironiques, d'abord parce que l'objet est créé en série et qu'il a donc son pareil mais également parce qu'il est censé reproduire des tâches infantiles. La poupée est dans un premier temps réduite à des tâches mécaniques. Nous noterons que les premières actions éloignent l'objet de sa catégorie. En effet, alors que la parole et la marche peuvent être reproduites par un robot, boire, manger et produire des déchets rapprochent la poupée de l'animal et de l'humain. Les robots de Čapek devaient exclure la pratique de la musique de leur création alors qu'ici la danse et le chant sont censés être des points positifs de la fabrication.

Enfin le rapprochement avec l'organique est complété :

> "And it grows," the salesman said.
> "It. . ."
> "*Grows*," the man reiterated, slit-eyed. "Within its plastic body are all the cells and protoplasms necessary for a cycle of maturation lasting up to twenty years [60]."

L'enveloppe du robot cache des sous-systèmes (des composants, des micro-organismes) mais ceux-ci ont la particularité d'être biomécaniques. Le robot s'inscrit dans la tradition des

58. Matheson, *ibid.*, p. 191.
59. Matheson, *ibid.*, pp. 191-192.
60. Matheson, *ibid.*, p. 192.

créatures de Čapek par son apparence humaine. Il possède des caractéristiques biologiques qui l'éloignent de la machine. Sa durée de vie (approximativement celle des robots de Čapek) annonce la panne de l'objet à la fin de la nouvelle.

Ces parallèles néanmoins ne font pas de la poupée un petit garçon au même titre que Gardner. Il manque au robot des expériences telles que le philosophe australien spécialiste de la conscience, David Chalmers les relève : la douleur, les images mentales, les émotions et les pensées conscientes par exemple[61]. Ce robot est autonome, c'est-à-dire qu'il peut agir selon son environnement et s'y adapter. Le fait qu'il grandisse le distingue de la machine dans la mesure où cela implique que ses cellules se répliquent elles-mêmes, sans intervention extérieure, mais cela ne suffit pas pour l'apprentissage. Dans la pièce de Čapek, les robots possèdent un savoir encyclopédique. Les données leur sont lues et les robots les retiennent, dans l'ordre dans lequel elles leur ont été dictées. Adam Link apprend de la même façon que la créature de Frankenstein, passant par les mêmes étapes, définies ici par Gaïd Girard : « Cet être vivant passe par toutes les phases de la découverte du monde et de lui-même, dûment décrites : sensations d'abord, puis sens esthétique ; sentiments, puis langage[62]. » La créature est l'exemple paradigmatique de l'apprentissage du non-humain. Les frères Binder résument ce que Shelley a développé au récit rétrospectif du robot dans la partie *My education*. Ainsi que l'indique Gaïd Girard :

> Dans le roman de Mary Shelley, la séparation entre humain et monstrueux se fait donc sur la question de la filiation et de l'apprentissage accompagné. L'homme artificiel de Mary Shelley est une métaphore *a contrario* de la fonction essentielle de la transmission parentale, de l'éducation bienveillante (*benevolent*) dans la formation de l'humain. Si l'on a pu invoquer la créature de Frankenstein pour d'autres aspects de la pensée sur l'homme artificiel – l'homme cybernétique, l'homme prophétique, le texte de Mary Shelley insiste avant tout sur les éléments nécessaires à la construction d'une subjectivité, qui passe par une démarche réflexive sur sa propre origine[63].

Dans le début de « The Doll That Does Everything », à l'inverse du roman de Shelley, l'éducation de l'enfant n'est pas bienveillante ; la nouvelle s'ouvre sur un déluge d'insultes lancées par le père à l'enfant avant des menaces de mort. Le seul apprentissage décrit par la nouvelle est un apprentissage par mimétisme : les parents sont violents, l'enfant

61. Voir David J. Chalmers, « A Catalog of Conscious Experiences » dans *The Conscious Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 6-10.
62. Gaïd Girard, « Les enfances de l'homme artificiel » in *Les cahiers du CEIMA, n° 9, La trace de l'humain*, p. 318.
63. *Ibid.*

détruit tout ce qui l'entoure et par la suite, le robot aide Gardner à casser des objets de la maison : « Whatever Gardner did, the doll did too [64]. »

Le robot de cette nouvelle ne soulève pas les questionnements habituels autour des robots dans la mesure où la question de sa subjectivité ne se pose pas. Le robot ne fait que répéter les sons produits par Gardner (« Bah bi bah bah [65] ») et aucune parole ne lui est attribuée une fois que les parents ont opéré la substitution. On pourrait penser que l'apprentissage du robot est limité mais il semble plutôt que le robot de la nouvelle ne soit pas en capacité d'apprendre de manière autonome et de développer sa propre subjectivité :

> "It's not the doll's fault!" Athene shouted. "What good will tearing up the doll do? It's *Gardner*. It's that horrid thing we made together!"
>
> The poet's eyes clicked sharply in their sockets as he looked from doll to son and back again and knew the hideous truth of her remark. It was their son. The doll just imitated, the doll would do whatever it was—
>
> —*made to do.*
>
> Which was, precisely, to the second, when the idea came and, with it, peace unto the Beauson household.
>
> From the next day forth, their Gardner—once more alone—was a model of deportment, the house became a sanctuary for blessed creation [66].

La question de la filiation est envisagée en termes horrifiques : la mère n'éprouve pas d'amour pour son enfant, elle le rejette et en retour, il fait preuve de violence. L'ellipse ne dit pas explicitement que les parents ont remplacé leur enfant par un robot mais procède par langage performatif, l'idée semblant se réaliser d'elle-même quand elle vient à l'esprit. Le meurtre qui s'est probablement déroulé est suggéré par une ellipse, accentuant par là l'horreur de la situation. L'enfant parfait est un robot : il accomplit ce qu'on lui dit d'accomplir, grandit par un processus biomécanique et surtout, il ne dérange pas les parents dans leurs activités. Il n'a pas d'émotions, pas de sens propre de son existence ni de pensées conscientes. L'aspect mécanique de l'humain ne suffit pas à définir l'humain et si le robot tombe en panne à l'issue de ses vingt années d'existence, c'est précisément au moment où il cherche à accomplir ce qui ne fait pas partie de sa programmation :

64. R. Matheson, « The Doll That Does Everything », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 193. L'exemple de Tay, l'intelligence artificielle de Microsoft inscrite sur Twitter en 2016, illustre le problème de l'apprentissage des robots. Tay apprenait par mimétisme et elle a été l'objet d'attaques coordonnées d'internautes qui ont conduit à sa désactivation moins d'une journée après son activation. En effet, en apprenant des messages des internautes, Tay s'est retrouvée à twitter des messages racistes et xénophobes très rapidement. La poupée de Gardner est tout autant influencée par l'enfant qui est son modèle. Le programme dépend du programmeur et la norme du robot est déterminée par la norme du modèle.

65. Matheson, *ibid.*

66. Matheson, *ibid.*, p. 196.

> It was only twenty years later, when a college-going Gardner Beauson met a wriggly sophomore and blew thirteen gaskets and his generator that the ugly truth came out[67].

La défaillance technique, programmée dès le départ par la durée de fonctionnement limitée de la machine, est déclenchée par l'apparition d'une émotion, ici sexuelle, et donc une potentielle humanisation de la machine. Or, cela n'est pas prévu par le programme.

Les parents de Gardner, quant à eux, ne ressentent que des émotions violentes vis-à-vis de leur fils. Le recours au robot sans émotion, qui ne fait que suivre un programme, illustre l'hypocrisie du couple. La thématique récurrente des robots, leur programmation et l'hypothèse de leur propre dysfonctionnement lorsqu'ils s'éloignent de la programmation est une métaphore qui illustre le dysfonctionnement familial. Le titre de la nouvelle prend alors une tournure ironique dans la mesure où il représente la vision que les parents ont de l'enfant, niant sa subjectivité et son humanité. La mère elle-même désigne l'enfant par le nom *thing* alors qu'elle commande la poupée en indiquant : « "A boy doll," she requested eagerly. "One year old[68]." »

La confusion entre le garçon et la poupée, c'est-à-dire entre l'humain et le mécanique est également entretenue par les adjectifs utilisés pour décrire les yeux ou les réactions des parents : « his eyes embossed into metallic orbs, his fingers petrified into a strangler's pose[69] », « his spiritless gaze[70] », « Athene's eyes caught fire; a sudden smile pulled up her lip ends[71] », « Athene and her husband sat like rigor-mortised scarecrows in their chairs, their eyes four balls of blood-threaded stupor[72]. » Les parents eux-mêmes manquent d'humanité, les termes employés pour les décrire insistant sur des caractéristiques métalliques et mécaniques. Ils sont assimilés à des marionnettes, incapables d'empathie et par conséquence incapables d'élever correctement l'enfant. Ainsi, le fait que la paix revient dans le foyer après la disparition de l'enfant peut aussi s'expliquer par le fait que le robot leur ressemble davantage que l'enfant. Ironiquement, l'harmonie est rendue possible par le parallèle entre les traits inhumains des parents et la mécanique du robot.

La nouvelle est caractéristique de la veine légère et humoristique de Matheson. Elle

67. Matheson, *ibid.*, p. 196.
68. Matheson, *ibid.*, p. 192.
69. Matheson, *ibid.*, p. 190.
70. Matheson, *ibid.*, p. 191.
71. Matheson, *ibid.* p. 192.
72. Matheson, *ibid.*, p. 195.

n'a pas le sérieux ou le désespoir de nouvelles telles que « Descent » ou « The Test ». Le vocabulaire est très imagé et la plupart des phrases ont une syntaxe volontairement compliquée :

> Saliva dribbling from his teething maw, little Gardner Beauson bestowed a one-toothed grin upon his palsied sire. Shredded poetry filtered through his stubby fists as the semi-spheroid of his bottom hovered dampishly above each lacerated amphibrach with iambic variation [73].

Les marques d'ironie et d'humour évoquant les mouvements de l'enfant et la destruction du manuscrit de son père anticipent le style grandiloquent de « When Day is Dun » publiée quelques mois plus tard et que nous avons étudiée au chapitre 2.

Une autre nouvelle met en œuvre une relation familiale dont les problèmes sont exacerbés par le robot mais sous un angle qui s'approche davantage des problématiques posées par le robot et l'accès à la conscience de celui-ci.

Le cyborg, prétexte à une horreur familiale

« Lazarus II » (*Fantastic Story Magazine*, juillet 1953) évoque la thématique du cyborg, c'est-à-dire d'un organisme qui est à la fois humain et machine à une époque où le terme cyborg, contraction de *cybernetic organism*, n'existait pas encore. Dans cette nouvelle, Peter s'éveille sur le constat suivant : « "But I died." ». C'est la première phrase de la nouvelle et le lecteur apprend par la suite qu'il s'est suicidé. Son père, décrit comme étant un universitaire scientifique, l'a ressuscité en transplantant son cerveau dans un robot. Malgré son intérêt pour l'expérience, le père a surtout agi de la sorte pour obéir à sa femme possessive qui ne supportait pas le suicide de son fils.

La nouvelle s'inscrit dans une filiation fantastique d'expérimentations scientifiques réalisées par des savants fous, suivant l'évolution de ces figures. En effet, le Dr Dearfield s'apparente à ce que devient le savant fou après la deuxième guerre mondiale, comme l'indique Hélène Machinal : « scientifique qu'aucune considération éthique, politique, sociale ou religieuse ne peut arrêter [74] ». Le titre indique qu'en ressuscitant son fils, le Dr Dearfield se prendrait pour Jésus ou pour Dieu, et ce d'autant plus qu'il réussit immédiatement son expérience. Cependant, le titre de Matheson a une double portée ironique, par l'ajout de II à Lazarus, et parce que Dearfield ne fait pas cette expérience pour faire avancer la science

73. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 189.
74. Hélène Machinal, *Le savant fou*, *op. cit.*, p. 18.

ou prouver une foi mais simplement pour obéir à l'ordre de sa femme.

Ce qui aurait pu être un acte d'amour, cependant, n'est en réalité que le révélateur des dissensions dans la famille : « Why had he allowed her to control their son when he lived? Why had he let her convince him to bring their son back when he had made a last, desperate attempt to escape? [75] » La thématique du contrôle est centrale dans la nouvelle. Le père exerce un contrôle total en transformant objectivement son fils en machine programmable (« "I am now, in objective form, what I have always been," said the robot. "A well-controlled machine [76]." »). Son expérience découle de la domination de la mère, ainsi que le fait remarquer Denis Mellier :

> La dévoration maternelle a bien eu lieu et triomphe dans la soumission du fils à son état d'objet. L'effroi ici n'est pas lié à l'événement dans son surgissement mais plutôt à la prise de conscience ou à la résignation à la condition présente, au renoncement à l'identité pour la réification consentie. La peur fait ainsi entrer dans le temps long du phénomène, dans la durée continuée de ce qui s'ouvre ; en linguistique, parler de la quantité d'un phonème d'un son, c'est parler de sa durée, de sa longueur. Ici, la *quantité* a doublement à voir avec la gestion de la temporalité : celle organisée techniquement par le talent de l'auteur dans la gestion narrative de son « coup » ; celle thématisée par le récit et qui installe la condition filiale dans ce temps long du renoncement où le présent de l'*american way of life*, caractéristique du mode mineur domestique cher à Matheson, retrouve l'ordre du mythe de la mère ithyphallique et castratrice [77].

À l'instar des parents de « The Doll That Does Everything », les parents de « Lazarus II » sont incapables de fournir un environnement serein et sain à leur enfant. Mais ce qui était rendu de manière légère et humoristique dans la première nouvelle est ici évoqué dans toute son horreur. L'enfant n'est perçu par la mère qu'en tant qu'objet, elle lui dénie sa subjectivité et la possibilité de faire ses propres choix. La prise de conscience ou la résignation de Peter que souligne Denis Mellier renvoie à l'enfermement de l'enfant dans une famille dysfonctionnelle, manipulatrice et, au-delà de l'impossibilité d'y échapper, le fait que Peter reconnaisse cette impossibilité. À la différence de la poupée-robot, Peter possède toujours son cerveau humain : il peut refuser le contrôle, mais accepte le piège de l'horreur familiale.

Cependant, la chute de la nouvelle qui révèle la docilité de Peter le distingue également du robot. En effet, il est capable d'analyser la situation et de prendre du recul en reconnaissant sa réification ; et c'est cette prise de conscience qui conduit son père à faire

75. R. Matheson, « Lazarus II », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 359.
76. *Ibid.* p. 362.
77. Denis Mellier, « La somme de toutes les peurs », dans *R. Matheson, Il est une légende*, *op. cit.*, p. 23.

demi-tour pour retourner au laboratoire. La résignation du personnage, qu'évoque Mellier, est une des caractéristiques de l'imaginaire de Matheson : à l'exception de l'enfant de « Born of Man and Woman » qui se prépare à attaquer ses parents dans la chute de la nouvelle, de nombreux personnages, particulièrement les personnages adultes, ne font que constater leur condition sans chercher à lutter [78].

Dans les premières nouvelles de Matheson, la structure familiale dysfonctionne sans cesse : les couples ne s'entendent pas et les enfants sont monstrueux ou incontrôlables.

La nouvelle met également en scène la transformation progressive de la conscience organique en une conscience exclusivement mécanique. En effet, les premières pages de la nouvelle sont consacrées à la découverte de son corps métallique par Peter. Ainsi que Robert Louit le précise dans « Être seul de son espèce »,

> Matheson use une nouvelle fois d'un mode de description très particulier pour transmettre l'horreur : il fragmente le corps, décrit les mouvements de chaque « membre » comme s'il s'agissait d'un personnage distinct. [...] Le sentiment ainsi traduit est connu de tous, il dépasse les angoisses habituellement exprimées par la littérature fantastique : c'est l'horreur d'être prisonnier d'un corps-machine auquel on se sent étranger. Se voir « agi » plutôt qu'agir ; se sentir, en somme, étranger à soi [79].

Ce sont bien les angoisses de Peter qui sont explorées à travers cette fragmentation du corps. Le texte mentionne le prénom ou le pronom personnel *he* à chaque évocation de pensée et de mouvement lors du réveil de Peter (« Peter wasn't listening », « He thought he trembled »). Dans un premier temps, donc, Peter se sent toujours lui-même. Cependant, plusieurs éléments étranges l'amènent petit à petit à découvrir son corps métallique. Tout d'abord, ainsi que nous l'avons vu plus haut avec la première phrase de la nouvelle, il se souvient de sa mort et a donc conscience également du paradoxe d'avoir été mort et de se réveiller. Avant d'être fragmenté, son corps lui semble inhabituel (« He felt so heavy. So stiff. », « the sound of his voice was different »). Le corps est rendu étrange, il perd sa familiarité et cette difficulté à l'appréhender est rendue par les changements de focalisation du début de la nouvelle. Les sensations sont rendues en focalisation interne, contrairement au constat de sa transformation :

> The idea made him shudder. But the metal body was still. It sat there without moving.

78. Dans « Deus ex Machina », par exemple, le personnage accepte très vite l'idée selon laquelle il est un robot et ne fait que confirmer encore et encore cette idée dans son errance dans la ville.

79. R. Louit, « Être seul de son espèce », dans *Matheson/peurs*, *op. cit.*, p. 97.

> *His* body?
> He tried to close his eyes. But he couldn't. They weren't his eyes. Nothing was his.
> Peter was a robot [80].

Les changements de focalisation permettent de percevoir la confusion de Peter, son incapacité à reconnaître son corps et surtout l'impossibilité de commander son corps. Ces changements de focalisation expriment la dualité entre corps et esprit, qui ne peuvent plus totalement se retrouver dans la première personne du singulier du discours direct de Peter. La première personne rend compte des sentiments de Peter, de ses souhaits réalisés en échappant à sa mère (le fait de s'être tué). La focalisation interne met en évidence les tentatives du personnage de comprendre son corps. La difficulté de Peter à accepter son retour est aussi accentuée par la culpabilité qu'il ressent vis-à-vis de sa mère et de son acte : « Mother, mother, how can I look at you now? After what I've done [81]. »

À la fin de la nouvelle, le père désactive l'autonomie du robot (« the connection between his will and the machinery was broken ») et la famille s'apprête à rentrer chez elle. Cependant, le cerveau parvient à garder une indépendance qui est révélée après un dernier choc émotionnel. Sa mère refuse de le regarder : « She could not look. And it was the final blow at Peter's brain [82]. » Le rejet de la mère, qui est pourtant à l'origine de la transformation, permet au robot de s'exprimer une dernière fois, renvoyant au père l'horreur de son expérience. La prise de conscience du père le conduit à faire demi-tour en direction du laboratoire, probablement pour détruire sa création.

« Lazarus II » joue sur la dualité traditionnelle entre le corps et l'esprit, en postulant la possibilité du transfert de l'esprit dans un nouveau corps. Deux conceptions de l'identité s'opposent : celle de la mère qui pense l'esprit comme étant indépendant du corps de son fils et qui s'accroche à l'illusion d'une possible renaissance d'un esprit dans un corps artificiel (« "It's still his mind, and a man's mind is everything" [83] ») ; celle du fils qui ne parvient pas à dissocier son corps et son esprit et qui n'arrive pas à reconnaître son nouveau corps.

La nouvelle met en scène diverses thématiques que Matheson développera dans d'autres nouvelles ou dans ses romans : le rapport au corps et à la fragmentation du corps, que nous

80. Matheson, *ibid.* p. 352.
81. Matheson, *ibid.*, p. 357.
82. R. Matheson, « Lazarus II », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 362.
83. *Ibid.*, p. 361.

avons pu voir au chapitre 2 et au chapitre 3 à travers les effets des armes nucléaires ou les disparitions des hommes dans certaines nouvelles ; la confrontation entre un protagoniste et son entourage dans la conception de sa propre existence et l'impossibilité pour ce protagoniste de s'adapter à son environnement : « être monstre ou machine, avoir un corps trop plein de chair ou un corps vide de chair, cela revient au même : deux façons de ne pas être[84]. »

Dans cette nouvelle et dans « The Doll That Does Everything », le robot est un prétexte à la mise en scène des dysfonctionnements familiaux. Les parents n'arrivent pas à éduquer leur enfant et surtout, ils n'arrivent pas à le contrôler. Le remplacement de l'enfant par un robot programmable semble alors la solution mais l'objet modelable ne peut se substituer à l'humain. Les familles de ces nouvelles ne parviennent pas à créer un environnement qui permette à l'enfant de s'épanouir dans sa propre personnalité. Dans « The Doll That Does Everything », l'enfant est un obstacle pour les parents dont la vie est tout entière tournée vers leurs créations (la poésie et la poterie) ; un environnement dans lequel l'enfant n'a pas sa place. Le recours au robot indique justement la subjectivité qui est déniée aux enfants ; le robot peut les remplacer jusqu'à un certain point. Il peut accomplir des tâches mécaniques, il peut se mouvoir, parler, agir, avoir des connaissances mais dans les nouvelles de Matheson, il ne peut pas faire l'expérience de la subjectivité. Soit cette subjectivité lui est interdite par la programmation, soit son émergence conduit à sa destruction. C'est là toute l'horreur familiale décrite par ces deux nouvelles à travers le recours à la machine, qui révèle comment des parents annihilent toute subjectivité chez leurs propres enfants.

5.2.2 Le double robotique

« Brother to the Machine » (*Worlds of If*, novembre 1952) a pour cadre une ville futuriste en partie détruite par une guerre et dans laquelle les robots et les humains cohabitent et travaillent ensemble à la reconstruction.

La ville est régie par un grand nombre de règles, que le personnage principal, qui y déambule, commente au fur et à mesure de sa progression. Ainsi, l'on apprend qu'il est interdit de s'arrêter dans la rue ou de regarder le ciel et que l'espace est soigneusement

84. R. Louit, *op. cit.*, p. 97.

découpé en fonction des classes sociales des habitants. Rapidement, le lecteur se rend compte que le personnage focalisateur est un robot ; celui-ci est rattrapé par des techniciens qui le neutralisent. Ils mettent ses questionnements sur le compte d'un dysfonctionnement qui conduit certains robots à se croire des hommes.

L'ambiguïté de l'identité du personnage principal se construit dès l'ouverture de la nouvelle : « He stepped into the sunlight and walked among the people. [...] Men of flesh and men of steel passed him by [85]. » L'enveloppe est différente mais les deux catégories sont regroupées par l'emploi de *men* dans les deux cas et la différence n'est pas visible à l'œil nu :

> No fear of being seen. Only inside of him was there a difference. Eyes would never know it. Visio-poles set at every corner could not glean the change. In form and visage he was just like all the rest [86].

Le personnage est physiquement semblable aux passants qui l'entourent, il n'est pas identifiable pour ce qu'il est par la vue. L'androïde est un représentant de l'altérité mais une altérité cachée, qui ne peut pas être révélée par la vue, contrairement à l'altérité monstrueuse qui met l'accent sur la différence physique. Cependant, le protagoniste est mis à distance des deux catégories dès la première phrase de la nouvelle citée ci-dessus. Cette phrase introduit déjà une contradiction par le contraste établi entre *he* et *the people*. Ce robot n'appartient pas à la foule et il se distingue également du double ensemble *men of flesh and men of steel* parce que son individualité est mise en avant par la focalisation.

De plus, il regarde le ciel, quelque chose que ni les humains ni les robots ne font (« It is suspect to look at the sky [87] »). De la même manière que, dans « Lazarus II », Peter Dearfield se rendait compte de sa différence, le protagoniste de « Brother to the Machine » est conscient de n'être pas celui qu'il semble être (« He didn't want to be made once more into a stupid shuffling machine. It was better to be in anguish and to understand [88] »). À la différence de Dearfield, cependant, il ne se résigne pas et son errance est représentative de sa différence et de son individualité.

Ainsi que le souligne Luc Ruiz, cette nouvelle est à lire en parallèle à « Deus ex Machina », dans laquelle l'homme pense être un robot [89], mais elle est également à mettre en relation

85. Matheson, « Brother to the Machine », in *Collected Stories, vol. 1*, p. 125
86. *Ibid.*
87. Matheson, *ibid.*, p. 126.
88. Matheson, *ibid.*, p. 127.
89. Luc Ruiz, « La tentation de la fable métaphysique dans les récits de Matheson », *op. cit.*, p. 170.

avec deux nouvelles de Philip K. Dick, « Second Variety » (mai 1953) et « Impostor » (juin 1953), qui posent également la question de l'identité humaine et robotique [90]. Dans « Second Variety », les Américains ont conçu des robots humanoïdes pour combattre les Russes. Ces robots évoluent d'eux-mêmes et prennent l'apparence d'humains, de sorte qu'il est impossible de distinguer les humains des robots. Dans « The Impostor », Spence Olham fait partie des forces de sécurité, mais il est accusé par un collègue d'être un androïde dont le but serait de saboter les défenses de la terre. Olham cherche alors à prouver qu'il est humain. La découverte du corps du vrai Olham lui fait prendre conscience de la vérité.

Dans les nouvelles de Dick, l'ambiguïté de la définition de l'humain est centrale. Dans les nouvelles de Matheson qui sont à mettre en parallèle, on retrouve la même indécision quant à la définition de l'humain. Néanmoins, ce n'est pas tant la représentation de l'humain qui est pertinente chez Matheson que la question de la représentation de la marge et de la solitude. Les humains et les robots sont interchangeables : « The dull-eyed people », « the blank-faced robots [91]. » Tous marchent rapidement, se conformant aux lois de contrôle qui semblent être en vigueur dans le monde en reconstruction [92].

La ville que traverse le robot est une ville totalitaire dans laquelle la surveillance est constante : « control ship », « visio-poles set at every corner », « Control Commissionner [93] ». L'occupation de l'espace par les passants, humains et robots, est définie par des interdictions à la voix passive : « It was not allowed to beg in this district », « It was not permitted to pause on business streets, to touch another », « To wish death was not allowed [94] ». La société qui se reconstruit après une guerre contre Mars est caractérisée par l'aliénation de ses habitants :

90. Les frères Binder, inventeurs du robot Adam Link, ont également publié dans *Future Science Fiction* en 1955 une nouvelle intitulée « Iron Man » qui est le miroir de « Deus ex Machina » (1963). « Iron Man » s'ouvre sur cette phrase : « Charley Becker dropped his tools and announced, "I'm going to get oiled". » (*Future Science Fiction*, n° 28, 1955, p. 95). Il est possible que Matheson ait lu cette nouvelle avant d'écrire « Deus ex Machina » mais son parti-pris est l'inverse de celui des frères Binder. Le personnage de « Iron Man » s'est effectivement transformé en robot, il en avertit tout son entourage et des tests le confirment, tandis que le personnage de « Deus ex Machina » n'en parle à personne et que rien ne vient confirmer ou infirmer son impression. La nouvelle de Matheson insiste de nouveau sur la solitude de son personnage, celle des frères Binder est plus traditionnelle, traitant du remplacement des travailleurs manuels par des robots.

91. Matheson, « Brother to the Machine », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 126.

92. « He passed a building that had died in the last war. There were scurrying men and robots pulling off the rubble to build again. Over their heads hung the control ship and he saw men looking down to see that work was done properly », *ibid.*, p. 125.

93. Matheson, *ibid.*, p. 125, p. 126.

94. Matheson, *ibid.*, p. 126, p. 127.

> He passed his people, men and robots both. What distinction now? He asked himself. The common classes did the same work as the robots. Together they walked or drove through the streets, carrying and delivering.
>
> To be a man, he thought. No longer is it a blessing, a pride, a gift. To be brother to the machine, used and broken by invisible men who kept their eyes on poles and their fists bunched in ships that hung over all their heads, waiting to strike at opposition [95].

Le discours désabusé désacralise l'humain à travers le parallèle avec le robot. Les humains des rues de la ville sont semblables à des robots, dominés par un groupe invisible qui contrôle la surveillance et les vaisseaux et règne par la terreur. Le peuple est asservi par une caste au sein d'une société de contrôle. La deuxième partie de la citation, aux accents religieux, consacre la chute de l'homme (« No longer is it a blessing, a pride, a gift »). Le robot n'est pas la création d'hommes se prenant pour Dieu en cherchant à reproduire la vie ; il devient le modèle sur lequel le travailleur doit s'aligner, diminué et réifié (« used and broken »), contrôlé par des hommes également déshumanisés. Alors que les robots et les humains sont rapprochés jusque dans leur enveloppe extérieure, indifférenciée, les hommes qui contrôlent n'ont pas d'enveloppe (*invisible*) et ne sont présents que par métonymie, à travers les caméras et les vaisseaux.

La ville est divisée en quartiers et le travail est le critère discriminant :

> He came to the citizen's park, last outpost for the old, the crippled, the useless. Where they could hide away and rest and wait for death.
> He entered through the wide gate and looked at the high walls which stretched beyond sight. The walls that hid the ugliness from outside eyes. It was safe here. They did not care if a man died inside the citizen's park.
> That is my island, he thought. I have found a silent place. There are no probing photo-cells here and no ears listening. A person can be free here [96].

Le parc est le symbole paradoxal d'une division de la société fondée sur le travail, écho des examens effectués sur les personnes âgées dans « The Test », que nous avions étudié au chapitre 4. La structure ternaire *the old, the crippled, the useless* met l'accent sur le cynisme du dernier élément de l'énumération, les habitants de la ville étant perçus selon un matérialisme social qui fait équivaloir travail et utilité. Quand ils ne peuvent pas ou plus se conformer à cette vision aliénante de la société, ils sont physiquement éloignés du centre ville, entourés par les murs, enfermés derrière une porte mais, dans le même temps, ils acquièrent une liberté inexistante dans le centre ville, du fait de l'absence de surveillance.

95. Matheson, *ibid.*, p. 126.
96. R. Matheson, « Brother to the Machine », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 128.

Le robot focalisateur de la nouvelle est le seul à parcourir les deux espaces au mépris des interdictions. Lorsqu'il tente de se noyer à la fin de la nouvelle, il est rattrapé par les autorités et par des techniciens qui le désactivent :

> "They go bad," he muttered as he probed with pliers and picks. "They crack up and think they are men and go wandering. Too bad they don't work as good as people[97]."

Cette dernière phrase, qui est également la dernière phrase de la nouvelle, surprend par l'emploi ironique de *work* pour désigner la supériorité de l'humain sur le robot. De plus, cette chute prend à rebours l'idée selon laquelle le robot peut remplacer l'humain et étonne d'autant plus que le titre de la nouvelle laissait entendre le développement d'un point de vue humain. Le protagoniste est marginal parce qu'il ne se conforme pas au modèle robot/humain travailleur qui sert à reconstruire la ville. Il observe son environnement et fait preuve de distance :

> He stopped in the shade and his eyes blinked. He looked in the shop window. There were tiny baby creatures in a cage.
>
> *Buy a Venus Baby For Your Child*, said the card.
>
> He looked into the eyes of the small tentacled things and saw there intelligence and pleading misery. And he passed on, ashamed of what one people can do to another people[98].

Cette citation distingue le personnage de tous ceux qu'il a passés jusqu'à ce moment parce qu'elle introduit une interaction entre le robot et l'extraterrestre, autrement dit entre deux représentants de l'altérité. Le robot n'agit pas pour libérer les créatures mais l'échange de regards permet l'expression d'une émotion (*ashamed*) et démontre l'opposition entre l'acte commercial et l'empathie. La fin de la citation, sous forme de maxime morale, oriente la personnalité du robot vers le pacifisme. C'est précisément son travail qui a fini par être à l'origine de son dysfonctionnement :

> I'm going to die, he thought. But I will know why I am dying and that will be different. I have left the laboratory where, daily, I was sated with calculations for bombs and gasses and bacterial sprays.
>
> All through those long days and nights of plotting destruction, the truth was growing in my brain. Connections were weakening, indoctrinations faltering as effort fought with apathy.
>
> And, finally, something gave, and all that was left was weariness and truth and a great desire to be at peace[99].

97. Matheson, *ibid.*, p. 130.
98. Matheson, *ibid.*, p. 127.
99. Matheson, *ibid.*, p. 128.

Le travail exigé des robots et des humains n'a pas de sens et dans la mesure où il est censé représenter leur vie entière, c'est le choix de mourir qui représente le sens. Les armes de guerre que le robot aide à construire ont nourri son désespoir et l'ont rendu hermétique à la propagande. La prise de conscience de sa participation à la création d'armes l'ont transformé en pacifiste et c'est également ce qui l'exclut de la société, tout entière tournée vers la domination spatiale et la reconstruction après la guerre spatiale : il n'y a pas de place pour le désir de paix dans cette ville et le suicide se trouve être la seule solution, le refus ultime et l'exclusion définitive de la société de contrôle.

Le robot de « Brother to the Machine » pense, interagit avec son environnement et surtout, il ressent la peur, l'angoisse et la volonté de se suicider. Le robot n'est pas un prétexte à explorer un monde futuriste mais une manière de souligner l'horreur qu'éprouve chaque conscience dans son monde quotidien. La chute ironique de la nouvelle, qui attribue à un dysfonctionnement mécanique l'errance et les questionnements du robot, est également une façon d'indiquer à quel point la voix pacifiste est minoritaire et rejetée. Faire partie de la société, c'est accepter l'aliénation au travail et la transformation du travailleur en robot qui effectue des tâches prédéfinies, c'est accepter la division de l'espace, le rejet des personnes qui ne sont plus physiquement aptes au travail, la surveillance générale et l'effort de guerre. Se poser la question du sens de tout cela, c'est dysfonctionner. Le recours à un personnage de robot permet la chute de la nouvelle, une résolution qui ne passe pas par le suicide et qui efface la voix discordante grâce à la possibilité de programmer de nouveau la machine. Le marginal est le seul à ressentir de l'empathie et à rejeter la production d'armes de guerre ; il est finalement le seul à faire preuve d'une conscience humaine mais son absence d'interaction avec son entourage l'exclut de la société : l'introspection du robot n'est pas le prélude à un éveil collectif.

Le robot permet à Matheson d'interroger les rapports familiaux, la transmission et le contrôle exercé par les parents sur leurs enfants, proposant une variation sur le dysfonctionnement familial présent dès « Born of Man and Woman », sa première nouvelle. À travers la thématique du travail et particulièrement de la production d'armes, il propose une vision désespérée d'une société dans laquelle les rapports humains sont impossibles, voire proscrits, et dans laquelle une voix discordante ne peut se faire entendre ni trouver sa place. La réparation potentielle du robot à la fin de la nouvelle est à la fois un acte de propagande et un lavage de cerveau destiné à rendre le robot conforme au reste de la

société, sous le contrôle des hommes invisibles qui surveillent et sont prêts à détruire tout début de révolte. Le robot est un personnage marginal, solitaire, deux caractéristiques que la société rejette dans un équivalent mécanique de la maladie mentale.

La solitude est aussi au centre d'une autre nouvelle de Matheson qui met en scène des rapports entre robots et humains. « Steel », dont nous allons parler à présent, est une des nouvelles les plus connues de l'auteur et elle inverse la thématique du remplacement de l'homme par la machine.

5.2.3 Défaite de la machine, défaite de l'homme

Dans « Steel » (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mai 1956 [100]), les robots ont remplacé les boxeurs. Les combats de boxe opposent divers modèles de robots, qui sont de plus en plus perfectionnés. Steel, mécanicien, ancien boxeur, s'accroche à un robot d'un modèle ancien, qui tombe en morceaux. D'après le contrat qu'il a passé, le robot doit tenir au moins un round face à son adversaire pour que Steel touche l'argent qui lui permettrait de remplacer les pièces défectueuses. Quand il devient évident que le robot ne peut pas combattre, Steel prend la place de l'objet dans le combat mais il ne parvient pas à honorer le contrat [101].

« Steel » montre l'acharnement d'un homme, Tim « Steel » Kelly, face à un échec inévitable, le refus de l'inéluctable et l'impossibilité d'y remédier. Comme dans « Brother to the Machine », c'est à la suite d'une guerre que les robots sont apparus. La différence majeure avec les histoires traditionnelles de robots est que, dans le cas de cette nouvelle, les androïdes sont au service du divertissement. Les robots ne sont évoqués que dans le cadre des combats de boxe, dans lesquels ils ont remplacé les humains et rien ne laisse présager qu'ils sont également présents dans d'autres domaines de la société.

Dans la nouvelle, le robot est d'abord décrit comme un objet puis comme un objet en série (« There's still plenty b-twos in the business [102] »). Il est personnifié (« he ») mais également réduit à diverses pièces mécaniques (« trigger spring » « face », « eye lens »,

100. La nouvelle est adaptée pour *The Twilight Zone* en 1963.
101. « Steel » a été de nouveau adaptée, très librement par Shawn Levy en 2011 sous le titre *Real Steel*. Dans ce film, les combats de boxe sont réalisés par des robots. Le personnage principal est un ancien boxeur qui possède un vieux modèle de robot. Quand le robot dysfonctionne, il ne prend pas sa place, comme dans la nouvelle mais dirige le robot à distance à la place du programme de combat.
102. R. Matheson, « Steel », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 348.

« leg cables ») avant de se voir attribuer un nom de scène (« Battling Maxo ») [103]. La fragmentation du robot en pièces détachées fait partie de son statut d'objet fabriqué mais nous avons déjà vu que Matheson fragmentait les corps humains également, ce qui brouille déjà la frontière entre l'humain et le robot. La suite du texte souligne également que les robots boxeurs sont construits de telle sorte qu'ils ressemblent au maximum à l'humain et que les spectateurs se laissent parfois prendre à la ressemblance (« Only the mechanics in a B-fight could tell it wasn't real men in there. Sometimes people were actually fooled and sent in letters complaining that real men were being used », « The B's bleed and bruise too [104] »). L'un des premiers intérêts de la nouvelle est de présenter un univers robotique bien établi. En effet, il existe plusieurs générations de robots. Le robot utilisé par Steel fait partie des premiers robots de ce genre et depuis, des robots plus sophistiqués ont été fabriqués en l'espace de quelques années (de 1990 à 1997) : « they don't make them no more [105]. »

Dans « Steel », les progrès techniques ne sont pas acceptés par le personnage principal. On retrouve l'attachement du père de « The Test » à sa vieille montre par rapport à la montre moderne de son fils. Ici, Steel vit constamment dans la nostalgie (« Used t'be in the business m'self [106] », « I don't go for these new ones [107] »). Son mécanicien, Pole, présente l'obsession inverse : alors que Steel cherche à se convaincre que le robot peut combattre, Pole rappelle régulièrement que le robot tombe en pièces et qu'il est irréparable (« with parts they don't make no more [108] »). Cependant, tandis que dans « The Test », les deux visions du temps, celle du père et celle du fils, étaient irréconciliables, dans « Steel », les obsessions contradictoires de Steel et Pole se complètent, évoluent ensemble malgré la certitude de l'échec. Ainsi, même si Pole cherche à dissuader Steel de prendre la place du robot et l'incite à changer de modèle de robot, il finit toujours par se ranger à l'avis du boxeur, jusqu'à la phrase finale de la nouvelle qu'il prononce : « "Right, Steel," he said [109]. » En français, le titre a été traduit par « l'indéracinable », qui offre une interprétation plus explicite que « Steel ». L'obstination du personnage est déjà inscrite dans son surnom,

103. Les citations se trouvent pages 349 et 350.
104. Matheson, *ibid.*, p. 359, p. 363.
105. Matheson, *ibid.*, p. 348.
106. Matheson, *ibid.*, p. 352.
107. Matheson, *ibid.*, p. 353.
108. Matheson, *ibid.*, p. 349.
109. Matheson, *ibid.*, p. 371.

qui évoque également la matière du robot. Ainsi, le robot est construit pour ressembler à l'homme, mais c'est finalement l'homme qui ressemble au robot.

Les plaintes des spectateurs qui pensent que des humains combattent sont programmatiques puisque Steel décide de prendre la place du robot pour obtenir l'argent nécessaire à sa réparation. Les éléments qui rapprochaient les robots des humains (les bleus, le sang) deviennent finalement, de manière ironique, ce qui permet de confondre l'humain et le robot : « his nose and mouth trickling bright blood that looked as good as the dye they used in the B-fighters [110]. » Steel lui-même cherche à imiter le robot du mieux qu'il peut, voire à en devenir un (« I'm a robot, he thought, a robot [111] »). Son humanité ne se résume qu'à sa fragilité, son incapacité à frapper efficacement l'objet qu'il a en face de lui. Malgré son passé de boxeur et son cerveau humain, il n'a aucun avantage stratégique face à la programmation et au corps robotiques.

L'humain est remplacé par la machine mais la machine elle-même est destinée à être remplacée par d'autres machines de plus en plus sophistiquées. Dans la nouvelle de Matheson, la machine est vouée à l'échec ; même le robot B-7 vainqueur sera prochainement délaissé au profit du B-9. Quand l'humain remplace ironiquement le robot, cela n'a pas pour conséquence une victoire triomphante, qui permettrait de faire valoir la supériorité de l'humain sur la machine, mais un échec cuisant, qui rappelle que dans la plupart des nouvelles de Matheson, la réussite n'est pas envisagée.

Ainsi que le souligne Luc Ruiz,

> On constate ainsi que tous ces textes insistent sur la proximité de l'homme et de la machine et qu'ils décrivent plus le premier que la seconde : ses angoisses, ses conflits familiaux, son courage, les menaces qui pèsent sur lui, ce qui peut être traité sur le mode sérieux ou le mode humoristique. Il semble bien que ce qui intéresse d'abord Matheson, c'est l'homme, ses affects et sa psychologie [112].

Tout en reconnaissant ces caractéristiques de Matheson, nous pouvons cependant dire, à la lecture de « Brother to the Machine » ou de « Lazarus II », que Matheson transforme également les machines en individus et qu'il leur attribue des affects et une psychologie au même titre qu'aux humains. Les premières nouvelles de robots que nous avons étudiées

110. Matheson, *ibid.*, p. 368.
111. *Ibid.*
112. Luc Ruiz, *op. cit.*, p. 171.

mettent en scène des dysfonctionnements familiaux, la négation de l'individualité des enfants par leurs parents et la volonté de ces parents de contrôler leur enfant. Ce sont les contrepoints de « Born of Man and Woman » et de « Dress of White Silk » qui développaient le point de vue de l'enfant. Même dans « Lazarus II » et ses jeux de focalisation sur le cyborg Peter, c'est la volonté castratrice de la mère et le jeu scientifique du père qui prévalent. Les intentions des parents révèlent une vision horrifique des relations familiales et des rapports de domination au détriment de l'enfant. Le point de vue du robot est développé dans « Brother to the Machine » et il permet de mettre en avant la déshumanisation d'une société totalitaire tournée vers la production d'armes et la domination de races extraterrestres. L'empathie est perçue en tant que dysfonctionnement et la figure du robot marginal est caractéristique des antihéros de Matheson. Par une inversion qui fait remplacer la machine par l'homme, « Steel » insiste également sur l'obsession d'un homme qui rejette les progrès techniques réalisés sur les robots boxeurs, dans une fidélité inhabituelle à son robot – un homme qui s'exclut lui-même d'une société dans laquelle les techniques évoluent très vite au prix de son intégrité physique.

La dernière machine de Matheson est également l'une de ses plus connues : il s'agit du camion tueur de « Duel » qui pousse l'opposition entre l'homme et la machine qui le poursuit à son paroxysme dans un combat à mort.

5.3 Le camion vivant de « Duel »

« Duel » est l'une des nouvelles de Matheson les plus connues et la neuvième et dernière publiée dans *Playboy*, en avril 1971. Elle marque un tournant dans la carrière de l'auteur. Après cette nouvelle, Matheson en publie une autre en 1972, « Leo Rising » (*Ellery Queen's Mystery Magazine*), puis les nouvelles suivantes ne paraissent qu'en 1987. C'est la dernière nouvelle de l'anthologie publiée par Gauntlet Press en 1989 et rééditée entre 2003 et 2005, qui forme le cœur du corpus de ce travail.

Les droits de la nouvelle furent achetés par ABC pour *ABC Movie of the Week*, une émission qui diffuse des films spécifiquement écrits pour la télévision depuis 1969. Matheson a rédigé le scénario du téléfilm, l'un des premiers longs-métrages réalisés par Steven Spielberg. Diffusé à la télévision en 1971 au Canada et aux États-Unis, il sort au cinéma en Europe et en Australie l'année suivante et son succès est tel qu'il est finalement

produit également pour le cinéma aux États-Unis. Le film a remporté le grand prix du festival du film fantastique d'Avoriaz pour sa première édition en 1973 et a fini par éclipser la nouvelle [113].

Dans la nouvelle, David Mann se rend en voiture à un rendez-vous professionnel à San Francisco. Dans l'*incipit*, Mann double un camion sur une route déserte. Mais le camion le double en retour et une véritable course-poursuite s'engage, au cours de laquelle Mann se sent persécuté et mis en danger par le camion dont il ne décrit jamais entièrement le conducteur. Comme nous le verrons un peu plus tard, le conducteur du camion menace réellement sa vie, en lui faisant signe de doubler alors qu'une voiture arrive en face. Après plusieurs tentatives pour semer le camion (arrêt, changement de route), le conducteur de la voiture remporte le duel quand le camion se renverse sur une chaussée déformée et prend feu.

La nouvelle pose la question de l'affrontement entre l'homme et la machine, un duel selon le titre de la nouvelle, mais dont les règles n'ont pas été définies à l'avance, ce qui en fait un duel faussé. Dans ce combat, la distinction est faite entre Mann et sa voiture, deux entités distinctes d'un côté, et le camion de l'autre, qui semble être autonome. C'est d'abord une machine-monstre que la nouvelle décrit progressivement.

5.3.1 La machine-monstre

La description du camion est construite de manière progressive. La phrase d'ouverture de la nouvelle est caractéristique de Matheson dans la préparation d'une analepse : « It was 11:32 am when Mann passed the truck [114]. » La structure de la phrase (*It was...when*) crée un premier élément d'attente, de suspense, accentué par l'extrême précision de l'heure qui sous-entend l'importance de l'action qui va arriver. En ce sens, la fin de la phrase d'accroche pourrait sembler décevante du fait de la contradiction entre l'action banale (doubler un camion) et le fait qu'il a paru nécessaire de préciser l'heure exacte, comme on le ferait pour un événement exceptionnel. La fin de la phrase crée un deuxième effet de suspense lié à l'emploi de l'article défini *the* devant le nom *truck*. *The* implique une détermination antérieure qui n'existe pas ici puisque c'est la première phrase du texte. Ainsi, cet emploi de *the* annonce le retour en arrière que le texte va faire, tout en plaçant

113. Pour une analyse du film, voir F. Boully, « Presque un film de camion hanté », in *Il est une légende* (Chenille, Dollé, Mellier), *op. cit.*, pp. 113-127.
114. R. Matheson, « Duel », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.* p. 321.

d'emblée le camion au centre de la diégèse. L'action semble banale mais le camion est déjà mis en exergue. Cette première phrase met en place un double élan de suspense : la précision de l'heure appelle des détails sur ce qui s'est passé avant et sur ce qui va arriver, mais la détermination du camion fait espérer une description plus complète.

Le paragraphe suivant n'évoque pas le camion mais sa dernière phrase prépare de nouveau l'irruption du véhicule : « For the past twenty minutes, he had not seen another vehicle going in either direction [115]. » La route est caractérisée par l'absence d'autres véhicules que celui de Mann, et c'est pourquoi la suite du texte présente déjà le camion comme étant le signe d'une perturbation puisqu'il rompt l'image désertique de la route construite par le premier paragraphe :

> Then he saw the truck ahead, moving up a curving grade between two high green hills. He heard the grinding strain of its motor and saw a double shadow on the road. The truck was pulling a trailer.
>
> He paid no attention to the details of the truck [116].

L'apparition du camion est inattendue et une fois encore, sa présence est mise en valeur, cette fois par l'emploi du marqueur *then*. Il y a une première rupture temporelle, qui fait la différence entre les vingt minutes pendant lesquelles la route était déserte et le moment où le camion apparaît, mais également une seconde rupture, narrative, qui répond à l'ouverture et qui rappelle que l'importance du camion a été établie dès le début. La description du camion est complétée de façon fragmentaire : la première précision concerne sa position sur l'espace de la route, indiquant l'importance du paysage et notamment le fait que les collines bloquent la vision complète de la machine. Le camion est quant à lui d'abord défini par le son qu'il produit puis par une vision imprécise de deux ombres au sol. La qualification la plus neutre, le fait qu'il soit un semi-remorque, n'arrive qu'en dernier.

La description du camion est rudimentaire et interrompue par plusieurs paragraphes ; Mann double le camion, puis le texte propose des éléments sur la psychologie de Mann, notamment sa conduite prudente et des réflexions sur sa vie personnelle, sur lesquelles nous reviendrons. Le camion réapparaît de nouveau, signalé par son bruit quand il double la voiture de Mann :

> He started as the truck roared past him on the left, causing his car to shudder slightly. He watched the truck and trailer cut in abruptly for the westbound lane and

115. Matheson, *ibid.*, p. 321.
116. *Ibid.*

> frowned as he had to brake to maintain a safe distance behind it. What's with you? he thought [117].

Alors que la description de Mann doublant le camion insistait sur le respect des règles (« the way was clear », « he waited until he could see the truck front in his rearview mirror before he turned back into the proper lane [118] »), celle de l'action inverse révèle son effet psychologique sur le personnage : l'effet de surprise, la vitesse du camion et l'intensité du bruit, elles-mêmes accentuées par l'effet produit sur la voiture. Le dépassement du camion est une expérience sensorielle et physique. Enfin, la fin de la citation introduit le contraste entre la conduite prudente de Mann et celle du camionneur présentée comme dangereuse. C'est cette action, qui vient rompre celles de Mann, qui entraîne une première description plus détaillée du camion, caractérisée par la démesure et l'imperfection :

> It was a huge gasoline tanker pulling a tank trailer, each of them having six pairs of wheels. He could see that it was not a new rig but was dented and in need of renovation, its tanks painted a cheap-looking silvery color. Mann wondered if the driver had done the painting himself. His gaze shifted from the word FLAMMABLE printed across the back of the trailer tank, red letters on a white background, to the parallel reflector lines painted in red across the bottom of the tank, to the massive rubber flaps swaying behind the rear tires, then back up again. The reflector lines looked as though they'd been clumsily applied with a stencil. The driver must be an independent trucker, he decided, and not too affluent a one, from the looks of his outfit. He glanced at the trailer's license plate. It was a California issue [119].

La description du camion est d'abord réaliste ; le véhicule est imposant (*huge*, *each of them having six pairs of wheels*, *massive rubber flaps*) mais il est décomposable en éléments identifiables : le camion, sa remorque, les roues et l'évocation du chargement. Les indications sur le chargement préviennent de sa dangerosité. Les autres détails donnent des précisions sur le propriétaire du camion. Ainsi, le fait que la peinture soit écaillée et ait besoin d'un rafraîchissement indiquent que le camionneur est un modeste artison à son compte (*dented*, *cheap-looking*, *clumsily*).

La description du camion s'est d'abord concentrée sur la vue et l'ouïe. Le texte fait intervenir ensuite l'odorat :

> He grimaced at the smell of the truck's exhaust and looked at the vertical pipe to the left of the cab. It was spewing smoke, which clouded darkly back across the

117. Matheson, *ibid.*, p. 322.
118. *Ibid.*
119. Matheson, *ibid.*, pp. 322-323.

> trailer. Christ, he thought. With all the furor about air pollution, why do they keep allowing that sort of things on the highways?
>
> He scowled at the constant fumes. They'd make him nauseated in a little while, he knew [120].

Le paragraphe complète les informations sur le camion mais surtout décrit la réaction de rejet de Mann. Il désapprouve la façon de conduire du camionneur, qu'il juge dangereuse et qui ne correspond pas à ses idées reçues sur les routiers (« Weren't truck drivers supposed to be a cautious lot? [121] »). Il se fait également l'écho de considérations environnementales et sanitaires, lui-même étant indisposé par la fumée. Mann souhaiterait également diviser l'espace, réservant la route aux voitures et reléguant les camions à d'autres itinéraires. En filigrane, c'est une confrontation sociale entre Mann et le camionneur qui se dessine et sur laquelle nous reviendrons.

Afin d'éviter cette fumée et parce que le camion a ralenti, Mann le double une nouvelle fois, donnant lieu à une description du conducteur du camion, jusqu'à présent manquant :

> The cab was too high for him to see into. All he caught sight of was the back of the truck driver's left hand on the steering wheel. It was darkly tanned and square-looking, with large veins knotted on its surface. [...]
>
> He glanced at the rearview mirror in surprise as the truck driver gave him an extended horn blast. What was that? he wondered; a greeting or a curse? He grunted with amusement, glancing at the mirror as he drove. The front fenders of the truck were a dingy purple color, the paint faded and chipped; another amateurish job [122].

De la même manière que la première description du camion était fragmentaire, celle du conducteur est également partielle tout en révélant des détails précis. L'écriture de Matheson est visuelle et elle s'apparente déjà à des indications scénaristiques. Par exemple, c'est une forme de cadrage qui est effectuée par le regard de Mann, bloqué par la hauteur de la cabine et qui ne perçoit qu'une partie du corps du conducteur. La description de ce morceau de corps engendre un double effet : l'impression incongrue de fragmentation du corps, qui reste encore dans le registre réaliste, et une hyper précision qui va au-delà de ce que peut percevoir un regard de manière réaliste. Autrement dit, cette première apparition du conducteur est un élément supplémentaire du texte ajouté aux effets de suspense précédemment notés. Le suspense, cette fois, ne porte plus sur la détermination du camion ; il est déplacé sur son conducteur et ce suspense n'est pas résolu dans le reste du texte, puisque le chauffeur n'est jamais entièrement décrit.

120. Matheson, *ibid.*, p. 323.
121. *Ibid.*
122. *Ibid.*

La mention suivante du camion, qui double de nouveau Mann, abandonne le registre réaliste pour insister sur la taille disproportionnée du camion : « Mann turned his head to scowl at the leviathan form as it drifted by [123]. » Le léviathan biblique est un monstre indescriptible, un animal dont les limites sont difficilement identifiables. Le camion passe ici d'objet mécanique animé à animal et plus précisément à monstre dont l'occupation spatiale est incertaine (*form*, *drifted by*). De ce côté de la route, le champ de vision de Mann ne permet pas un nouveau plan sur le conducteur : « He tried to see into the cab but couldn't because of its height [124]. » Sur un plan réaliste, la cabine n'est évidemment pas plus haute qu'elle l'était précédemment, mais la perspective est différente dans la mesure où Mann a moins de recul visuel quand c'est le camion qui le double. Au-delà du registre réaliste, cette phrase souligne encore l'énormité du camion et fait disparaître l'élément humain introduit par la main, au profit du seul monstrueux.

La précision de la description de la main ne trouve plus d'équivalent non plus dans la perception partielle du chauffeur du camion. On aperçoit d'abord son bras (« the driver stuck his left arm out [125] ») puis une partie de son visage dont l'apparition est si brève et indirecte qu'elle n'apporte aucune précision (« he caught a fleeting glimpse of the driver's face in the cab's side mirror. There was not enough time to establish his appearance [126] »). Mann s'arrête dans une brasserie sur le bord de la route, persuadé que le camion va continuer mais quand il sort des toilettes, il l'aperçoit garé sur le parking. Il n'y a que quatre autres hommes dans le café mais il ne parvient d'abord pas à identifier qui peut être le routier parce qu'il ne voit pas leurs mains.

Il se décide finalement sur un homme dont la description est sommaire : « It had to be the man in the front booth, then. His face took form in Mann's remembrance: square, with dark eyes, dark hair; the man who'd tried to kill him [127]. » La précision de la description n'a plus d'importance ; la perception est toujours faite par fragments mais les éléments sont génériques. La dernière partie de la description, qui attribue pour la première fois une intention criminelle au conducteur, est la plus importante. Ce n'est pas le physique qui décrit l'homme, c'est la projection d'une volonté en acte. Alors que ce qu'il pense être une tentative de meurtre aurait pu graver les traits du routier dans la mémoire de Mann

123. Matheson, *ibid.*, p. 324.
124. *Ibid.*
125. Matheson, *ibid.*, p. 325.
126. Matheson, *ibid.*, p. 327.
127. Matheson, *ibid.*, p. 332.

de façon très précise, l'acte prend le pas sur l'homme. En cela, cette description contribue à l'attribution d'un caractère inhumain au chauffeur et à son camion. Une description précise aurait pu humaniser le conducteur mais la réduction de ses traits à une forme de visage et à la couleur des yeux et des cheveux (forcément sombres) maintient l'ambiguïté.

Une dernière précision est apportée par la lecture d'un nom sur la porte de la cabine. Dans un premier temps, Mann pense lire *Killer* avant de se rendre compte qu'il est écrit *Keller*[128]. Par la suite, le chauffeur du camion est désigné par ce nom et c'est cela, et non la description physique, qui permet à Mann de relativiser : « That plus the knowledge of his face and name seemed, somehow, to reduce his stature. Before, he had been faceless, nameless, an embodiment of unknown terror. Now, at least he was an individual[129]. » La nouvelle joue sur la construction de l'ennemi que représentent le camion et son chauffeur. En fragmentant la description, en la faisant évoluer, le texte marque la transformation progressive du camion en monstre, entité caractérisée par le flou de ses limites et par le manque (*faceless*, *nameless*).

La métaphore du monstre ou de l'animal est filée dans le reste du texte par le recours aux mots *mammoth* et *gargantuan shape*[130] et Mann lui-même qualifie le chauffeur du camion d'animal : « *Man, part animal, part angel.* Where had he come across that phrase? He shivered. It was entirely an animal in that truck out there[131]. »

De plus, le fait que seules certaines parties du corps du conducteur soient aperçues contribue à la confusion entre l'homme et son camion. En ce sens, le conducteur du camion peut être à la fois un meurtrier qui utilise son camion comme arme du crime et un cyborg, un être dont le camion serait une extension. Cette idée se retrouve dans une nouvelle description du camion qui emploie le même adjectif pour l'homme et pour le véhicule :

> *Square*, he thought, everything about the truck was square: the radiator grille, the fender shapes, the bumper ends, the outline of the cab, even the shape of Keller's hands and face. He visualized the truck as some great entity pursuing him, insentient, brutish, chasing him with instinct only[132].

128. Matheson, *ibid.*, p. 337. Matheson joue évidemment sur la sonorité proche et la proximité orthographique des deux mots mais on notera que la parenté n'est pas nécessairement une coïncidence, le vieil anglais *cwellere* ayant justement évolué en *killer*. Ainsi une des étymologies possible du patronyme Keller est bien celle de « bourreau ».
129. Matheson, *ibid.*, p. 337.
130. Matheson, *ibid.*, p. 336, p. 344.
131. Matheson, *ibid.*, p. 330.
132. Matheson, *ibid.*, pp. 339-340.

L'énumération est censée définir le camion et le chauffeur y est intégré. Le texte sélectionne des fragments du véhicule et des fragments du corps, qui deviennent paradigmatiques et désignent l'ensemble camion / chauffeur. De même, à la fin de la citation, le véhicule (*truck*) est qualifié d'entité (*entity*), c'est-à-dire non plus seulement un moyen de transport mais un être vivant dénué de sentiments (*insentient, brutish*). Le verbe employé (*chasing*) aurait tendance à rapprocher ce camion du fétiche de « Prey » dont l'animation est entièrement consacrée à la chasse. Le camion aurait la même intention que le fétiche. Le terme *instinct* est polysémique puisqu'il pourrait rapprocher le camion d'un animal selon le sens courant d'instinct – et sous-entendre que le camion suit un mécanisme inconscient. Le duel serait alors le combat entre un homme conscient, doté d'intelligence et de réflexion, et une machine composée de certains éléments organiques (les mains, le visage). On pourrait penser que le camion est la prothèse de l'homme, une extension lui permettant de réaliser sa pulsion de meurtre ; Mann imagine par exemple un cimetière des victimes : « a horrifying vision of dozens of broken, rusted cars lying unseen in the canyons ahead, corpses in every one of them, all flung to shattering deaths by Keller [133]. » Les victimes sont d'abord les voitures, nouveaux cercueils accueillant les cadavres des conducteurs.

Une autre façon de voir le rapport au véhicule est d'envisager que les mains, le visage de Keller sont les prothèses organiques de la mécanique du camion dépourvues d'individualité et d'autonomie en-dehors du camion. Ainsi que le rappelle Thierry Hoquet, « la définition de Cyborg se fait donc par défaut : défaut d'humanité, défaut de liberté, défaut de pensée, défaut de perfection organique [134] ». Mais dans l'énumération fragmentaire des formes du camion citée plus haut, il n'y a pas de binarité ou d'opposition entre la machine et l'humain ; le camion et Keller ne font qu'un, d'où l'impossibilité de décrire Keller en-dehors du camion. Il n'a pas d'existence précise en-dehors de la cabine et il est significatif que les détails les plus précis donnés de sa main ne le soient que quand elle est posée sur le volant, partie intégrante du camion.

Pour tenter de mieux comprendre la spécificité du camion de Matheson, on peut comparer « Duel » à « Killdozer », longue nouvelle de Sturgeon parue dans *Astounding* en novembre 1944 et adaptée pour la télévision en 1974.

133. Matheson, *ibid.*, p. 338.
134. Thierry Hoquet, *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, éditions du Seuil, 2011, p. 11.

FIG. 5.7: *Astounding*, nov. 1944, couverture de William Timmins

Dans cette nouvelle, une forme d'intelligence extraterrestre a le pouvoir de posséder les machines. Dormante, l'intelligence est réveillée par une équipe de chantier sur un archipel du Pacifique et elle prend possession de *Daisy Etta*, le bulldozer de l'équipe. La machine tue certains des constructeurs et les autres parviennent à la neutraliser. Alors qu'ils se demandent comment échapper à une exécution pour sabotage et meurtre, l'île est bombardée.

> This is the story of *Daisy Etta*, the bulldozer that went mad and had a life of its own [...]. They knew that there must be an investigation, and they knew just how far their story would go; and having escaped a monster like *Daisy Etta*, life was far too sweet for them to want to be shot for sabotage. And murder.
>
> The first stick of bombs struck three hundred yards behind them at the edge of the camp, and at the same instant a plane whistled low over their heads, and that was the first they knew about it. [...] They found refuge, strangely enough, inside the mound where *Daisy Etta* had first met her possessor [135].

Le texte de Sturgeon est peut-être le premier à mettre en scène l'attaque d'humains par un véhicule, avant la nouvelle de Matheson [136]. À la différence du camion « Duel », le bulldozer de Sturgeon est possédé par une entité extraterrestre. Ainsi, la spécificité du texte de Matheson se situe dans la création d'un véhicule-monstre autonome qui ne paraît pas être possédé par l'esprit tueur de son conducteur mais qui, au contraire, ne fait qu'un avec l'homme.

La machine-monstre de la nouvelle est un avatar nouveau du monstre mathesonien : il n'est pas l'héritier des monstres de « Born of Man and Woman » ou de « Dress of White Silk », dans la mesure où il n'a pas la parole [137]. Le monstre de « Duel » n'est pas une possible forme de vie incomprise à laquelle le texte donne une voix pour s'exprimer. Il reste totalement incompris et inexpliqué, ce qui explique le combat, Mann cherchant à échapper à cette menace extérieure avec laquelle il ne peut pas communiquer [138].

135. Theodore Sturgeon, « Killdozer », in *Astounding Science Fiction*, novembre 1944, pp. 62-63.
136. Ce thème se retrouve ensuite chez Stephen King par exemple, avec *Christine*, 1983. Dans les années soixante-dix, il est très présent au cinéma avec *Duel* (1971), *Killdozer* (1974) et *The Car* (1977).
137. Mann imagine à un moment ce que pourrait dire Keller mais le chauffeur ne parle pas et la communication éventuelle du camion, par les bruits, est inintelligible pour l'homme.
138. Il n'y a pas non plus de doute sur l'existence du camion, à l'inverse de celle du gremlin de « Nightmare at 20,000 Feet » qui pourrait n'être qu'une vue de l'esprit du personnage paranoïaque. Dans « Duel », Mann est véritablement mis en danger par le camion.

5.3.2 Le combat de l'homme contre la machine

Mann, cet homme à l'universalité revendiquée par son patronyme, est dans un premier temps paradigmatique des hommes étudiés au chapitre trois, mais il s'éloigne petit à petit de ce modèle. Le lecteur a d'abord des indications vestimentaires : « He had his suitcoat off, his tie removed and shirt collar opened, his sleeve cuffs folded back [139]. » Les vêtements reflètent l'emploi de Mann mais ils indiquent déjà le décalage que ressent le personnage, parce qu'il a renoncé à une partie d'entre eux dans son déplacement. La relation de Mann à sa voiture évolue pour transformer cette dernière en alliée de Mann dans sa lutte. En effet, on se rappelle qu'au début de la nouvelle, la voiture est l'outil de travail, qui doit, en outre, être maîtrisée dans le respect de la prudence sur la route. La voiture est représentée par fragments et les éléments récurrents mentionnés sont en lien avec la capacité à doubler le camion (l'accélérateur, les rétroviseurs). Petit à petit, les expressions répétitives sont modifiées, le texte ajoutant des précisions qui révèlent le changement de conduite. Ainsi, par exemple, le mouvement du pied sur l'accélérateur évolue et passe d'une action neutre (« pressed down on the accelerator [140] ») à un reflet de l'agacement de Mann (« he pushed down harder on the accelerator [141] ») jusqu'à l'abandon de toute prudence (« he pushed in the accelerator pedal all the way [142] »).

La fumée du camion irrite Mann qui change sa façon de conduire et accélère pour se débarrasser du camion. Le respect rudimentaire du code de la route qui avait prévalu jusqu'à ce moment est rompu : « The truck edged over, blocking his way [143]. » La répétition de cette action empêche de conclure à une coïncidence.

Par la suite, le combat se transforme en combat vital quand le chauffeur du camion manque de provoquer un accident en faisant signe à Mann de passer alors qu'une voiture arrive en face. Dans la chute de la nouvelle, Mann ne remporte pas le combat contre le camion uniquement parce qu'il conduit plus vite ou parce qu'il accepte de contrer le poids-lourd, mais bien parce que sa voiture est davantage adaptée à la route :

> Unexpectedly, the car began to bounce. For several anxious moments, Mann thought that one of his tires had gone flat. Then he noticed that the paving along

139. R. Matheson, « Duel », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.* p. 321.
140. Matheson, *ibid.*, p. 322.
141. Matheson, *ibid.*, p. 323.
142. Matheson, *ibid.*, p. 326.
143. Matheson, *ibid.*, p. 324.

> this section of highway consisted of pitted slabs with gabs between them. He saw the truck and trailer jolting up and down and thought: I hope it shakes your brains loose. [...]
>
> Halfway up the slope, Mann saw a turnout for the eastbound lane with no oncoming traffic anywhere in sight. Flooring the accelerator pedal, he shot into the opposing lane. The slow-moving truck began to angle out in front of him. Face stiffening, Mann steered his speeding car across the highway edge and curbed it sharply on the turnout. Clouds of dust went billowing up behind his car, making him lose sight of the truck. His tires buzzed and crackled on the dirt, then, suddenly, were humming on the pavement once again. [144]

Dans un premier temps, l'environnement semble être un obstacle supplémentaire à la réussite de Mann (*unexpectedly*), en ayant pour conséquence un mouvement de la voiture qui n'est pas le mouvement attendu (*bounce*) : la voiture bouge à la verticale en même temps qu'elle se déplace à l'horizontale. Ce mouvement vertical inattendu est perçu en tant que potentielle défaillance de la mécanique (*one of his tires had gone flat*), une rupture dans le pacte tacite entre le conducteur et son véhicule. Or, c'est le revêtement de la route qui a changé et se transforme finalement en allié de Mann. Sa voiture est plus petite que le camion, son mouvement est donc plus harmonieux, et l'angoisse de Mann se transforme en soulagement et en joie quand il se rend compte que le camion subit l'environnement davantage que lui. La dernière phrase du premier paragraphe insiste encore sur la confusion entre le camion et le conducteur (*I hope it shakes your brains loose*), le pluriel de *brains* étant ambigu : soit le pluriel attribue un cerveau au camion en plus de celui du conducteur, soit le texte fait référence aux capacités intellectuelles. Le fait que seul le camion et sa remorque aient été mentionnés indiquerait que ce sont les capacités de la machine qui sont évoquées plutôt que celle du conducteur.

Mann et sa voiture s'adaptent à l'environnement et s'en servent au cours du dépassement du camion. Le combat n'est plus seulement entre Mann, sa voiture et le camion-conducteur mais il inclut également la route et la poussière qui se révèlent être des alliés. En effet, les déplacements de Mann sont dorénavant adaptés à la route. À chacune de ses tentatives pour dépasser le camion, le verbe *steer* a été utilisé. C'est le cas ici de nouveau mais la fin de l'action (*curbed it sharply*) est une nouveauté. Cette nouvelle action lui cache provisoirement la vue du camion. De plus, la brutalité de sa conduite ne lui fait pas pour autant perdre le contrôle du véhicule et Mann parvient à maîtriser à la fois la poussière et le goudron.

144. Matheson, *ibid.*, pp. 326-327.

Cette maîtrise acquise de sa voiture et de l'environnement, qui s'oppose à sa conduite initiale, transforme Mann :

> He glanced at the rearview mirror and a barking laugh erupted from his throat. He'd only meant to pass. The dust had been an unexpected bonus. Let the bastard get a sniff of something rotten smelling in *his* nose for a change! he thought. He honked the horn elatedly, a mocking rhythm of bleats. Screw you, Jack! [145]

Mann accepte dorénavant l'affrontement et devient actif dans le duel : il se venge. Ainsi, à la pollution du camion qui l'indisposait répond la poussière qu'il imagine avoir envoyée au visage du conducteur du camion davantage que sur la carrosserie de l'appareil (*Let the bastard get a sniff of something rotten smelling in* his *nose for a change*). La confusion entre le camion et son chauffeur continue d'être alimentée par cette idée que la poussière projetée sur le véhicule est directement inspirée soit par le camion lui-même soit par le conducteur, comme s'ils ne faisaient qu'un.

L'usage que fait Mann du klaxon fait écho à celui du camion précédemment et sert à la fois d'expression joyeuse et de provocation. La dernière phrase, vulgaire, adressée à un nom générique, achève la transformation progressive de Mann. Le contrôle et la maîtrise dont il faisait preuve au début de la nouvelle sont abandonnés au profit de réactions impulsives.

Le paysage lui-même accompagne la transformation de Mann. Dans les premières pages de la nouvelle, le paysage est hybride, il est domestiqué, transformé et occupé par l'homme :

> At the bottom of the hill, he crossed a concrete bridge and, glancing to the right, saw a dry stream bed strewn with rocks and gravel. As the car moved off the bridge, he saw a trailer park set back from the highway to his right. How can anyone live out here? he thought. His shifting gaze caught sight of a pet cemetery ahead and he smiled. Maybe those people in the trailers wanted to be close to the graves of their dogs and cats [146].

Le paysage est aride, désertique, il est constitué d'éléments ajoutés par l'homme (*concrete bridge*, *trailer park*, *pet cemetery*) et d'éléments manquants à la nature (*dry stream bed*). La présence humaine est perçue de manière condescendante par Mann qui commence par rejeter le lieu d'habitation (*How can anyone live out here?*) avant de proposer une explication paternaliste à la présence d'habitations sommaires. Mann s'arrête à une explication simpliste et sentimentale, sans imaginer d'autres possibilités plus évidentes, notamment celle de la pauvreté pourtant typiquement associée à de tels campements.

145. *Ibid.*
146. Matheson, *ibid.*, p. 322.

Par la suite, une nouvelle description négative de paysage est proposée, qui insiste sur la pollution de la route :

> Driving where he was, he grew conscious of the debris lying beside the highway: beer cans, candy wrappers, ice-cream containers, newspaper sections browned and rotted by the weather, a FOR SALE sign torn in half. Keep America beautiful, he thought sardonically. He passed a boulder with the name WILL JASPER painted on it in white [147].

Le paysage est pollué par l'homme, de même que l'air est pollué par le camion ; les déchets s'accumulent : la présence humaine est surtout vue comme la trace d'une occupation révolue. La pancarte est brisée, toujours présente, sans que le lecteur sache ce qui était à vendre et sa présence sous-entend que le terrain n'est pas vendu ou n'est pas entretenu. Le nom peint ne permet pas d'indiquer que l'homme est toujours là mais souligne qu'il a été là. Par certains côtés, la nature reconquiert une partie du territoire (*browned and rotted by the weather*), mais les déchets résistent à l'assimilation, ils sont toujours là, traces de traversée humaine ou d'occupation humaine révolue qui a dénaturé la nature.

Or, quand Mann double le camion en lui envoyant de la poussière, la nature elle-même semble le récompenser d'une telle réussite. Après l'interjection vulgaire, en effet, le texte indique :

> He swept across the summit of the hill. A striking vista lay ahead: sunlit hills and flatland, a corridor of dark trees, quadrangles of cleared-off acreage and bright-green vegetable patches; far off, in the distance, a mammoth water tower. Mann felt stirred by the panoramic sight. Lovely, he thought. Reaching out, he turned the radio back on and started humming cheerfully with the music [148].

Pour la première fois du texte, les constructions humaines et la nature sont en harmonie ; après la poussière et la pollution, on trouve de la couleur (*sunlit*, *bright green*). Au ruisseau asséché correspond le château d'eau et c'est également la première fois que Mann est satisfait de son état. Au début de la nouvelle, il fait trop chaud pour un mois d'avril, Mann n'a pas envie d'être sur la route, après les premiers affrontements avec le camion la musique l'irrite et il éteint la radio. Quand il se transforme progressivement pour gagner contre le camion, sa perception de son environnement change. Le paysage aride, désertique,

147. Matheson, *ibid.*, p. 326. *Keep America Beautiful* est une association à but non lucratif créée en 1953 pour réduire les déchets sur la voie publique. Claudia Johnson, l'épouse du président, rejoint l'association en 1965 : « Ours is a blessed and beautiful land. But much of it has been tarnished. What can you do? Look around you : at the littered roadside; at the polluted stream; the decayed city center. We need urgently to restore the beauty of our land. », <https://www.kab.org/about-us/mission-history>, consulté le 3 août 2017.

148. Matheson, *ibid.*, p. 327.

le manque d'envie de se rendre au travail, la pollution atmosphérique et les déchets au sol sont remplacés par une vue agréable, que Mann commente positivement, et qui apparaît immédiatement après sa première victoire contre le camion.

Cette évolution positive, même si elle est interrompue par l'accélération du camion qui ramène Mann à la réalité de l'affrontement, annonce la conclusion de la nouvelle. De nouveau poursuivi par le camion après sa pause dans la brasserie, Mann décide d'emprunter une voie de secours (*escape route*), espérant que le camion ne puisse pas s'y engager. Or, dans un premier temps, cette déviation semble à même de provoquer sa perte :

> As in a dream, Mann turned to see the truck and trailer swerving off the highway. Paralyzed, he watched the massive vehicle hurtle toward him, staring at it with a blank detachment, knowing he was going to die but so stupefied by the sight of the looming truck that he couldn't react. The gargantuan shape roared closer, blotting out the sky. Mann felt a strange sensation in his throat, unaware that he was screaming [149].

Au départ, Mann semble perdre le duel et il accède à une part de sagesse en acceptant sa mort, dans une forme de dédoublement (*blank detachment*, *unaware that he was screaming*). En cela, Mann s'approcherait de certains autres modèles masculins de Matheson qui font avec ce qui leur arrive (par exemple l'homme de « Deus ex Machina » qui accepte l'idée qu'il a été remplacé par un robot) mais il se distinguerait du modèle paranoïque de « Nightmare at 20,000 Feet ». Malgré l'acceptation de la mort, celle-ci ne vient pas quand le camion se renverse. La fin du camion intervient en plusieurs temps : entraîné par son élan (que Mann a déclenché en tournant au dernier moment), le camion se renverse puis il disparaît du champ de vision offert par les rétroviseurs. Pour la deuxième fois de la nouvelle, Mann sort de sa voiture et il assiste à la chute complète du camion (« He was just in time to see the truck capsize like a foundering ship. The tanker followed, huge wheels spinning as it overturned [150] »). La chute devient un spectacle tout aussi intense que la poursuite l'était et tout autant caractérisée par la démesure :

> The storage tank on the truck exploded first, the violence of its detonation causing Mann to stagger back and sit down clumsily on the dirt. A second explosion roared below, its shock wave buffeting across him hotly, making his ears hurt. His glazed eyes saw a fiery column shoot up toward the sky in front of him, then another.
>
> Mann crawled slowly to the trail edge and peered down at the canyon. Enormous gouts of flame were towering upward, topped by thick, black, oily smoke. He couldn't

149. Matheson, *ibid.*, p. 344.
150. *Ibid.*

> see the truck or trailer, only flames. He gaped at them in shock, all feeling drained from him [151].

On retrouve, avec une toute autre signification, le même ordre de description que la première fois que Mann prend vraiment conscience du camion : la vue et l'ouïe sont affectées en premier par les diverses explosions, le souffle de celles-ci atteignant Mann de la même façon que la masse véloce du camion faisait bouger sa voiture quand Mann était doublé. La fumée polluante témoigne de la perte de la créature, tout entière détruite, rendue informe, transformée en une boule de feu et de la fumée. Le camion et le conducteur sont perdus en même temps, unis jusque dans la destruction alors que Mann assiste à leurs derniers instants en-dehors de son véhicule. La supériorité de Mann sur la machine se manifeste ici par sa capacité à se mouvoir en-dehors de sa voiture. Malgré la puissance des explosions et bien qu'il soit obligé de rester au sol pour ne pas tomber, voire de ramper au lieu de marcher, Mann est bien celui qui triomphe de son environnement là où le camion-conducteur a échoué à dominer la route.

Le texte n'indique pas que Mann se relève. C'est cette position rampante de même que la fin de la nouvelle qui parachèvent la transformation de Mann en homme primitif :

> Then, unexpectedly, emotion came. Not dread, at first, and not regret; not the nausea that followed soon. It was a primeval tumult in his mind: the cry of some ancestral beast above the body of its vanquished foe [152].

L'émotion qui traverse Mann est d'abord définie par des négations qui soulignent sa transformation. L'esprit de Mann ne raisonne plus, il ressent la victoire de manière instinctive. Les émotions humaines (*dread*, *regret*, *nausea*), celles qui impliquent l'anticipation, le souvenir, la conscience sont successivement rejetées parce qu'à la fin de la nouvelle, Mann n'est plus un homme civilisé. Ainsi que l'explique Olivier Parenteau, Mann est « contraint de se déciviliser pour survivre » :

> Cette lutte à mort dans laquelle il s'engage est aussi pour lui un retour à la vie, un accomplissement extraordinairement signifiant, survivre, dans une existence d'ordinaire consacrée à la bonne marche de l'extraordinairement banal : vendre. Le cri de victoire par lequel se clôt la nouvelle de Matheson témoigne bien de la fierté éprouvée par cet homme moyen étant parvenu à s'élever au rang de prédateur dominant [153].

151. *Ibid.*
152. Matheson, *ibid.*, p. 344. C'est le dernier paragraphe de la nouvelle.
153. Parenteau, Olivier. 2016. « Représenté de façon réaliste partout : de quelques représentations du

L'énième voyage professionnel est devenu un combat vital qui a transformé Mann. Ainsi que l'indique Parenteau, l'homme moyen est transfiguré, sa vie monotone a laissé la place à une régression primitive, au cours de laquelle la survie est passée par la destruction d'un ennemi désigné.

La frustration du représentant dans son métier et dans son existence se transforme en quête initiatique, réalisée d'est en ouest le long de cette route déserte de l'Ouest américain. Le mouvement est contradictoire : au fur et à mesure que Mann progresse vers l'ouest, les traces de constructions humaines, la pollution, la dénaturation, la domestication du paysage n'offre plus les découvertes aventurières et les défis d'explorateurs traditionnellement associés à l'Ouest américain.

Cependant, l'homme blanc de la classe moyenne qui évolue sur cette route déjà construite régresse, fait sauter un à un les verrous des conventions, termine ce périple à quatre pattes, en poussant un cri animal. En ce sens, Mann est une réponse aux personnages masculins antérieurs de Matheson. Il ne tient plus compte des attentes de la société à son égard : il ne respecte plus le code de la route et ne se préoccupe plus du fait de savoir s'il va arriver à l'heure à son rendez-vous professionnel. Il a pris son destin en main, substitué une lutte sans merci pour sa propre vie à la répétition de son « existence d'ordinaire consacrée à la bonne marche de l'extraordinairement banal » (Parenteau).

L'héroïque, la quête initiatique se concluent sur l'expression brute de la victoire et de la survie. En cela, Mann s'éloigne d'un modèle adulte masculin mathesonien de la première décennie, qui subit l'aliénation et qui échoue à accomplir ce qu'il souhaite. Dans « Nightmare at 20,000 Feet », le personnage est accusé d'avoir voulu se suicider et cherché à entraîner la mort des autres occupants de l'avion, quand il pense les avoir sauvés du monstre sur l'aile. Dans « Steel », le boxeur ne peut pas efficacement remplacer le robot et gagner l'argent dont il a besoin. Dans « Brother to the Machine » ou « Deus ex Machina », la déambulation n'apporte pas de réponse ou de solution aux interrogations. Les personnages de « Mad House », « Being », « The Children of Noah », « Crickets », « Disappearing Act »

camion dans la littérature française et américaine (1952-1971) ». Dans le cadre de *D'un imaginaire, l'autre : la machine dans tous ses états*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire/ Cecille, le Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères de l'Université de Lille. Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 octobre 2016. Document vidéo. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/communications/represente-de-facon-realiste-partout-de-quelques-representations-du-camion-dans-la>. Consulté le 11 février 2017.

(mais aussi de *I am Legend* et *The Shrinking Man*) meurent ou disparaissent.

Que représente la victoire de Mann sur le camion ? Il est possible de revenir aux interprétations métaphoriques de la nouvelle, d'y lire la victoire de la classe moyenne blanche sur la classe ouvrière, Mann faisant preuve de condescendance à plusieurs reprises [154]. On peut y voir la victoire de l'homme sur la machine, la revanche du boxeur de « Steel » qui n'a pas pu vaincre le robot, grâce à la victoire de Mann sur le camion-conducteur. Ainsi que l'indique Fabien Boully, le paysage de la nouvelle « varie en fonction des humeurs de Mann, espace de projection, espace imaginaire qui est surtout un espace de cauchemar [155] ». Boully indique que le film « cherche à faire remonter, par le biais de la métaphore, l'histoire sanglante sur laquelle l'Amérique s'est édifiée [156] », ce qu'on peut trouver également dans la nouvelle. Ruiz quant à lui s'interroge sur le sens à donner au cri primitif poussé par Mann :

> La fin de la nouvelle relâche la tension avec l'issue proposée ; tout est bien qui finit bien. . .mais est-ce si sûr ? La sauvagerie qui se dégage de la réaction de Mann — un cri primitif de bête ancestrale — amène à s'interroger sur l'humanité (entendons l'état de l'homme) : la menace extérieure cède la place à une inquiétude qui porte sur l'intériorité de l'homme en général — *Man*(n) [157].

Si l'on suit les conclusions de Boully et de Ruiz, l'issue de « Duel » n'est pas davantage optimiste que les échecs des hommes cités plus haut. La transformation de Mann se fait l'écho de la rage du personnage de « Mad House » — et on sait que cette rage finit par se retourner contre lui. La fin de « Duel » est suspensive, c'est-à-dire que la nouvelle, qui s'ouvrait *in medias res*, se clôt sur une résolution qui n'en est pas tout à fait une. L'énumération des émotions niées laisse entendre que ces émotions peuvent arriver après le cri primitif. La transformation de Mann conclut le duel qui ne permet pas de statuer sur ce que va devenir l'homme. Nous avons insisté sur la confusion entre le camion et son conducteur, entretenue tout au long de la nouvelle. L'interrogation de Ruiz rappelle la menace qui plane sur les hommes paranoïaques que nous avons étudiés au chapitre trois. L'homme vainc la menace extérieure au seul prix de la disparition de son enveloppe civilisée, de la révélation de son animalité et de son instinct bestial. Il n'y a pas de solution

154. Quand il envisage de s'arrêter pour demander l'aide des autorités, en imaginant que Keller est un tueur en série, il rejette l'idée avec une expression de mépris : « Here in the boondocks? They probably had a sheriff on horseback, for Christ's sake », p. 326.
155. F. Boully, *op. cit.*, p. 123.
156. F. Boully, *op. cit.*, p. 125.
157. L. Ruiz, *op. cit.*, pp. 177-178.

extérieure au combat, c'est à l'intérieur de lui-même que Mann a trouvé les ressources nécessaires. Il n'y a plus à s'inquiéter du monstre cyborg mais la lutte a peut-être donné naissance à un monstre humain qui n'a pas besoin d'une machine pour se manifester.

Dans les nouvelles de Matheson étudiées dans ce chapitre, l'humain, la machine et le robot ne sont pas hiérarchisés. Ces trois éléments permettent de développer des problématiques liées au travail, à la transmission familiale, à la solitude, à l'obsession et au combat d'un homme pour sa survie. Le travail tel qu'il est représenté dans « When the Waker Sleeps » et « Brother to the Machine » est aliénant, il n'est que l'exécution de tâches répétitives qui peuvent être effectuées indifféremment par des robots ou par des humains et qui entretiennent la confusion entre le travailleur et la machine. Dans les deux cas également, les travailleurs sont manipulés par des autorités invisibles qui exercent un contrôle total sur la ville.

La tentative d'évasion par l'errance et par le suicide du robot de « Brother to the Machine », qui échoue, indique également le rejet de personnalités qui ne se conforment pas à ce que la société attend d'eux. Les points de vue différents sont écrasés par la propagande, rendue par la métaphore de la reprogrammation du robot.

Dans les nouvelles qui mettent en scène les dysfonctionnements familiaux, « The Doll That Does Everything » et « Lazarus II », le robot est également la métaphore du contrôle exercé par les parents sur leur enfant et leur refus de l'émergence d'une individualité qu'ils ne peuvent pas dominer. Le rapport de force au profit des parents est contrebalancé par l'ironie de l'auteur qui fait déjà des parents de « The Doll » des machines violentes. Le style grandiloquent et la dérision de la chute placent la nouvelle dans la veine sarcastique de Matheson, déjà rencontrée pour « When Day is Dun ».

À l'inverse, « Lazarus II », grâce notamment aux changements de focalisation, accentue l'horreur d'un scénario cauchemardesque entre la mère castratrice et le père incapable de s'opposer à sa femme et de respecter le choix de son fils, se servant de celui-ci pour une expérience scientifique. Le rejet de Peter par sa mère et la résignation grinçante de son fils conduisent néanmoins le père à s'affirmer contre sa femme et à détruire sa création.

L'obsession du boxeur Kelly pour son robot obsolète, représentant d'une époque victorieuse révolue, se traduit par les répétitions de phrases qui finissent par avoir raison des objections de son mécanicien. L'engagement de Kelly est total, au mépris de l'évolution sociale et de son intégrité physique. Son échec face au robot est atténué par le fait qu'il a suivi son projet insensé jusqu'au bout, refusant de se conformer à une vision du progrès qui se construit au détriment de l'ancien.

« Duel » met en scène le refus de la résignation d'un homme face à une machine meurtrière. L'existence routinière du protagoniste est brutalement rompue quand il est forcé de puiser dans des ressources primitives pour remporter un combat vital – le combat littéral contre la machine et le combat métaphorique pour échapper aux carcans de sa vie professionnelle ennuyeuse. L'hostilité du camion sert de révélateur à la pulsion de vie d'un homme écrasé par le respect des normes.

Dans toutes ces nouvelles, le conformisme est remis en question, l'angoisse affleure par la mise en scène de décalages multiples : envers la cellule familiale, envers la cellule professionnelle et envers la société au sens large.

Troisième partie :

Aspects d'une solitude américaine

La thématique des objets qui a constitué le fil directeur de la deuxième partie a permis l'exploration des caractéristiques génériques par Matheson, des emprunts fantastiques et de science-fiction pour l'élaboration d'une écriture personnelle, articulée autour de la rupture. Cette rupture n'est pas la déchirure fantastique théorisée par Caillois car ce n'est pas le monde qui est menacé. Dans les nouvelles de Matheson, le monde normatif ne change pas mais les personnages n'y adhèrent plus, c'est-à-dire qu'ils commencent par ne plus s'y retrouver, par contester leur environnement, par le réorganiser psychologiquement et d'un point de vue narratif. Ils vont aussi jusqu'à perdre littéralement le contact avec le monde. Le personnage mathesonien, seul, solitaire, fait l'expérience d'un rapport au monde singulier, en décalage avec la majorité, nouvelle après nouvelle. C'est cette structure itérative à la lecture des nouvelles qui finit par présenter des variations dans l'ensemble de l'œuvre, des réécritures et des échos de personnages qui se répondent aussi bien dans les reprises que dans les silences.

Le point de vue du personnage est quasiment exclusif et la réorganisation du monde par la narration est au cœur du projet d'écriture mathesonien, que ce soit pour exprimer le point de vue du monstre, celui du personnage marginal ou celui du survivant.

6 | Vacillements de la chaîne causale et tentatives de reconstruction

Les objets récents, les décors typiques et les personnages archétypaux sont autant d'éléments qui, d'une nouvelle à l'autre, construisent un arrière-plan banal. Dans cet environnement, le banal se manifeste par la familiarité que les *incipits* mettent en place, soit du point de vue du décor, soit du point de vue de l'action. Ville d'études (« Old Haunts », 1957) ou de résidence (« The Window of Time », 2010), route au cours d'un retour de voyage (« Dying Room Only », 1953), bord de mer (« Lemmings », 1958) — autant de lieux génériques, d'images quotidiennes qui ne nécessitent que peu d'effort d'imagination de la part du lecteur. Les actions, quant à elles, reflètent également des situations typiques au premier abord, à l'exception de « Lemmings » qui se démarque en introduisant des détails dissonants sur lesquels nous reviendrons. Ces caractéristiques inscrivent Matheson dans une tradition de représentation mimétique du monde référentiel. Elles font écho aux analyses développées dans l'ouvrage sur le banal dirigé par Max Duperray. Dans son avant-propos, ce dernier s'appuie sur la définition que le psychanalyste Sami-Ali donne du banal :

> Sami-Ali, dans le livre qu'il publia en 1980 ([dans la collection] *Connaissance de l'inconscient*, NRF, Gallimard), qui sert de référence à cette réflexion, le dit : « Dans le banal, le réel dépouillé de toute connotation subjective peut être posé comme identique à lui-même » (p.141). Il y a une littéralisation qui s'opère et sape l'activité projective que la fiction a pourtant pour vocation d'engendrer [1].

En posant le réel comme identique à lui-même, Sami-Ali oppose une objectivité du réel à une intervention subjective qui connote le réel, l'interprète, le reforme au cours d'un processus faisant intervenir conscience et imagination. Le banal littéralise, c'est-à-dire qu'il transcrit le réel sans métaphore, en rupture avec l'activité projective de l'imaginaire.

Néanmoins, dans les nouvelles que nous allons étudier dans ce chapitre, le cadre banal

1. M. Duperray, « Avant-Propos », *Le banal dans le roman britannique contemporain* (Duperray, Vivies, ed.), L'Harmattan, 1997, p. 7.

n'est pas stable ; les signes du banal sont tour à tour condensés ou dilués, ils vont parfois même jusqu'à saturer le texte. Ces divers aspects paradoxaux du banal construisent un cadre fluctuant qui, loin d'offrir un espace circonscrit, déborde de ses contours rassurants, ou ne les remplit pas. En effet, c'est dans la relation entre la perception des personnages et le monde perçu que viennent se loger les perturbations.

Le héros mathesonien n'arrive plus à saisir le banal dans sa banalité et cet arrière-plan lui apparaît extraordinaire parce qu'il projette son propre trouble sur son environnement. Soudainement surgit une rupture de sens dans l'expérience que le héros fait du banal. Les sensations du protagoniste sont assaillies par des éléments contradictoires qui rompent la chaîne causale dans son esprit. Ses sens et sa conscience sont envahis par des phénomènes qui n'apparaissent qu'à lui et saturent son esprit sans qu'il puisse en reconstruire le sens. C'est ce décrochage que certaines nouvelles mettent en scène.

Dans « Dying Room Only », publié dans *Fifteen Detective Stories* en octobre 1953 et adapté pour la télévision en 1973, un couple s'arrête dans un café dans le désert. Le mari disparaît des toilettes et sa femme tente de reconstruire la chaîne narrative à laquelle il manque des éléments. La mise en abyme de la narration permet d'évoquer les jeux métafictionnels de Matheson. Par un jeu d'échos entre certaines nouvelles, voire des réécritures de ses propres thèmes, Matheson met en scène une conscience qui cherche à inscrire ce qu'elle perçoit dans une chaîne causale qui lui échappe (« Old Haunts », « The Window of Time »). Dans « Lemmings », c'est le lecteur qui est confronté à la résistance de la causalité, ce qui fait de la nouvelle un texte paradigmatique de l'esthétique mathesonienne.

6.1 Perturbations de la chaîne causale dans « Dying Room Only »

Dans « Dying Room Only », Bob et Jean s'arrêtent dans un café alors qu'ils traversent le désert en voiture. Le point de départ est le même que celui de « Being », écrite un an plus tard et que nous avons étudiée au chapitre 3. Dans « Dying Room Only », alors que Jean sort des toilettes, elle constate la disparition de son mari. Les deux autres clients et le gérant prétendent ne pas l'avoir vu ; la voiture du couple est dans un premier temps toujours garée devant le bâtiment avant de disparaître elle aussi. Jean contacte le shérif

qui semble au départ s'allier aux autres personnages, en refusant de la croire et en laissant entendre que Bob est parti sans elle. Face à un indice retrouvé dans les toilettes, il parvient à démasquer l'escroquerie des habitués du bar qui dépouillent les touristes et revendent leur voiture. Après cette épreuve, Bob est retrouvé sain et sauf dans le désert. Cette nouvelle emprunte à plusieurs imaginaires : l'imaginaire de la route et de l'épreuve rituelle [2], la structure du récit policier (la nouvelle est publiée dans un magazine policier) et l'imaginaire mathesonien du personnage isolé dans un environnement menaçant.

L'origine de l'histoire est ancrée dans le banal, ainsi que l'indique le commentaire de Matheson à la nouvelle :

> This happened when I was driving across the country with my wife on our honeymoon. My attitude towards marriage had changed, so now my stories would reflect terrible things happening to a man and his wife—together. This actually happened. I went into the restroom, and something happened which delayed me for several minutes, and my wife naturally became very concerned. It could still happen to anyone [3].

La transformation d'un événement personnel anodin en une nouvelle de suspense est un procédé qu'il emploie également pour « Little Girl Lost » (1953) et « Duel » (1971) notamment. Les commentaires de ces nouvelles fondent en effet le scénario de départ sur un événement banal qui se transforme. Alors que l'événement référentiel est anecdotique, sa transposition dans la fiction exacerbe l'inquiétude. Le texte de « Dying Room Only » repose sur une succession de ruptures thématiques et structurelles qui font le récit de ces moments de discontinuité.

Ainsi que le fait remarquer Denis Mellier :

> L'effet effrayant de ce récit pourrait bien, sur ce point, toucher au principe même de l'esthétique de la nouvelle et de son économie pour laquelle on sait bien qu'il s'agit de proposer un monde incomplet, fragmentaire, plus strictement et étroitement focalisé et qui ne peut viser, par ses dimensions, au volume et aux totalisations accessibles aux univers du roman [4].

La transformation du monde de la nouvelle en un monde fragmentaire s'effectue progressivement, d'abord par la mise en place d'un cadre instable et par la réduction de la focalisation sur le personnage de Jean. Les déchirures qui mettent en péril la stabilité du

2. À ce sujet, voir Denis Mellier, « La somme de toutes les peurs », in *Il est une légende*, *op. cit.*, pp. 14-15.
3. R. Matheson, commentaire à « Dying Room Only », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 316.
4. Denis Mellier, « La somme de toutes les peurs », in *Il est une légende*, *op. cit.*, p. 13

décor et de la situation influent également sur l'identité du personnage, à travers la remise en cause de ses perceptions, en isolant son point de vue face à un groupe hostile, sans pour autant que la nouvelle bascule dans le fantastique.

6.1.1 De la perturbation à la restauration du banal

La nouvelle s'ouvre donc sur la situation banale d'un couple de voyageurs qui prennent la décision de s'arrêter dans un café : « "I know it's probably a joint," Bob said, "but we have to eat something. It's been more than five hours since we had breakfast."[5] » L'*incipit* débute donc par la rupture du trajet, matérialisée par le demi-tour que fait Bob (« He made a quick U-turn and powered the Ford back along the road, then turned in and braked in front of the café[6] »). Après l'arrêt des personnages, la première partie de la nouvelle introduit déjà la séparation entre Jean et Bob d'un côté et les habitués du café de l'autre :

> The three men in the café looked up at them as they entered. One, in overalls and a dirty cap, sat slumped in a back booth drinking beer. Another sat on a counter stool, a sandwich in his hand and a bottle of beer in front of him. The third man was behind the counter, looking at them over a lowered newspaper. He was dressed in a white, short-sleeved shirt and wrinkled white ducks[7].

Bien que les trois hommes ne soient pas attablés ensemble, ils sont déjà dans le café et cela suffit à en faire une unité qui contraste avec Jean et Bob. La description insiste sur leurs différences, en particulier sur leur occupation de trois endroits distincts, ce qui ne fait que renforcer l'idée qu'ils occupent l'ensemble du café. En effet, les personnages sont placés aux endroits les plus symboliques d'un café (un box, devant et derrière le comptoir) et en cela, ils incarnent le lieu. Par contraste, Jean et Bob dérangent cet ordre établi et leur présence même semble une intrusion malvenue dans un univers auquel ils n'appartiennent pas.

La description qui suit insiste sur l'aspect décevant du café, en multipliant les éléments négatifs : il n'y a pas de boissons fraîches, les verres sont sales, le menu est limité. Bien que tout soit reconnaissable et normal, l'accumulation des insatisfactions démarque Jean et Bob des clients du café et de son gérant parce que leurs points de référence ne coïncident pas.

5. Matheson, « Dying Room Only », *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 299.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 300.

Dans un premier temps, la nouvelle met en scène la confrontation de deux banals complètement différents :

> Jean picked up her glass and took a sip. She almost chocked on the water it was so brackish and warm. She put down the glass.
> "Can't you get it any cooler?" she asked.
> "This is desert country, ma'am," he said. "We're lucky we get any water at all."[8]

L'eau est le symbole de deux perceptions qui sont d'emblée irréconciliables ; un même mot désigne deux référents distincts dans l'esprit des personnages. Dans les dialogues qui suivent pour la commande de la nourriture, la même opposition se retrouve : Bob voudrait du pain de seigle ou du pain aux céréales quand le serveur n'a que du pain blanc. Néanmoins, Bob réagit avec davantage de pragmatisme que Jean :

> "This is awful," Jean said.
> "I know, honey," Bob admitted, "but what can we do? We don't know how far it is to the next town[9]."

Les réactions de Bob offrent un contrepoint rassurant aux critiques de Jean parce qu'il s'adapte à la situation même si elle ne lui convient pas et qu'il est capable d'adopter les référents des locaux, ce que sa femme ne parvient pas à faire.

Le début de la nouvelle prépare déjà la rupture parce que ce qui est familier pour les personnages du café ne l'est pas pour Jean et Bob, et réciproquement. Or, dans un premier temps, l'environnement immédiat domine. Ces deux personnages principaux représentent la première perturbation d'un banal auquel ils ne peuvent pas s'identifier parce qu'il ne correspond pas à leurs habitudes. Le banal fluctue parce qu'il est relatif et dépend des représentations et de l'environnement. En ce sens, sa stabilité est déjà menacée au début de la nouvelle parce qu'il est multiple.

Ces différences au départ minimes transforment petit à petit l'atmosphère du café, surtout après que Jean revient des toilettes et se retrouve seule au comptoir ; il n'y a plus que deux autres personnes dans la pièce, le serveur et le client du box. La perception devient alors entièrement celle de Jean et se coupe du contrepoint jusque-là offert par Bob, ce qui se traduit par un sentiment de malaise :

8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 301.

> The man went back to the stove and broke another egg on the edge of the black pan. Jean listened to the sound of the eggs frying. She wished Bob would come back. It was unpleasant sitting there alone in the hot, dingy café.
>
> Unconsciously she picked up the glass of water again and too a sip. She grimaced at the taste and put down the glass.
>
> A minute passed. She noticed that the man in the back booth was looking at her. Her throat contracted and the fingers of her right hand began drumming slowly on the counter. She felt her stomach muscles drawing in. Her right hand twitched suddenly as a fly settled on it.
>
> Then she heard the door to the men's washroom open, and she turned quickly with a sense of body-lightening relief.
>
> She shuddered in the hot café.
>
> It wasn't Bob.
>
> She felt her heart throbbing unnaturally as she watched the man return to his place at the counter and pick up his unfinished sandwich [10].

Les sons qui l'entourent sont accentués et semblent se répondre, imposant un rythme au personnage. Les éléments s'accumulent et l'excès de banal devient un signal d'alerte, une hypervigilance qui annonce la menace avant même qu'elle advienne, ainsi que le précise Denis Mellier :

> Le monde de Jeanne, la femme affolée de « Dying Room Only », sous l'effet de l'effroi, connaît, non pas une forme de transformation qualitative mais plutôt une extension, une dilatation, une forme d'anamorphose quantitative [11].

L'ensemble banal se transforme de façon subjective en un environnement déroutant qui, bien que composé d'éléments connus, devient un familier inquiétant parce que chaque son, chaque mouvement en arrive à connoter une menace implicite et uniquement perceptible par Jean. À cet instant, le banal cesse d'être banal et la nouvelle bascule dans le registre de l'effet.

Le noyau central de la nouvelle est extraordinaire : Bob a disparu, les deux autres personnages qui sont allés aux toilettes prétendent ne pas l'avoir vu et la voiture du couple disparaît également. Alors que la nouvelle pourrait basculer dans le fantastique ou faire de la porte un seuil vers une autre dimension, à l'instar du canapé de « Little Girl Lost », Matheson réaffirme le suspense ; Jean appelle le shérif pour signaler la disparition et s'en remet donc à une aide extérieure qui rompt le huis-clos du café et qui bouleverse l'équilibre des forces en présence.

10. *Ibid.*, p. 302.
11. Denis Mellier, *op. cit.*, p. 13.

Après que Jean a convaincu le shérif de la disparition de son mari, la nouvelle suit un schéma policier : la disparition est le résultat d'un crime qui doit être reconstruit et prouvé par l'accumulation d'indices. Le shérif teste les portes, découvre un morceau de tissu et petit à petit, les indices relevés sur la scène du crime sont complétés par l'interrogatoire des personnes présentes. Le shérif met en évidence des contradictions dans les récits des clients et l'enchaînement des événements est reconstitué jusqu'aux aveux du coupable qui les mène jusqu'à Bob, retrouvé sain et sauf. La chaîne logique est reconstituée grâce aux éléments apportés par le shérif. Son récit au discours direct éclaire l'ensemble des péripéties et le sens est rétabli.

L'intervention du shérif instaure un contrepoint qui avait disparu en même temps que Bob ; il représente un médiateur entre les locaux et les étrangers et permet surtout de reconstituer une chaîne causale. La disparition de Bob a une origine (une agression) et peut être expliquée (un trafic qui vise les touristes). Ainsi, les perturbations sont rationalisées et bien que les deux époux aient traversé une épreuve, il ne subsiste pas d'élément d'indétermination à la fin de la nouvelle.

Le format pseudo-policier de « Dying Room Only » permet de mettre en évidence une structure dans un premier temps fragmentée mais qui est ré-ordonnée à la fin de la nouvelle dans une chaîne narrative logique qui rassure et restaure l'ordre banal qui prévalait au début, mais que la tentative de crime avait perturbé. Néanmoins, cette structure inhabituelle ne fait que renforcer un élément récurrent de la fiction de Matheson qui consiste à isoler son personnage principal dans un point de vue minoritaire vis-à-vis des autres personnages mais dominant dans le récit. L'image persistante de la nouvelle ne réside pas dans la rationalisation et la résolution du crime mais dans les éléments d'indétermination logique et dans l'écriture du point de vue.

6.1.2 La confrontation des points de vue

Comme nous l'avons dit, dès les premières pages de la nouvelle, un contraste se forme entre le couple et les personnages présents dans le café. Ce sont les dialogues qui instaurent dans un premier temps cette distance, en accentuant les différences linguistiques.

Quand Jean sort des toilettes et qu'elle ne trouve pas son mari, elle s'adresse à un homme au comptoir :

> "Pardon me, but did you see my husband in the washroom before?"

> "Your husband?"
>
> She bit her lower lip. "Yes, my husband. You saw him when we came in. Wasn't he in the washroom when you were there?"
>
> "I don't recollect as he was, ma'am."
>
> "You mean you didn't see him in there?"
>
> "I don't recollect seein' him, ma'am."
>
> "Oh this—this is ridiculous," she burst out in angry fright. "He must have been in there."
>
> For a moment they stood looking at each other. The man didn't speak; his face was blank.
>
> "You're—sure?" she asked.
>
> "Ma'am, I got no reason to lie to you [12]."

Le style des personnages est différent, l'homme étant caractérisé par la répétition de la forme de politesse "ma'am" et l'élision qui l'inscrivent dans une géographie spécifique. La manière dont les deux personnages évoquent la présence ou l'absence de Bob dans les toilettes est également significative et la discussion glisse progressivement d'une certitude vers une incertitude.

Ainsi, Jean passe de questions presque oratoires concernant son mari (elle est persuadée que son mari est allé aux toilettes) à une mise en cause de la réponse de son interlocuteur en demandant une reformulation qui ne porte pas sur la présence ou l'absence de son mari dans les toilettes mais qui porte sur la perception de l'homme. Face à une réponse insatisfaisante, le personnage finit par remettre en cause ses propres certitudes. Pour en arriver à ce retournement de situation dans lequel Jean perd le contrôle de la conversation, c'est le recours à la répétition (*I don't recollect*) qui est privilégié, faisant basculer le dialogue dans une joute épistémologique. De plus, plutôt que d'utiliser des remarques sur le réel qu'interroge Jean, la présence ou l'absence de son mari, l'homme fait des remarques qui mettent en relief sa subjectivité à travers sa mémoire, sa vue puis son intention, déclenchant une impression étrange.

Dans la suite de la nouvelle, le décalage est accentué petit à petit par la matérialisation dans le texte des hésitations de Jean : recours aux hypothèses (« There must be another door », « he must have » [13]), aux interruptions (« and— », « "Bob, where— ?" » [14]). Le lecteur suit le raisonnement de Jean en même temps qu'il a lieu dans le récit. À cet égard, deux phrases sont significatives en ce qu'elles orientent l'interprétation vers le fait que la

12. Matheson, *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 303.
13. *Ibid.*, p. 304.
14. *Ibid.*

réaction du personnage est excessive. Elles tentent de créer une conclusion rassurante :

> She felt like a fool as she hurried toward the door. The man might have told her that Bob had gone out. Wait till she told Bob what she'd done. *It was really funny how a person could get upset over nothing.* [...] She could feel mindless dread filling her like ice water. Then she caught herself. There had to be an explanation. *Things like this just didn't happen*[15].

Les deux passages de la citation ci-dessus fonctionnent sur le même modèle : ils commencent par le sentiment de Jean, proposent une hypothèse et se concluent par une assertion ayant trait aux événements. Cette primauté accordée au point de vue du personnage est récurrent dans les nouvelles, facilitant l'identification du lecteur à ses sensations. Le même jeu entre les certitudes, leur remise en cause et les phrases générales était repérable dans les nouvelles que nous avons étudiées pour la paranoïa et pour la masculinité. Au cours de la lecture de « Dying Room Only », nous pouvons reconnaître des éléments caractéristiques de la construction paranoïaque.

Néanmoins, à l'instar du personnage de « Crickets » qui est tué par les insectes dont il interprétait les sons, Jean n'est en réalité pas paranoïaque ; son mari a été victime de criminels qui cherchaient à le détrousser et ces hommes qui prétendaient ne pas savoir où il était mentaient : le passage central de la nouvelle présente un point de vue qui est juste. La construction paranoïaque est une manière de révéler la vérité. Cependant, cette interprétation n'est possible qu'à la fin de la nouvelle quand le shérif donne l'explication d'un réseau criminel :

> "I been after these boys for a year," the sheriff told her. "They set themselves up a nice little system robbin' men who come to the café, then dumpin' them in the desert and sellin' their car up north[16].

Or, au départ, le shérif est réticent à l'aider : il remet son témoignage en cause sur des bases empiriques (« "if you didn't see your husband go in that lavatory and you didn't see if it was somebody else drivin' your car away, I don't see what we got to go on[17]" ») ; elle doit insister pour qu'il aille voir les toilettes et ce n'est que très progressivement qu'il commence à poser des questions plus précises aux clients. Cette façon de faire accentue la solitude de Jean et pourrait une fois de plus s'apparenter aux procédés utilisés dans les nouvelles

15. *Ibid.*, pp. 304-305. C'est nous qui soulignons.
16. *Ibid.*, p. 314.
17. *Ibid.*, p. 310.

étudiées au chapitre trois sur la paranoïa, en isolant le personnage, en soulignant que son interprétation des faits est erronée face aux preuves empiriques. En cela, le retournement provoqué par la citation du shérif ci-dessus est surprenant, presque incohérent et ne parvient pas à faire oublier au lecteur tous les signes d'indétermination disséminés dans le texte. Cet effet de suspense se rapproche de l'effet fantastique tel qu'il est défini par Rachel Bouvet :

> Le récit fantastique met la compréhension du lecteur à rude épreuve. S'il y a du suspense, c'est que quelque chose nous échappe, que notre désir de savoir nous pousse en avant. Il est à noter que l'on ne se trouve jamais de but en blanc face à un événement étrange : on l'attend avec impatience. Les indices de l'étrange glanés tout au long du récit ne font qu'exacerber l'attente du lecteur [18].

La disparition de Bob est au départ incompréhensible, aucun indice ne laisse penser qu'il est parti mais aucun n'indique non plus qu'il a vraiment disparu. Les paroles des clients et du gérant reposent sur leurs perceptions et présentent un style différent de la façon de parler de Jean. Ils engendrent une attente et un suspense quant au sort du personnage et à la façon dont l'événement va être résolu. Le recours aux blancs, aux hypothèses contradictoires, l'opposition entre les certitudes de Jean, qui s'effritent petit à petit et le témoignage des clients sont autant d'éléments qui ne permettent pas au lecteur de privilégier une hypothèse dans un premier temps et qui lui font surtout partager l'inquiétude de Jean. La différence entre les paroles de Jean et celles des clients s'estompe progressivement. Nous avons vu précédemment que Jean pose les questions en termes de présence de son mari dans les toilettes alors que les clients répondent en fonction de ce qu'ils voient. Dans un premier temps, elle reste sur ce dialogue contradictoire mais le texte tend ensuite à privilégier la vue comme étant la seule preuve valable. Ainsi, à l'arrivée du shérif, celui-ci se place sur la même ligne empirique :

> "Did you see your husband go in the lavatory?"
> "Yes, of course I—well, no, I didn't exactly see him go in, but—"
> [...]
> "I know he went in," she said [19].

Ces phrases résument l'opposition mise en place dans la nouvelle entre la connaissance que croit avoir Jean et l'observation par les sens et pour le shérif, seule la vue fait foi. Comme nous l'avons dit, les deux conceptions sont réconciliées quand le shérif et Jean trouvent

18. Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2007, p. 74.
19. Matheson, *ibid.*, p. 309.

un morceau de vêtement de Bob dans l'appentis qui jouxte les toilettes, c'est-à-dire une preuve visible de sa disparition. C'est à ce moment-là que l'effet fantastique commence à se dissiper : une preuve matérielle rappelle que la nouvelle est une nouvelle de suspense, apparentée au genre policier. Cette preuve appelle une construction différente du texte qui consiste par la suite à rationaliser l'événement ; le texte est lu *a posteriori* à la lueur de cet indice. L'explication finale du shérif met fin à la tension que le texte a construite. Il y a là un retournement ironique dans la mesure où le shérif sait que Jean a raison mais il attend l'indice visuel pour agir, accordant une toute-puissance à la vue qui prime sur la pseudo-rationalité des habitués du bar.

« Dying Room Only » s'efforce de reconstituer une chaîne logique qui a été interrompue ; la nouvelle repose sur une structure circulaire d'un retour à l'ordre, c'est-à-dire de la fin de la perturbation causée par la disparition de Bob malgré l'épreuve traversée dans le désert. La rupture est limitée et comblée dans le temps du récit et la chute offre un retour rassurant au connu et à l'intelligible. En cela, cette nouvelle ne génère pas autant d'anxiété que les nouvelles fantastiques ou de science-fiction. Cependant, une courte partie du texte présente des caractéristiques de l'écriture de Matheson, dans le développement d'un point de vue dominant qui n'arrive plus à trouver du sens à son environnement. La subjectivité du personnage principal n'est pas celle des personnages secondaires et ces deux subjectivités s'opposent et ne sont pas réconciliables. Matheson privilégie un point de vue unique, original, en décalage avec son environnement.

La perturbation ne semble pas être ontologique mais elle concerne les événements et la perception de ceux-ci. La résolution finale ne fait pas oublier qu'il y a eu confrontation et que l'individu l'a emporté sur la communauté, dans le renforcement d'un point de vue conflictuel, qui refuse la narration qu'on veut lui imposer. Les vacillements de la perception et les doutes qu'ils engendrent sont constitutifs de la réécriture de la chaîne causale. Dans la quête du sens qui résiste et échappe à une vérité collective, la rupture est consommée entre l'individu et son environnement. Son récit ne peut être qu'unique, une mise en abyme de la subjectivité narrative dont la construction se donne à voir. Ainsi que l'indique Denis Mellier, « le *wrong turn movie* est bien le récit qui rapporte qu'il ne faut attendre aucune continuité de culture et de territoire en Amérique, aucune solidarité souveraine qui l'emporterait sur l'archaïsme, la sédentarité et la consanguinité des liens [20] ». L'articulation

20. D. Mellier, *op. cit.*, p. 15.

du regard subjectif et de l'environnement objectif insiste sur la solitude de l'être, son combat pour l'organisation de perceptions en une image stable, sensée et partageable. Or cette image se dérobe, fissurée par la projection étrangère d'autres perceptions et le poids d'un environnement hostile, dans lequel même le familier est inconnu.

D'autres nouvelles exploitent l'instabilité de la réalité des personnages en mettant en scène des événements qui cristallisent une crise identitaire qui ne trouve pas toujours de résolution.

6.2 Répétitions, échos et variations

6.2.1 La surcharge cognitive des souvenirs

Au cours de sa carrière, Matheson a plusieurs fois écrit des variations sur ses propres thèmes, créant une œuvre itérative fondée sur la dilution et l'épuisement thématique. Deux nouvelles écrites à plus de cinquante ans d'intervalle illustrent ce fonctionnement. « Old Haunts » (octobre 1957, *F&SF*) et « The Window of Time » (septembre/octobre 2010, *F&SF*) mettent toutes deux en scène un vieil homme qui retrace son passé.

Dans « Old Haunts », un homme de passage dans sa ville d'études se rend dans l'immeuble où il louait une chambre lorsqu'il était à l'université. Dans un premier temps, il demande à la nouvelle propriétaire s'il peut simplement voir la chambre pour raviver ses souvenirs mais il décide finalement de la louer pour une nuit. La nostalgie le conduit à retourner sur les lieux qui l'avaient marqué et il a, à plusieurs reprises, l'impression de se revoir parmi les étudiants actuels de la ville.

La nouvelle débute par l'illusion brutalement écartée qu'il entreprend un retour dans un environnement inchangé :

> The house was the same. He moved up the cement steps, smiling at their still crumbled edges. Same old steps, he thought, still on the bum. As was the sagging screen door to the porch and the doorbell that had to be pushed in at an angle before connection was made. He shook his head, smiling, and wondered if Miss Smith was still alive.
>
> It wasn't Miss Smith who answered the bell[21].

Miss Smith est morte et cette citation indique dès le début de la nouvelle que l'apparence du même n'est rien d'autre qu'une apparence. Cependant, le changement est une agression

21. R. Matheson, « Old Haunts », in *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p.415.

pour l'entreprise nostalgique du personnage qui repousse néanmoins la désillusion en s'obstinant dans son intention initiale, à la recherche du passé révolu de ses années d'étude. Son interlocutrice, qui a remplacé Miss Smith, le conforte d'ailleurs dans son sentiment d'appartenance aux deux époques en même temps lorsqu'elle le prend pour un étudiant (« "You going to school?"[22] »). C'est donc dès la décision prise par le personnage de retracer ses propres pas que la linéarité de la chaîne commence à se fissurer au profit d'une contemporanéité de deux temporalités contradictoires. En effet, le personnage cherche à maintenir dans le présent des preuves de l'existence de son passé révolu par la reconnaissance d'un environnement prétendument inchangé. Sa subjectivité est cependant fortement remise en cause par le texte quand la porte s'ouvre sur une personne inattendue. Le lien qui était entretenu avec le passé dans le premier paragraphe est brutalement rompu par le retour à la ligne et la négation, façons d'indiquer que la subjectivité du personnage ne coïncide pas avec la réalité. Néanmoins, malgré cet avertissement qu'il ressent physiquement (« It was like a slap on his face[23] »), le personnage s'obstine à rompre la linéarité temporelle. C'est tout son passé qu'il cherche à investir dans la chambre en proposant symboliquement de payer pour une nuit le loyer qu'il payait pour un mois, perturbant davantage encore les limites du temps.

Dès son entrée dans la chambre, son souhait semble se réaliser :

> *Time Travel.* The phrase crossed his mind as he entered the room. Because it seemed as if he was suddenly back; the new student stepping into the room for the first time, suitcase in hand, at the beginning of a new adventure. [...] Memories crowded on him until it seemed that they would crush him[24].

Dans cet extrait, le voyage dans le temps est métaphorique, faisant appel à la mémoire et à la capacité de projection des souvenirs, à la manière dont un lieu, une odeur peuvent faire revivre un souvenir. En l'occurrence, ces souvenirs sont trop nombreux et difficiles à réguler. De même que les temporalités se superposent, menaçant l'intégrité du temps, les souvenirs menacent l'intégrité psychologique par une surcharge cognitive qui n'est pas contrôlée.

Le seuil symbolique de la chambre se trouve également dans « The Window of Time » qui met en scène Swanson, un vieil homme qui vit chez sa fille et son beau-fils. Il cherche à

22. *Ibid.*, p. 416.
23. *Ibid.*, p. 417.
24. *Ibid.*

déménager et se rend dans une maison de retraite. Dans la suite de la nouvelle, il se trouve littéralement projeté dans le temps et se déplace dans les rues de son passé, rencontrant même la version jeune de lui-même.

Arrivé dans la chambre qu'on lui propose à la maison de retraite, il regarde par une première fenêtre et souligne la banalité de la vue (« Nothing special there [25] »). Mais en observant la même vue par une seconde fenêtre, il constate que la ville a changé :

> I moved to the other window. It looked out on a barren lot. To the right was a view of Church Avenue. I looked at it for a few moments.
>
> And felt my spine turn to cold water. It was Church Avenue all right. But not the avenue I was accustomed to. It was unquestionably—*incredibly*—different. In brief, I didn't recognize it. It was *different*. How different, I had no idea. So what did I do? Old fool that I am, I raised the window and—bones creaking—climbed (clambered actually) outside and dropped to the ground. [...]
>
> It *was* different. Totally different. Appearing as it had when I was young [26].

Le texte donne à voir le processus d'écriture et les pensées du personnage au moment où elles l'assaillent, étape par étape. Le changement de perspective est littéralisé par le changement de fenêtre et cela se traduit par la différence de vision, presque comme la description d'une illusion ; le personnage sait quelle rue il regarde, il sait ce qu'il est censé y voir mais c'est une autre vision, celle du passé, qui s'impose. Le souvenir est projeté sur l'environnement présent et s'y substitue alors que dans « Old Haunts », l'impression de voyage dans le temps en pénétrant dans la chambre restait une impression. Le mouvement des souvenirs est inversé également : dans « Old Haunts », c'est un mouvement interne, comme si les souvenirs étaient externes au corps et qu'ils assaillaient le personnage, mettant en danger son intégrité psychologique : dans « The Window of Time », les souvenirs sont projetés sur l'extérieur, ils ne demeurent pas dans l'esprit. Dans la première nouvelle, le passé envahit le présent, dans la seconde c'est le présent qui retourne dans le passé. Ces deux ruptures de la linéarité du temps se complètent ; la redondance interpelle, enfermant le protagoniste dans une subjectivité qui remet elle-même en cause sa propre cohérence. La mémoire des deux personnages se fragmente et les souvenirs qu'elle fait resurgir les isolent dans une déréalisation de l'identité.

« The Window of Time » littéralise ce que « Old Haunts » suggérait. Le personnage de « The Window of Time » voyage dans le temps, passe devant les magasins et les décrit

25. Matheson, « The Window of Time », in *Steel and Other Stories.*, Tor, 2011, p. 296.
26. *Ibid.*

mais s'il a changé d'époque, il n'a pas rajeuni pour autant :

> My reflection was, as usual, that of an eighty-two-year-old man—white bearded (albeit well-trimmed), face not too noticeably lined, white cap covering hair-receded skull. Not too bad looking. But still eighty-two. Church Avenue might have changed. I had not. [...]
>
> Was that the time I'd reached? How old was I? Thirteen? Fourteen? What? "My God", I said again. (As I mentioned, one of the many I muttered that afternoon.)
>
> No, I was still eighty-two. But what year was I in [27]?

La question de la projection s'articule dans la nouvelle par la projection littérale par le voyage dans le temps. Dans son ouvrage sur le banal, Sami-Ali parle de transfiguration du passé :

> Percevoir, ce n'est plus saisir un objet de l'extérieur, mais posséder un objet qui en même temps nous possède. Le savoir est désormais une rêverie dans laquelle le présent est transfiguration du passé. Rêve et réalité naissent tout ensemble dans le même geste suspendu. Et comme c'est le corps propre qui accomplit ce miracle, la mémoire n'a d'autre lieu que la réalité corporelle [28].

Dans cette nouvelle écrite par Matheson en 2010, le présent du corps toujours vieux de Swanson est physiquement projeté dans le passé de la ville, contrairement au retour métaphorique de « Old Haunts ». C'est la subjectivité extrême qui est créatrice d'un nouveau réel dans laquelle se mêlent le corps présent et le décor passé et c'est ce que Sami-Ali évoque dans son ouvrage :

> La projection ne se contente pas de faire çà et là irruption dans un réel qui reste inchangé. Avec les moyens les plus humbles, elle crée un autre réel qui est un autre objet, un autre espace et un autre temps. L'esthétique du banal, c'est l'esthétique de l'absolue subjectivité, d'une subjectivité sans sujet qui est aussi une objectivité sans objet [29].

Le personnage de Matheson traverse une crise hallucinatoire qui réécrit l'espace-temps du protagoniste en une auto justification de ses choix. L'identité du personnage semble renforcée par son retour dans le passé, en une affirmation de la cohérence de sa vie. Ainsi, quand à la fin de la nouvelle, Swanson rencontre son jeune double et tente de lui suggérer de prendre une voie différente de celle qu'il a prise, il n'est pas écouté par l'adolescent qui lui répond : « "All I know is you've lived your life! Now let me live mine! [30] » Le voyage dans le passé n'est alors pas un voyage fantastique ou de science-fiction qui permettrait

27. *Ibid.*, p. 297.
28. Sami-Ali, *Le banal*, *op. cit.*, p. 52.
29. Sami-Ali, *op. cit.*, p. 74. La notion de subjectivité sans sujet se trouve chez Lacan, Wittgenstein ou encore Blanchot.
30. Matheson, « The Window of Time », in *Steel, op. cit.*, p. 318.

d'alerter, de tenter de modifier ce qui s'est produit ou de s'influencer soi-même. C'est un retour sans incidence, sans regret, comme l'indique la fin de la nouvelle : « No point in trying to change the past. It's *gone*. Only in memories. Which are, face it, indelible; not subject to rewriting[31]. »

Bien que littéral, le voyage dans le passé ne marque pas l'implication du narrateur dans une réécriture de son histoire. En revanche, la nouvelle est une réécriture de « Old Haunts », qui en gomme les éléments fantastiques malgré la littéralisation du voyage dans le temps. La nouvelle présente une tentative de réécriture du passé mais elle le fait sur le mode mimétique. Le texte rend le voyage explicite (mais sans explication, ni rationnelle ni irrationnelle), la rencontre est décrite et la morale est donnée. La confrontation n'a pas été surnaturelle et c'est également en cela que cette nouvelle illustre une certaine forme d'écriture du banal. Le voyage dans le temps n'est pas un *novum* science-fictionnel et la confrontation n'est pas effrayante. « The Window of Time » s'apparente à l'*exemplum*. À la fin, Swanson renonce à aller vivre dans la maison de retraite et il rentre chez sa fille qui elle-même rentre des courses et décharge ses affaires. La morale tirée de l'expérience du protagoniste fragilise le lien entre souvenir et subjectivité en faisant intervenir le personnage dans son souvenir. Cela affaiblit son expérience, en projetant et en extériorisant le souvenir comme s'il était objectif. Paradoxalement, la projection du souvenir appauvrit l'imagination. « The Window of Time » offre également des clins d'œil autobiographiques : le personnage s'appelle Richard Swanson, reprenant le prénom de Matheson et un des pseudonymes qu'il utilisait pour l'écriture de scénarios ; l'histoire se passe à Brooklyn où Matheson a grandi (mais en 2010, il habite en Californie depuis presque soixante ans). Swanson perçoit une retraite de scénariste (« I was rather a successful series television writer in the '60s and '70s[32]. »). Ces éléments et le recours à la première personne du singulier, rare dans les nouvelles qui ne mettent pas en scène des enfants, participent du jeu de réécriture de la part de l'auteur. La fin de la nouvelle abandonne d'ailleurs l'idée de seuil associée à la fenêtre :

> I walked back to the house. It was still there. I rang the deafening bell and the old lady opened the front door.
>
> Somehow, it was 2009 once more. I don't have to climb back through the window. "I've decided against renting the room," I told her. She didn't seem surprised. "Thought

31. *Ibid.*
32. *Ibid.*, pp. 292-293.

you might," she said, then shut the door [33].

La fable est complète et offre une vision apaisée de la confrontation avec le passé au profit du personnage présent.

À l'inverse, dans « Old Haunts », le texte présente plusieurs éléments fantastiques explicites. Le personnage est confronté à un malaise (« a sense of inexplicable fright taking hold of him », « a sense of unreasonable foreboding [34] »). Dans cette nouvelle, le récit insiste à intervalles réguliers sur ces impressions programmatiques ressenties par le personnage (« that feeling again: a combination of sensations », « a restless, pursued feeling » « the depression still clung to him », « an uneasy chill running down his back », « these things were disturbing [35] »). Ces indices d'une menace latente trouvent leur paroxysme dans l'apparition toute fantastique du spectre d'une jeune version du personnage :

> There, leaning over him, bare inches from him, was the whitest, the most hating face he had ever seen in his entire life.
>
> He lay there, staring up in numb, open-mouthed horror at the face.
>
> "*Get out*," said the face, its grating voice hoarse with malevolence. "*Get out. You can't come back.*"
>
> For a long time after the face had disappeared, Johnson lay there, barely able to breathe, his hands in rigid knots at his sides, his eyes wide and staring. He kept trying to think but the memory of the face and the words spoken petrified his mind.
>
> [...]
>
> The face of himself when he was in college. His young self hating this coarsened interloper for intruding on what could never been his again [36].

L'apparition spectrale est surnaturelle. Même si ce n'est pas un revenant ou un fantôme, c'est bien l'apparition d'un passé révolu, la projection spectrale dont le surgissement avait été annoncé dans le texte. Dans ce texte, un événement n'est pas résolu, qui marque le retour brutal et inattendu de ce qui avait disparu. Et bien que la confrontation anticipe celle de « The Window of Time », elle se situe sur le mode négatif pour le personnage du présent également. L'apparition est étendue à tout le texte *a posteriori*, le personnage se rendant compte que l'impression d'avoir été suivi par un jeune homme était liée à la matérialisation de la jeune version de lui-même : « and the young man [...] they had all been him ». La fin de la nouvelle rompt ainsi avec le reste du texte qui avait accumulé les descriptions des lieux revisités par le personnage, en insistant sur le caractère typique

33. *Ibid.*, pp. 318-319.
34. Matheson, « Old Haunts », in *Collected Stories, vol. 2., op. cit.*, p. 417.
35. *Ibid.*, pages 420 à 423.
36. *Ibid.*, p. 424.

du cinéma, de la cafétéria ou de la faculté. L'accumulation de détails qui rendait les descriptions familières accentue le choc de l'apparition.

« Old Haunts » et « The Window of Time » permettent de mettre en évidence la façon dont Matheson rend compte de la fragmentation de l'identité, notamment à travers la thématique des souvenirs. Ces exemples reprennent des éléments trouvés dans d'autres nouvelles de l'auteur déjà étudiées, notamment les échos intertextuels et les variations sur un même thème. L'importance accordée à la vue est également primordiale, en lien avec une certaine conception empirique des événements. Ces deux récits mettent en scène la focalisation fréquente sur les personnages en multipliant les signes du processus d'écriture : le glissement du point de vue spécifique vers des généralités, les hypothèses et leurs réfutations marquées par les tirets, les parenthèses, les retours à la ligne sont autant de marqueurs de l'écriture. Or, ces éléments sont également présents dans d'autres nouvelles de l'auteur ; ils relèvent d'une caractéristique de Matheson qui génère des effets fantastiques. Certains de ces effets sont traditionnels, comme les effets de fragmentation et de disparition que nous avons déjà vus ; d'autres, étudiés ici, sont fondés sur l'indétermination. Dans ces nouvelles, le banal engendre un effet de modification du réel : « [t]hus the banal, whilst seeming to mirror a dull reality, subtly distorts it [37] ».

En ce sens, le banal ne sert pas de reflet du monde référentiel mais de représentation renforcée d'une subjectivité qui imprime sa marque sur l'environnement. Le point de vue du personnage met en évidence sa solitude et sa difficulté à faire partager sa vision, y compris à lui-même. La crise de la perception, la fragmentation de la mémoire en éléments de souvenirs qui ne veulent pas se soumettre à la vision totalisante du présent exacerbent la crise identitaire de personnages en quête de sens. La surcharge matérielle se double d'une surcharge cognitive qui isole le protagoniste dans des représentations fragmentaires. Dans « Old Haunts », les rêves du passé font face aux désillusions du présent qui ne peut même plus se réfugier dans une nostalgie rassurante parce que les manifestations de la nostalgie refusent de se laisser manipuler pour réconforter le présent.

37. Linda Richard, in Duperray, *Le banal dans le roman britannique contemporain*, *op. cit.*, p. 47.

6.2.2 Réflexions métafictionnelles

Nous avons déjà vu que plusieurs personnages de Matheson écrivent ou essaient d'écrire (« Disappearing Act », « Mad House », « Mantage »). Dans « And Now I'm Waiting » (*Rod Serling's The Twilight Zone Magazine*, mars-avril 1983[38]), David se rend chez sa sœur Mary et son mari Richard, à l'appel de Mary. En effet, cette dernière s'inquiète parce que son mari écrivain ne quitte plus son bureau et elle est persuadée d'y avoir vu une autre femme. David engage alors la conversation avec Richard pour savoir s'il trompe sa femme. L'écrivain finit par lui révéler qu'il a le pouvoir de matérialiser les personnages qu'il invente et que ses personnages de papier apparaissent en effet dans son bureau. Dans la chute de la nouvelle, le narrateur David se rend compte qu'il n'est qu'un personnage supplémentaire de l'imagination de Richard : « *Because I'm one of his characters, too*[39] ». Denis Mellier met cette nouvelle en relation avec « Disappearing Act » :

> [elle] développe une autre forme de disparition de la volition et de la possibilité : aux dernières lignes de cette nouvelle, le narrateur découvre que l'identité et les possibilités d'action qu'il tenait pour siennes lui sont retirées, que la subjectivité par laquelle il avait jusque là ordonné le récit, l'assurance personnelle qui lui permettait de régler les agissement qu'il opposait au discours d'un personnage d'écrivain, son beau-frère Richard, viennent d'être purement et simplement effacées pour le laisser dans une attente dont il lui est impossible de sortir[40].

Cette nouvelle est paradoxale par rapport aux nouvelles que nous avons étudiées jusqu'à présent, qui reposaient sur la subjectivité des protagonistes principaux. Or, dans ce texte, comme le montre Denis Mellier, la subjectivité n'en est pas une. Le travail de l'écrivain est mis en abyme et notamment sa façon de rendre crédible la subjectivité d'un personnage et l'attribution de pensées personnelles. Outre le commentaire métatextuel, c'est bien cet effacement souligné par Mellier qui est représentatif de Matheson. L'effacement n'est pas physique comme dans « Disappearing Act » ; mais l'attente (« And now, I'm waiting », à la fois titre et dernière phrase de la nouvelle) ne se termine pas, jouant sur l'immédiateté (*now*) et la continuité (le –ing). L'absence de complément accentue l'effroi dans la mesure où l'attente devient attente en elle-même et pour elle-même, contrairement par exemple à l'attente d'Amelia à la fin de « Prey » qui a un but, celui d'assassiner sa mère.

38. La nouvelle est écrite avant en tant que scénario pour un épisode de *The Twilight Zone*, « A World of his Own », diffusé le 1e juillet 1960.

39. R. Matheson, *Off-Beat, Uncollected Stories*, Subterranean Press, 2002, p. 53, les italiques sont dans le texte.

40. Denis Mellier, « La somme de toutes les peurs », *op. cit.*, p. 27.

L'une des questions posées par ce texte est bien la question de l'événement et de la perception de celui-ci. La chute invite à la relecture afin de déterminer si des indices ont été disséminés dans le texte. Il est significatif qu'il y ait davantage de dialogues dans ce texte que dans de nombreuses autres nouvelles de Matheson. Ce recours au style direct rompt avec la focalisation sur la subjectivité des personnages. Contrairement à « Dying Room Only », par exemple, il n'y a pas d'interruption du texte narratif par des signes typographiques ou de glissement vers des phrases plus générales. Dans « And Now I'm Waiting », les parties narratives décrivent les déplacements des personnages (« I went around to the front of the couch. He sat up [41] »), leurs actions en lien avec leur environnement (« I noticed him turning off the lamp again », « I turned on the lamp [42] »). Quand leurs réactions sont évoquées, elles restent très évasives (« a familiar expression of arrogance on his handsome features [43] », « My face must have gone blank with fear [44] »). De plus, ces parties narratives sont répétitives : David et Richard éteignent et allument la lampe à chaque fois qu'ils se trouvent face à face. Cette simplicité peut relever du fait que la nouvelle fut d'abord un scénario avant d'être publiée dans un magazine.

Quelques éléments, cependant, détonnent, et ils concernent tous le rapport de force entre David et Richard à l'avantage de Richard, l'écrivain : « For a brief moment, I had the sensation that I was watching some ancient monarch in his hunting lodge [45] », « his powerful hands closed on my arms [46] ». Dans ce texte, Denis Mellier fait remarquer que la toute-puissance de l'écrivain fait écho aux souhaits du personnage de « Disappearing Act » et de « Mantage » :

> « Mantage » raconte la vie d'un autre écrivain menée au rythme des ellipses d'un temps cinématographique fait d'intensité et de disparition des éléments quotidiens et au final essentiels, un récit qui efface le locuteur à la dernière ligne, une fois encore, quand la mention « Fondu au noir » achève le film de sa vie [47].

Dans « And Now I'm Waiting », c'est également le narrateur qui disparaît, effacé par le personnage de l'écrivain.

41. Matheson, « And Now I'm Waiting », in *Off-Beat*, *op. cit.*, p. 44.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*, p. 38.
44. *Ibid.*, p. 44.
45. *Ibid.*, p. 39.
46. *Ibid.*, p. 44.
47. Denis Mellier, in *Il est une légende*, *op. cit.*, p. 27.

L'écrivain crée le point de vue de ses personnages, de la même manière évidemment que Matheson choisit la focalisation au sein des nouvelles. Luc Ruiz rappelle que dans « The Distributor », Gordon qui consigne ses actions dans un registre (*book* dans le texte original) est aussi une figure d'écrivain, qui « fait tant souffrir ses personnages[48] ». « Mantage » (*Science Fiction Showcase*, 1959) met en scène un autre écrivain qui fait les mêmes souhaits de simplification de son existence que celui de « Disappearing Act ». Dans cette nouvelle, cet auteur assiste à un film qui représente l'ascension d'un écrivain. En sortant du film, le personnage se plaint du fait que le scénario passe trop vite sur certains événements (« "They gloss over everything" »), notamment les difficultés de l'écrivain à arriver au sommet. Ainsi, c'est par envie de couper toutes les difficultés de sa propre vie que le personnage fait le souhait que son existence imite cette caractéristique cinématographique : « "I wish," said Owen Crowley, "that life could be as simple as a movie[49] ». Or, le reste du texte est construit de façon à représenter la réalisation de ce souhait, jusqu'aux dernières lignes :

> Then, just before he closed his eyes, he saw them—letters floating in the air, imposed across their faces and the room. And they were words seen in a mirror, white and still.
>
> **THE END**
>
> Or was it just imagination?
> *Fadeout*[50].

Le dernier mot est également le premier mot mais à l'instar du *time to move* circulaire de « The Distributor », sa signification change entre le début et la fin de la nouvelle. Le signe de la fin d'un film devient le signe de la fin d'une vie, à l'issue d'un temps qui s'est à la fois écoulé trop vite et condensé : après son souhait, la vie du personnage s'est déroulée en quatre-vingt-cinq minutes, le temps d'un film. Au-delà de l'aspect fantastique du souhait performatif, la réflexion du personnage sur les films est le miroir d'une réflexion sur le travail d'écriture. Ainsi, le reproche principal que le personnage adresse au film auquel il a assisté est de ne pas représenter le temps de façon mimétique, d'effectuer des ellipses ; en somme, le montage du film crée un temps cinématographique non mimétique.

48. Luc Ruiz, *op. cit.*, p. 184.
49. Matheson, « Mantage », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 47.
50. *Ibid.*, p. 63.

La fiction, particulièrement la forme brève de la nouvelle qui est caractérisée par son intensité, repose sur la même représentation non mimétique du temps et sur la performativité du langage. Robert Louit souligne que Matheson « prend à la lettre un cliché du langage (voir se dérouler le film d'une vie)[51] ». Les références au temps sont nombreuses et particulièrement les références au réveil que le personnage consulte à plusieurs pages d'intervalle (« 2:43 am », « 2:58 am », « 3:15 am »[52]). Ces indices orientent l'interprétation du lecteur vers l'explication fantastique d'un temps qui est devenu temps cinématographique. Ils attirent également l'attention sur la construction du temps dans une nouvelle. Le texte oppose deux conceptions du temps, celle du temps vécu et celle du temps perçu : « Yes, it was exactly fifteen minutes if you chose to ignore the one year, seven months and two days[53] », « "it's been over seven years [...]" "Or fifty-seven minutes"[54] ». La nouvelle donne à voir les ellipses du processus narratif, la représentation du temps non mimétique. « And Now I'm Waiting » montre le processus d'écriture en tant qu'acte créatif qui fait vivre des subjectivités, « Mantage » montre les éléments qui orientent la perception du temps. Dans les deux cas, le commentaire métafictionnel insiste sur la subjectivité de la perception et sur les mécanismes mis en œuvre par l'auteur pour donner l'illusion d'un ensemble narratif logique.

6.3 L'absence de reconstruction du sens dans « Lemmings »

« Lemmings » (*F&SF*, janvier 1958) pose également la question de l'ensemble narratif logique : il existe une forme d'excès et de saturation à l'œuvre dans les nouvelles de Matheson, sur lesquels reposent les ruptures de la chaîne narrative. « Lemmings » constitue en ce sens un exemple radical d'une crise du sens.

Dans cette très courte nouvelle (moins de trois pages), Carmack et Reordon, deux policiers, observent des gens qui viennent se noyer dans l'océan. Quand il n'y a plus personne, ils se dirigent à leur tour vers l'eau.

Le début de la nouvelle pose immédiatement l'excès :

> "Where do they all come from?" Reordon asked.

51. Louit, « Être seul de son espèce », *op. cit.*, p. 94.
52. Matheson, « Mantage », *Collected Stories, vol. 3*, *op. cit.*, p. 47, p. 50, p. 51.
53. *Ibid.*, p. 50.
54. *Ibid.*, p. 57.

> "Everywhere," said Carmack.
>
> They were standing on the coast highway. As far as they could see there was nothing but cars. Thousands of cars were jammed bumper to bumper and pressed side to side. The highway was solid with them.
>
> "There come some more," said Carmack [55].

L'espace est saturé par les voitures, il est redéfini par elles. La route, symbole du déplacement, n'a plus sa fonction première car elle est couverte de voitures immobiles. La ligne de voitures se substitue à la route (*solid with them*), comme si les voitures étaient une nouvelle matière de la route. Elles offrent une nouvelle ligne d'horizon qui n'est que l'excès d'objets détournés de leur utilité. Ces objets engendrent une nouvelle définition de l'espace. Non seulement les voitures viennent de partout (*all*, *everywhere*) mais elles s'ajoutent à celles qui occupent déjà toute la route (*some more*) au point que face au constat du personnage, le lecteur se demande où ces voitures supplémentaires vont pouvoir se loger.

Les policiers sont dans une situation d'observation (*could see*, *looked*, *watched*, *saw*, *stared*) d'un phénomène généralisé. Or, ce phénomène n'a pas d'explication (« it's *crazy* ») : il se produit et il est perceptible par les policiers. Ces observateurs prennent ensuite eux-mêmes part au phénomène quand il apparaît que plus personne n'arrive : d'abord un premier policier se dirige vers l'eau puis le second, après avoir attendu quelque temps.

L'une des forces du texte réside dans l'abandon de la recherche de sens au profit de l'événement. Dans un premier temps, les policiers parlent de ce qu'ils voient et émettent des hypothèses. Le texte passe du constat (« It's happening. What else is there [56]? ») à une analogie qui résiste à l'entendement :

> "But *why*?"
>
> "You ever read about the lemmings?" Carmack asked.
>
> "No."
>
> "They're rodents who [sic] live in the Scandinavian countries. They keep breeding until all their food supply is gone. Then they move across the country, ravaging everything in their way. When they reach the sea the keep going. They swim until their strength is gone. Millions of them."
>
> "You think that's what *this* is?" asked Reordon.
>
> "Maybe," said Carmack.
>
> "People aren't rodents!" Reordon said angrily.
>
> Carmack didn't answer [57].

55. Matheson, « Lemmings », *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 411.
56. *Ibid.*, p. 411.
57. *Ibid.*, p. 412.

Le comportement des lemmings est expliqué par un excès de l'espèce qui épuise ses ressources et commet un suicide collectif. Le suicide collectif des êtres humains de la nouvelle s'expliquerait donc par analogie. Reordon, celui qui cherche une explication et qui rejette celle qu'on lui donne, est le premier à rejoindre l'océan quand plus personne n'est en vue. L'entendement ne peut pas résister au phénomène ; l'observateur en fait l'expérience ultime en y prenant part.

Le deuxième policier, qui tente une explication, rejoint ensuite son collègue mais la disparition des humains ne résout pas l'excès, ainsi que l'indique la dernière phrase du texte : « A million cars stood empty along the beach [58] ». La chute de la nouvelle invite à relire le constat de Carmack cité plus haut : « "It's happening. What else is there? [59]" ».

Matheson, qui fait reposer la plupart de ses récits sur la subjectivité de ses protagonistes qui voient, ressentent, vivent des événements qui semblent n'affecter qu'eux, prend le syntagme *lemmings* au pied de la lettre.

La parole ne peut pas faire face à l'abondance, elle ne peut pas expliquer la perte d'une espèce surchargée. Or, cette nouvelle est l'une des plus courtes de Matheson ; elle est plus courte encore que « Born of Man and Woman » mais elle contient un certain nombre des tropes de l'auteur. En très peu de mots, Matheson crée une image puissante et entêtante, celle d'une foule entière qui se noie sans que personne ne cherche à lutter contre cela, ni les policiers qui observent, ni les humains qui se dirigent dans l'eau sans discuter ce qui leur arrive un seul instant (« Many of them talked and laughed. Some of them were quiet and serious [60]. »).

Matheson décrit l'inéluctable d'une situation, il met en scène une fatalité qui génère à la fois un sentiment d'angoisse devant l'absence d'explication et une mise à distance du phénomène dès lors qu'il pourrait être la métaphore de quelque chose d'autre. Dans *Digital Cultures and the Politics of Emotion*, Eugénie Shinkle fait du banal un affect du vingtième siècle, qu'elle met en relation avec la société d'abondance et de consommation caractéristique de la société postindustrielle :

> Banality is linked historically and semantically to boredom and *ennui* [...]. If boredom and ennui are emblems of early modernity, born out of shifting labour patterns and the novelty of unfilled time, the banal is both an engine and an effect

58. *Ibid.*, p. 413.
59. *Ibid.*, p. 411.
60. *Ibid.*

> of post-industrial culture, feeding on an endless cycle of desire for the new. Banality and the banal are descriptive of the ways we satisfy this desire, and of the objects and rituals with which we satisfy it. Where boredom and ennui are about too much time, banality is about *too much stuff*. As a cultural condition, it is the existential and material corollary of excess. Bound up with the material processes of commodity production, the banal goes hand in hand with superabundance, consumption and waste[61].

Le banal devient donc un symptôme de l'excès matériel. Dans « Lemmings », l'espace est saturé et engendre une image de fin de civilisation. Le lecteur est placé dans la position des deux policiers, il voit ce qu'ils voient avant d'être seul à voir quand les policiers rejoignent la mer. La perception du phénomène intradiégétique devient perception de l'acte d'écriture ; la nouvelle s'ouvre et se clôt sur la même image de remplacement de la route par les files de voitures. « Lemmings » transcende les nouvelles de la peur du nucléaire évoquées au chapitre deux parce qu'elle montre ce que ces nouvelles dissimulaient, c'est-à-dire la fin. Les expériences traumatisantes de toute une génération précipitent sa fin. C'est une des rares images collectives chez Matheson. Denis Mellier la rapproche de celle de « Descent », les files de voitures abandonnées à l'entrée des abris anti-atomiques. « Lemmings » généralise le sacrifice du couple de « Descent » qui refuse de descendre dans les abris. Le sacrifice est étendu, et d'exception, il devient la norme. La solitude de l'individu n'est plus une expérience solitaire mais l'expérience de toute une civilisation, indépendamment des classes sociales et des genres.

❧ ❧

En mettant en scène des figures d'écrivain qui échouent à écrire ou qui, à l'inverse, disposent d'un contrôle tout-puissant de leur environnement, Matheson met l'acte d'écriture à distance. Les échos et les répétitions que le lecteur trouve d'une nouvelle à l'autre renforcent cette mise en évidence des processus narratifs de l'auteur. À l'exception de quelques rares nouvelles dans lesquelles les monstres sont donnés à voir, la plupart des récits révèlent une écriture qui emploie peu l'hyperbole de l'horreur de Lovecraft mais qui est néanmoins fondée sur l'excès. Au centre de cette écriture, l'environnement quotidien, décrit au plus proche du mimétique révèle un familier qui est envahi par le *trop plein*

61. Eugénie Shinkle, « Videogames and the Digital Sublime », in *Digital Cultures and the Politics of Emotion*, Athina Karatzogianni et Adi Kuntsman (ed.), Palgrave McMillan, 2012, pp. 98-99.

d'objets, de détails, de souvenirs, de sensations. Cet excès est lié au banal dans la mesure où celui-ci dépend de la surabondance de la société postindustrielle dans le contexte d'écriture de Matheson. Dans les nouvelles étudiées dans ce chapitre, l'expérience subjective est potentiellement transposable à d'autres individus que les personnages principaux. Le mélange des temporalités intradiégétiques trouve des échos dans les réécritures et les variations. Face à des attendus implicites de vies linéaires et tracées, les personnages refusent le déterminisme. L'environnement reste inchangé, stable mais il finit par se trouver vide. C'est dans l'action définitive de « Lemmings » qu'il faut paradoxalement voir une prise en charge collective de l'espèce. Les expériences individuelles sont partageables mais elles ne permettent pas de réconcilier l'individu avec son environnement.

7 | L'imaginaire mathesonien : du solitaire au survivant

DANS LES NOUVELLES retenues pour constituer le corpus, Matheson met en scène un individu, enfant ou adulte, en proie à un conflit existentiel, dont l'origine réside dans l'environnement domestique et familial, dans la communauté ou dans la société au sens plus large. Plus rarement, le conflit touche un couple ou, dans le cas de « Descent » et de « Lemmings » une communauté entière.

La solitude et l'isolement constituent des éléments essentiels de l'œuvre de Matheson comme en témoignent ses deux romans les plus connus *I am Legend* (1954) et *The Shrinking Man* (1956), dont la pérennité est en partie due à la focalisation sur un personnage unique. Robert Neville et Scott Carey représentent deux facettes du héros mathesonien. Le premier exprime le point de vue dominant d'un personnage voué à la disparition du fait même de sa solitude, « a weird Robinson Crusoe, imprisoned on an island of night surrounded by oceans of death [1]. »

Le retour ironique à Robinson Crusoe engendre un nouveau mythe littéraire et médiatique incarné par Neville, celui du dernier homme sur terre contraint de faire face à sa propre disparition et à la disparition de l'espèce, dont la postérité n'est plus à démontrer. Le second roman intériorise la menace, une disparition qui n'est pas contagieuse, qui ne signifie pas la fin ou l'adaptation d'une espèce, mais uniquement la disparition de soi-même, la confrontation à sa propre fin en ayant la certitude que l'humanité n'est pas affectée. La narration en partie rétrospective coupe Carey de toute interaction avec sa femme, sa fille, son frère ou d'autres personnages croisés dans le roman au fil des analepses ; aux yeux des autres humains, Carey n'existe plus. Cependant, alors que la disparition de Carey semblait inéluctable, le roman se termine au contraire sur sa survie dans un autre environnement.

La focalisation sur ces deux personnages rend leur point de vue quasiment exclusif et

1. R. Matheson, *I am Legend* (1954), Tor Book, New York, 1995, p. 72.

en facilite le partage [2].

Il est singulier de remarquer que d'une façon ou d'une autre, la disparition et la survie qui caractérisent ces deux romans se trouvent en creux dans l'ensemble des nouvelles du corpus, explorées à travers la marginalité du monstre et du robot, l'exclusion paradoxale du représentant de la classe moyenne blanche américaine et la confrontation d'une famille ou d'une communauté à la possibilité de la fin. La forme de la nouvelle, qui repose sur le paroxysme d'un événement et la tension qui en découle permet l'exploration sans cesse renouvelée de ces thèmes fondateurs de l'œuvre mathesonienne. Cela engendre des images qui ont d'autant plus marqué l'imaginaire populaire américain qu'elles se sont trouvées quasiment simultanément à l'écrit et à l'écran au gré des nombreuses adaptations contemporaines de Matheson.

7.1 La solitude, fondement d'une œuvre

7.1.1 Retour sur I am Legend et The Shrinking Man

Dans sa critique de *I am Legend* (1954) parue dans le numéro 25 de *Fiction*, Alain Dorémieux souligne : « Techniquement, Je suis une légende présente une gageure : c'est un roman à un seul personnage (ou presque) [3]. » La focalisation sur Robert Neville marque sa solitude dès l'ouverture du roman, lorsque le lecteur est projeté dans la routine défensive du personnage dont le regard s'attarde sur les maisons voisines qu'il a brûlées et la rue déserte. D'emblée, le repli de Neville dans sa maison forteresse, dont nous avons parlé au chapitre trois, rompt une première forme de collectif, celui de la communauté de banlieue résidentielle.

Et pourtant, cette solitude est relative, le texte faisant référence à un groupe toujours désigné par le pluriel (*they*, *them*) dans le premier chapitre. Son isolement repose sur un conflit entre lui-même et une communauté à laquelle il n'appartient pas, celle des vampires. La structure narrative du roman s'inscrit dans une dialectique jour/nuit, Neville/vampires qui lui confère un rythme spécifique ; les premières pages présentent déjà un compte à rebours jusqu'au coucher du soleil (« In another hour they'd be at the house again, the

2. Dans les deux textes, le personnage principal se parle ou ses pensées sont retranscrites sans guillemets, permettant également des passages de la troisième à la première personne du singulier qui rendent compte essentiellement des dilemmes de Neville et de Carey.

3. A. Dorémieux, in *Fiction*, n° 25, 1955, p.114.

filthy bastards. As soon as the light was gone[4]. »).

Le temps qui passe, et particulièrement l'alternance jour/nuit, est omniprésent dans le texte par le recours aux compléments et aux adverbes et il reflète également l'état d'esprit du personnage. Le sentiment de solitude de Neville s'exprime à la fois par la perception subjective du temps (« the terrible void of hours[5] ») et par les analepses présentes dans les deux premières parties du roman.

Les alternances entre le passé et le présent représentent une première démarche herméneutique du personnage qui cherche des indices de l'épidémie de vampires dans trois temps révolus, le passé fictionnel, le passé historique et le passé diégétique. Le premier passé dont Neville réussit ironiquement à se défaire est le passé fictionnel, celui du mythe littéraire du vampire rapporté par le *Dracula* de Stoker, qui ne correspond pas à l'expérience que le personnage fait des vampires contemporains. Le renversement du paradigme – le vampire isolé est devenu l'espèce majoritaire et l'être humain est seul – se fonde dans un nouveau mythe littéraire en construction, celui du survivant, auquel *I am Legend* participe[6]. Le passé historique d'épidémies meurtrières permet à Neville de raisonner par analogie et de chercher une origine médicale à la contamination générale et au fait qu'il soit immunisé. Le passé diégétique, en revanche, ne cesse de revenir dans le texte. L'un des enjeux pour le personnage réside dans le fait de se débarrasser du caractère émotionnel du passé, qui le ramène à la mort de sa fille, à la mort de sa femme et à son retour en vampire :

> He was getting disgusted at this increasing nostalgic preoccupation with the past. It was a weakness, he knew, a weakness he could scarcely afford if he intended to go on. And yet he kept discovering himself drifting into extensive meditation on aspects of the past[7].

La dérive dans le passé reflète la solitude de Neville, ses souvenirs ne font qu'accentuer son statut de dernier homme sur terre et l'obsession devient un obstacle à sa survie. La troisième partie, située deux ans après la première, fait de Neville un nouvel homme, notamment grâce à une prétendue capacité à s'être défait du passé : « The past was dead and he knew it and accepted it[8]. » Ce détachement met en relief la perte d'humanité décrite au début de la troisième partie, la transformation de Neville en un personnage

4. R. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, p. 5.
5. *Ibid.*
6. Après la deuxième guerre mondiale, les fictions mettant généralement en scène des communautés de survivants (à une invasion extraterrestre, à une épidémie, à des guerres) se multiplient et trouvent de nombreux avatars contemporains.
7. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, p. 68.
8. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, p. 108.

dénué de sentiment et effrayant. La rupture avec le passé rend la solitude acceptable mais elle remet en question l'essence même du personnage. Dans ce chapitre, Neville aperçoit une survivante, Ruth, qu'il poursuit avec la brutalité et la violence d'un prédateur, déchirant ses vêtements et la frappant pour obtenir son nom. L'arrivée de Ruth confronte Neville à la possibilité de la survie d'autres humains, à la remise en cause de son statut de dernier homme sur terre et la narration fait intervenir une nouvelle voix dans le texte. Le point de vue dominant de Neville est petit à petit discrédité, d'abord par la violence du personnage, qui fait ressortir les remarques qu'il avait lui-même faites auparavant dans le texte au cours de ses expériences sur les femmes :

> Why do you always experiment on women? He didn't care to admit that the inference had any validity. She just happened to be the first one he'd come across, that was all. What about the man in the living room, though? For God's sake! he flared back, I'm not going to rape the woman!
>
> Crossing your fingers, Neville? Knocking on wood?
>
> He ignored that, beginning to suspect his mind of harboring an alien[9].

Le rapport problématique de Neville aux femmes vampires est élargi après l'apparition de Ruth, qu'il croit humaine, à l'expression de la violence du personnage dominant, et confronte le lecteur à ce qu'il a peut-être accepté jusqu'à présent. La voix de Ruth permet de faire entendre la voix des femmes vampires sur lesquelles Neville a fait ses expériences et de rejeter les justifications données dans le texte. Or, Neville refuse dans un premier temps d'admettre un autre point de vue que le sien et cela se manifeste également par le rejet de la présence de Ruth, qu'il a pourtant longtemps souhaitée.

Dans *I am Legend*, Matheson écrit le point de vue d'un personnage unique en même temps qu'il distille des remises en question de ce point de vue pour préparer le retournement final et la disparition du personnage focalisateur. Le mot laissé par Ruth à Neville lorsqu'elle part sous-entend le remplacement du récit de Neville par celui d'un nouveau narrateur potentiel de l'histoire. Néanmoins, la dernière phrase du roman (« I am legend[10] ») démontre la puissance narrative du point de vue de Neville par l'affirmation performative de la transformation de son récit. Le survivant, en disparaissant, laisse une trace narrative indélébile.

9. R. Matheson, *I am Legend*, *op. cit.*, p. 50.
10. Matheson, *op. cit.*, p. 159.

The Shrinking Man (1956) développe le mouvement inverse de *I am Legend* en présentant d'abord plusieurs personnages pour se refermer sur le point de vue unique de Scott Carey, son personnage principal. Le roman s'ouvre sur le couple Carey en sortie sur un bateau et dans un premier temps, le texte alterne entre ce qui arrive à Scott Carey une fois retranché dans la cave, et l'enchaînement des circonstances qui ont conduit à cet isolement. Carey est victime d'une catastrophe (il rétrécit chaque jour) alors qu'autour de lui, sa famille et son environnement ne changent pas. Tout comme Neville, Carey est une anomalie et c'est sur lui que se focalise le texte et sur son décalage par rapport à son environnement quotidien. Alors que la disparition progressive de Neville dans un monde de vampires représente la disparition d'une espèce, celle de Carey retrace d'abord la disparition sociale d'un homme qui ne correspond plus à son image personnelle et professionnelle. La perte de son statut est concomittante de sa réduction. L'environnement est redéfini en fonction du point de vue de Carey : cela commence par la reproduction grotesque de la maison lorsque Carey se trouve à vivre dans la maison de poupées de sa fille.

L'image renvoyée par la société et par la famille influence le point de vue, et celui de Carey, un homme qui rétrécit, est un point de vue impossible, forcé de se reconstruire lui-même et de trouver lui-même des solutions. Relégué à la cave, à l'instar du monstre de « Born of Man and Woman », Carey s'abstrait de la société qui ne peut pas le reconnaître et se crée un nouvel espace qui repose sur d'autres rapports de force. Les affrontements de Carey avec son environnement ne sont plus sociaux mais engendrent une véritable lutte vitale pour trouver de la nourriture et pour combattre la veuve noire ; autrement dit le personnage passe d'un statut social déchu à un héroïsme primitif qui est singulier. La conclusion du roman récompense Carey de son exclusion d'une société conformiste et aliénante :

> And, when he'd reached it, he stood in speechless awe looking at the new world with its vivid splashes of vegetation, its scintillate hills, its towering trees, its sky of shifting hues, as though the sunlight were being filtered through moving layers of pastel glass.
>
> It was a wonderland.
>
> There was much to be done and more to be thought about. His brain was teeming with questions and ideas and yes, hope again. There was food to be found, water, clothing, shelter. And, most important, life. Who knew? It might be, it just might be there.
>
> Scott Carey ran into his new world, searching [11].

11. R. Matheson, *The Shrinking Man* (1956), Tor Book, New York, 1995 pp. 206-207.

La solitude de Carey dans son environnement initial lui a fait traverser des épreuves dont il sort victorieux, notamment dans son combat contre l'araignée. L'arrivée dans un monde infiniment petit, dans lequel il envisage immédiatement sa place, est caractérisée par l'abondance qu'il a à disposition et qu'il ne pouvait pas trouver dans son environnement de départ. La narration s'interrompt sur la promesse d'une nouvelle histoire.

Ces deux romans de Matheson, écrits au milieu des années cinquante, concentrent les préoccupations de l'auteur dans la première partie de sa carrière en se focalisant sur un individu en proie à des conflits qui le dépassent. La question ontologique de *I am Legend* et les préoccupations sociétales de *The Shrinking Man* se retrouvent dans les fictions courtes de l'auteur, autour de la question de l'expression du point de vue.

7.1.2 Du personnage marginal au personnage marginalisé

Le point de vue intime du monstre

C'est d'abord à travers des personnages de monstres que Matheson met en scène le conflit entre une subjectivité et son environnement. Le monstre représente l'altérité la plus évidente, en tant qu'entité interstitielle qui se caractérise par l'hybridité. Dès son origine, il est rejeté par son environnement parce qu'il ne correspond pas à la norme et que son existence même est une menace à l'ordre. L'identité du monstre est impossible à définir parce que celui-ci surgit dans un espace dans lequel aucune place ne lui est réservée. À travers leurs enfants monstres séquestrés, « Born of Man and Woman » (*F&SF*, été 1950) et « Dress of White Silk » (*F&SF*, octobre 1951) mettent en scène ce lien impossible entre espace, solitude et identité [12].

« Born of Man and Woman » explore plusieurs thématiques et structures qui seront récurrentes dans le reste de l'œuvre de Matheson dont surtout la marginalité du personnage focalisateur, ici physique, qui l'exclut de sa propre famille : « X—This day when it had

12. Quatre textes de l'anthologie des nouvelles de Matheson ont un enfant pour personnage focalisateur, toutes publiées en l'espace d'un an, entre l'été 1950 et juillet 1951. Il s'agit de « Born of Man and Woman », « Blood Son », « Dress of White Silk » et « Witch War ». D'autres nouvelles postérieures mettent en scène des enfants, par exemple « The Doll that Does Everything » ou « Little Girl Lost » mais les personnages focalisateurs ne sont pas les enfants. « Born of Man and Woman » fait partie de l'anthologie *Children of Wonder*, publiée en 1953 par William Tenn aux éditions Simon and Schuster. Le recueil contient également « The Small Assassin » de Bradbury (1946), « Baby is Three » de Theodore Sturgeon (1952) mais également des nouvelles plus anciennes de E. M. Forster, D. H. Lawrence ou Graham Greene par exemple.

light mother called me a retch. You retch she said. I saw in her eyes the anger. I wonder what it is a retch [13]. »

La singularité du narrateur passe aussi par l'écrit et l'expression de son point de vue dans le journal intime, ainsi que le fait remarquer Louit :

> Ce qui suit [la première phrase] ne fait qu'amplifier l'effet initial : difficulté à construire une phrase, déformation des mots, confusion des temps des verbes, tâtonnements dans l'expression composent une sorte de langage aphasique très particulier et confirment l'impression du lecteur : le « je » qui raconte n'est pas un semblable. Son langage est autre, sa perception est autre : on ne peut les partager, il y a un décalage. Il y a même plus que cela. À mesure que le discours s'empâte et que certains détails laissent entrevoir (sans la préciser vraiment) l'image effarante de celui qui parle, Matheson communique à son lecteur l'horreur du narrateur. En même temps, dans ces fragments de journal marqués, non par des dates mais par de simples séries de croix, il ne lui laisse pas le choix ; tout est vu à la première personne, le lecteur est enfermé dans la perception du monstre auquel il ne veut pas s'identifier. L'image du narrateur devient même le véritable sujet d'une nouvelle où les événements sont peu nombreux et ne modifient pas grand-chose. En rupture avec la tradition du narrateur-guide dans un monde étrange qu'il découvre en même temps que le lecteur, Matheson introduit un *malaise dans l'identification* et retourne l'effet fantastique vers le « je » racontant. L'horreur vient de l'intérieur : toute l'œuvre à venir est contenue dans cette attitude [14].

Ce monstre qu'on cherche à faire disparaître impose son point de vue par l'intermédiaire de l'écrit. « Dress of White Silk » présente également un récit qui n'offre aucun contrepoint à la narration de l'enfant et qui enferme le lecteur dans une représentation lacunaire et elliptique, comme nous l'avons vu au chapitre 4. L'espace qui est refusé à ces monstres est compensé par l'espace narratif qu'ils occupent. La première nouvelle s'achève sur un blanc qui n'est pas comblé (« X— [15] »), un suspens final du récit sur la contre-attaque possible du monstre contre ses parents.

Dans la deuxième nouvelle, le récit est achevé :

> Who cares if she locks me in a million billion years? She doesnt have to even give me supper. Im not hungry anyway.
> Im full [16].

Cette conclusion joue sur l'ambiguïté de l'exagération de l'enfant (*million billion years*) et la possibilité de l'interprétation fantastique d'un monstre repu. La violence, cette fois, a

13. R. Matheson, « Born of Man and Woman », in *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 15. Comme nous l'avons rappelé au chapitre 1, *retch* est une déformation de *wretch* utilisé pour qualifier la créature de *Frankenstein*.
14. Robert Louit, « Être seul de son espèce », in *Matheson/peurs*, *op. cit.*, pp. 86-87.
15. Matheson, « Born of Man and Woman », *op. cit.*, p. 18.
16. R. Matheson, « Dress of White Silk », in *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 65.

eu lieu et la narratrice conclut son récit sur une autosatisfaction qui suscite l'effroi.

Ces deux nouvelles de jeunesse révèlent l'importance du point de vue du personnage marginal dans l'œuvre de Matheson, à travers des narrations à la première personne qui excluent d'autres points de vue du texte. Ces personnages parviennent à exister dans un récit fermé qui affirme l'exclusivité de la voix narrative monstrueuse.

Néanmoins, la solitude n'est pas l'apanage des personnages monstrueux. Dans les nouvelles de Matheson, la place primordiale de la subjectivité du narrateur ou du personnage focalisateur est marquée par le silence des autres personnages, par l'absence d'un autre point de vue ou par l'absence de communication entre plusieurs points de vue. Le texte est marqué par la désorientation du personnage focalisateur qui se coupe d'un environnement qu'il ne reconnaît plus.

Vers la disparition

« The Curious Child » (*Fantastic*, juin 1954) et « Deus ex Machina » (*Gamma*, novembre 1963) mettent en scène une quête d'identité qui se caractérise par différentes formes de fragmentation, que nous avons étudiées au chapitre 3. Les deux personnages sont confrontés à une perte d'identité, l'un au fur et à mesure que son environnement immédiat s'efface de sa mémoire alors que des scientifiques cherchent à lui faire réintégrer son espace-temps d'origine, l'autre lorsqu'il pense s'être rendu compte qu'il est un robot et que toute la perception du texte s'en trouve affectée.

La déambulation physique des personnages, sans but défini, ou qui perd son but au cours de la nouvelle, se fait l'écho de leur cheminement mental. Dans « The Curious Child », le lecteur partage la désorientation et le trouble mental du personnage, au cours duquel ses souvenirs s'imposent en tant qu'expérience actuelle. Le flot des informations est sans arrêt interrompu par des pauses typographiques, par une surcharge de ponctuation, des questions successives, des remises en cause constantes des pensées du personnage. Au fur et à mesure que son esprit est envahi par les doutes successifs, le texte laisse apparaître des blancs typographiques, matérialisant sur la page le point de vue de Graham. Le texte offre un contrepoint final, fourni par un scientifique, comme nous l'avons vu au chapitre 3 [17]. Matheson écrit :

17. Un scientifique lui explique que sa désorientation est le résultat de son retour progressif dans son espace-temps d'origine. Les derniers mots de la nouvelle sont prononcés au discours direct par ce savant.

> I was tempted to leave it like that—where at the end the guy is just totally bereft of everything—but I knew it wouldn't be bought if I did. So I tacked on a science fiction ending. Otherwise it may not have sold at all—because there was no real plot, just a progression of a man losing touch with himself and his life [18].

Nous avons souvent expliqué que les commentaires de Matheson sur ses propres textes reflétaient son pragmatisme. Ici, cependant, l'auteur exprime également un projet d'écriture, la perte de contact d'un personnage avec lui-même, qui s'exprime par une écriture de la fragmentation du texte jusque dans la typographie. Coupé des autres, le personnage est aussi coupé de lui-même et sa tentative de survie passe par la tentative de reprendre le contrôle de la narration.

« Deus ex Machina » (*Gamma*, 1963) au contraire, illustre la radicalité du point de vue. D'une certaine manière, Matheson résume ce projet d'écriture dans l'introduction aux nouvelles écrite en 1989 et reproduite dans le volume 1 de l'anthologie en 2003 : « In the Freudian sense, the manifestation of my escape was fantasy itself; a re-structuring of the world into more acceptable form [19]. » Le corps robotique est accepté par le personnage et le reste de la nouvelle sert à reconstruire le monde en fonction de cette hypothèse. Cette reconstruction n'est valable que pour le personnage lui-même, tout autre point de vue étant écarté du texte. La nouvelle met en scène un enfermement narratif dans la perception du personnage. La réorganisation du monde fictif efface la perception antérieure. Alors que l'idée d'un Carter humain pourrait subsister dans le texte, ne serait-ce que comme un souvenir, elle disparaît comme si elle n'avait jamais eu aucune réalité. Le point de vue du personnage constitue cette réorganisation imaginaire du monde.

Le personnage focalisateur lui-même finit par disparaître dans la nouvelle paradigmatique « Disappearing Act » (*F&SF*). Le personnage masculin blanc de classe moyenne, dont le point de vue est dominant, s'efface petit à petit de ce monde dans lequel il devrait réussir. L'*incipit* de la nouvelle est trompeur ; il s'inscrit dans la lignée des *incipit* fantastiques qui font état de la découverte d'un manuscrit. L'introduction de « Disappearing Act » multiplie les éléments qui ancrent le texte dans l'anecdote anodine :

> *These entries are from a school notebook which was found two weeks ago in a Brooklyn candy store. Next to it on the counter was a half-finished cup of coffee. The*

18. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 2*, *op. cit.*, p. 170.
19. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 7.

> *owner of the store said no one had been there for three hours prior to the time he first noticed the book*[20].

Le carnet utilisé appartient à une catégorie susceptible d'être présente dans chaque foyer (*school notebook*). Le manuscrit n'est pas ancien, il n'a pas été redécouvert après avoir été oublié contrairement à la tradition fantastique. De plus, son origine n'est pas exotique (*Brooklyn*) et relève du contemporain (*candy store*). La première phrase de la nouvelle la place déjà en rupture avec la tradition mais ne fait qu'accentuer l'horizon d'attente quant à la spécificité du manuscrit. Le détail de la tasse de café, qui paraît superflu, est résolu au cours de la chute de la nouvelle et jette une lumière nouvelle sur cet *incipit*. La dernière phrase ne donne aucune indication quant à l'énonciateur, ni sur les raisons qui auraient pu pousser le propriétaire de la boutique à lui donner le journal.

Le journal est, par définition, l'espace d'expression de la subjectivité. À l'instar du personnage de « Deus ex Machina » qui cherche à rendre son environnement conforme à la perception nouvelle de son propre corps, le journal du personnage de « Disappearing Act » représente ses angoisses qui s'achèvent sur sa dissolution. Jour après jour, le journal mentionne une nouvelle disparition et le texte reconstruit une nouvelle réalité entrée après entrée. Les mots de l'auteur du journal ont fait apparaître tous les personnages les uns après les autres (lui-même, sa femme, sa maîtresse) et c'est dans l'ordre inversé qu'ils disparaissent. Les disparitions se manifestent d'abord dans les traces écrites, ainsi que le rappelle Nathalie Prince :

> Or toute cette épouvantable affaire est d'abord affaire de texte. Le narrateur du récit avait prévenu pourtant d'entrée de jeu : « Je ne devrais pas parler de ces choses par écrit ». Ainsi toutes ces choses qui deviennent invisibles sont d'abord des illisibles car ce sont des textes qui s'effacent : il cherche un numéro de téléphone dans l'annuaire, mais celui-ci n'y paraît pas, disparu… « numéro fantôme », dit-il ; puis il écrit à un ami, mais la lettre revient, adresse inconnue, adresse effacée dans le répertoire, « la page est blanche » remarque-t-il ; des lettres qu'on lui a écrites disparaissent, lui qui maintenant se met à trembler « comme une feuille » ; tout son répertoire est maintenant vide, son chéquier s'efface, ou efface son nom, et puis, il va jusqu'à égarer ses papiers d'identité ; « tout est vide ». Ce n'est pas un monde qui disparaît, ce ne sont pas ses amis, pas sa femme, mais leurs traces écrites[21].

Petit à petit, son propre nom est le seul qui reste sur le carnet d'adresse. Ce carnet, qui n'aurait pas dû être tenu d'après les premiers mots, devient petit à petit la chose la plus

20. R. Matheson, « Disappearing Act », *Collected stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 271.

21. Nathalie Prince, « L'image absente. Une dialectique de l'invisible », in Dupeyron-Lafay (éd.) *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 254.

importante pour le narrateur : « I'm taking this book with me. I don't want to lose it. If I lost it, then I wouldn't have a thing in the world to remind me that I'm not insane [22]. » Davantage que la question de sa santé mentale, c'est la question de son existence même qui est soulevée par le carnet. Ce carnet est également la seule chose qui établit son existence, de même que c'est la seule chose qui fait état des disparitions successives. Le texte est essentiel et son support met en abyme l'acte d'écriture de Matheson jusqu'à l'interruption de cet acte au milieu d'un mot : « I'm having a cup of cof [23] ». Nathalie Prince conclut sur l'écriture de la disparition qui devient logiquement « disparition de l'écriture [24] ». Le texte du journal est analeptique mais l'absence de retour du premier énonciateur de la nouvelle (celui qui présente le carnet) insiste sur l'exclusivité du point de vue. Le silence narratif est littéralement matérialisé par le blanc typographique là où il ne devrait pas être. La solitude de l'écrivain en échec ne trouve plus aucun espace d'expression, achevant la marginalisation radicale du personnage dont le point de vue ne peut plus exister.

Comme nous l'avons déjà dit, Matheson crée une œuvre répétitive, constituée en partie de variations sur ses propres textes, de réécritures, de développement de points de vue traditionnellement associés à l'altérité (le monstre, le robot, le héros marginal). Les nouvelles les plus marquantes reposent cependant sur une inversion du paradigme, au cours de laquelle le lecteur découvre le point de vue de l'altérité de l'intérieur même, et dont la focalisation fait partager l'altérité. Ce point de vue du personnage marginal et marginalisé permet paradoxalement de faciliter l'introspection. L'autre, le solitaire, c'est chacun de nous, un être qui pose un regard plus ou moins assuré sur le monde et qui ne perçoit les choses que de manière limitée, fragmentaire. Le regard tente de rendre cet environnement sensé mais il ne parvient pas à lui constituer une unité stable.

Néanmoins, les réécritures, les jeux sur les points de vue, le recours récurrent à des personnages d'écrivains qui mettent en abyme l'acte d'écriture permettent de nuancer la noirceur qui semblerait prévaloir. En effet, les textes de Matheson sont également parsemés d'humour et sa tendance à l'exercice de style et au pastiche souligne les procédés qu'il met en œuvre. Cette forme de lucidité renforce l'écriture du point de vue : la solitude est revendiquée, elle est exploratrice d'angoisses et les introspections successives sont autant

22. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 285.
23. R. Matheson, *Collected Stories, vol. 1*, *op. cit.*, p. 285.
24. Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 255.

de créations d'univers imaginés avec lesquels les personnages font corps. D'une façon ou d'une autre, les personnages des nouvelles étudiées dans ce chapitre refusent le monde tel qu'il est. Ce refus passe par le rejet de la norme au profit du point de vue du monstre mais surtout par la réorganisation du monde par les personnages et les échos entre les nouvelles en font une œuvre itérative, qui s'inscrit durablement dans l'imaginaire, en « restructurant le monde dans une forme plus acceptable ».

7.2 L'assimilation dans la culture populaire : du marginal aux survivants

7.2.1 La normalisation du vampire

Au fil de la lecture des nouvelles de Matheson, le lecteur constate la récurrence de certains thèmes et de certaines structures, entre retours et reprises. En effet, Matheson explore directement quatre fois le motif du vampire dans ses nouvelles : « Blood Son » (1951), « The Funeral » (1955), « No Such Thing as a Vampire » (1959) et « Dr Morton's Folly » (2011), auxquelles certains critiques ajoutent « Dress of White Silk » (1951). Aucune des nouvelles n'aborde le vampire sous l'angle traditionnel de l'ennemi qui risque de contaminer la société convenable. Le vampire est un idéal à atteindre (« Blood Son »), un prétexte pour se débarrasser de l'amant d'une femme adultère (« No Such Thing as a Vampire ») ou un exercice de style pour écrire une nouvelle comique sur les problèmes vécus par la créature (ses enterrements dans « The Funeral », des problèmes dentaires dans « Dr Morton's Folly »). Le vampire n'est plus totalement un motif, il devient une reprise qui se fonde sur la connaissance du lecteur pour lui proposer autre chose. Lues à la suite, ces nouvelles forment une anthologie de vampires possibles, qui repose sur l'absence d'effroi, contrairement aux nouvelles que nous avons étudiées jusqu'ici.

Le vampire se démythifie et son caractère subversif se transforme. Dans « Blood Son », l'enfant qui veut devenir un vampire est montré du doigt par la communauté de banlieue et considéré comme un malade mental, dont on doit se tenir éloigné ; les parents et les adultes bien-pensants ne voient pas de salut hors le conformisme social. La monstruosité ne se situe pas du côté de la créature de la nuit, qui viendrait menacer la communauté, mais de la communauté elle-même. Dans la chute de la nouvelle, l'enfant, blessé par une chauve-souris vampire est dans un état critique et aperçoit, ou pense apercevoir, un grand

homme avec une cape noire qui lui souhaite la bienvenue et l'appelle « my son ». S'il n'est pas en train d'halluciner, il est reconnu par un vampire, voire Dracula, et accueilli comme un membre de la famille par la créature ; l'individu, et particulièrement l'individu monstrueux, l'emporte sur la communauté en faisant preuve de davantage d'empathie. Dans cette nouvelle, s'il y a subversion, elle se situe non plus dans les peurs suscitées par le vampire et le sang, mais dans la vision critique d'une communauté fermée, qui exclut un de ses membres, un enfant, quand il ne convient pas à son image, et le mythe vampirique est utilisé dans un retournement ironique, trois ans avant la publication de *I am Legend*. Cet enfant s'inscrit dans la lignée des enfants monstrueux et robotiques, tous représentant un individu que la communauté cherche à faire rentrer dans un moule unique et dont le point de vue se manifeste par une altérité qui résiste à la pression de l'environnement communautaire ou sociétal.

Dans « No Such Thing as a Vampire », le mari trompé joue sur la superstition et le mythe vampirique pour fomenter sa vengeance contre l'amant de sa femme et c'est le cliché d'un vampire menaçant la lignée, et dont l'existence est niée dès le titre, qui est utilisé. La croyance populaire est utilisée pour rétablir un ordre rigide. Les deux autres nouvelles, « The Funeral » et « Dr Morton's Folly », quant à elles, jouent sur la transformation du vampire en un citoyen comme les autres, qui a besoin d'organiser ses obsèques ou de faire soigner ses dents. Il n'y a plus d'altérité géographique pour les vampires de Matheson, qui sont devenus des créatures américaines, au même titre que n'importe quel autre personnage et qui subissent les mêmes contraintes et les mêmes inquiétudes que leurs concitoyens.

Dans *I am Legend* et dans les nouvelles de vampire, la créature est américaine et elle est contemporaine. Du vampire ne subsistent que ses manifestations et ses caractéristiques mais son origine exotique et son passé ont disparu. Ses liens avec la mort sont également à peine évoqués dans les nouvelles, ou sous une forme humoristique. C'est par adaptation que les membres de la nouvelle société vivent avec le germe du vampire, ce qui sécularise la créature. Et dans tous les cas, le vampire n'est plus un bouc émissaire vaincu par une société conformiste ; il parvient à échapper aux tentatives de le chasser pour restaurer l'ordre, toujours en marge de la communauté mais néanmoins présent en parallèle. Son point de vue étant souvent celui adopté par Matheson, il se crée un espace que les récits de vampires antérieurs lui refusaient.

En plus de ses nouvelles et de *I am Legend*, Matheson a écrit plusieurs scénarios impliquant des vampires : *The Night Creatures* (1957), qui n'a jamais été tourné, mettait en scène sa propre vision de *I am Legend* à l'écran, *Bram Stoker's Dracula* (Curtis, 1974), les scénarios des adaptations de « Blood Son », « The Funeral » et « No Such Thing as a Vampire » et *The Night Stalker* (Moxey, 1972) d'après *The Kolchak Papers*, un roman de Jeffrey Rice, non publié à l'époque, qui met en scène un journaliste, Carl Kolchak. Le téléfilm est produit par Dan Curtis, qui réalise une suite l'année suivante, *The Night Strangler*, sur un scénario de Matheson. Dans *The Night Strangler*, le Dr. Richard Malcolm est un médecin de la guerre de sécession, qui a découvert un élixir lui permettant de rester en vie. Il doit boire cet élixir tous les vingt-et-un ans, en y ajoutant le sang d'une jeune femme. Seattle connaît alors des périodes de dix-huit jours de meurtres de jeunes femmes, en 1889, 1910, 1931, 1952 et 1973. Cela anticipe un des personnages mythiques de *The X-Files*, Eugene Victor Tooms qui depuis 1903 tue cinq personnes tous les trente ans et se nourrit de leur foie avant d'hiberner (« Squeeze », 1x03 pour la première apparition du personnage), même si les scénaristes ont indiqué s'être inspirés de Jack l'Éventreur. Les deux téléfilms Kolchak sont les premières collaborations de Matheson et Curtis. Il y en eut six en tout. *The Night Stalker* est ensuite devenue une série télévisée, diffusée sur ABC entre 1974 et 1975. Un remake a été diffusé sur ABC entre 2005 et 2006. Dans le premier téléfilm, Kolchak est persuadé qu'une série de crimes survenus à Las Vegas sont commis par un vampire.

L'adaptation du roman de Stoker est la première à inclure une intrigue amoureuse ; Dracula décide de rejoindre l'Angleterre pour trouver Lucy, qui ressemble trait pour trait à sa fiancée disparue. Le scénario de Matheson humanise le vampire, tel qu'il l'a fait dans ses nouvelles. Jack Palance, qui interprète Dracula, lui accorde précisément les caractéristiques des personnages mathesoniens : « But I never thought of the character as being evil. He was someone who was trapped in a situation [25]. » Dracula rejoint les personnages masculins pris au piège ; le film de Curtis est également le premier à faire le lien entre le comte Dracula et Vlad l'empaleur, en conformité avec deux études publiées par Radu Florescu en 1972 et 1973, *In Search of Dracula* et *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler, 1431–1476*. De la même manière que Matheson se fondait dans le contexte de la peur du nucléaire et de la paranoïa, il s'inspire de recherches contemporaines pour proposer une nouvelle image

25. Jack Palance, cité dans *The Television Horrors of Dan Curtis*, Jeff Thompson, McFarland & Company, 2009, p. 104.

d'un personnage mythique—nouvelle image qui s'impose dans l'imaginaire populaire [26]. Ainsi, on peut arguer que Matheson a ouvert le chemin à des textes ultérieurs, qui mettent en avant le point de vue du vampire. Les romans d'Anne Rice par exemple (*Interview with a Vampire* est publié en 1976) humanisent le vampire en proie à la culpabilité, et les récits vampiriques se multiplient depuis dans la culture populaire américaine. On peut par exemple penser à la *bit lit* et notamment à la série de romans *The Vampire Diaries* (L. J. Smith, 1991-1992, 2009-2014) ou à *Twilight* (Stephenie Meyer, 2005-2008) [27].

7.2.2 Le point de vue du survivant

Le projet mathesonien que nous avons cité plus haut, consistant à réorganiser le monde pour le rendre plus acceptable, trouve son paroxysme dans les nouvelles qui ont le plus marqué l'imaginaire américain, tant populaire que critique, « Steel » (1956), « Nightmare at 20,000 Feet » (1962), « Prey » (1967) et « Duel » (1971). Ces textes ont été adaptés, pour *The Twilight Zone* et la télévision et le cinéma, et mettent tous en scène le combat d'un individu face à un ennemi qui cherche à le tuer ou à le détruire, ainsi qu'un combat contre lui-même, et notamment pour affronter ses frustrations. Ces textes sont représentatifs de l'imaginaire mathesonien, et notamment de la façon dont il exprime le point de vue du personnage. Mais alors que dans les nouvelles que nous avons étudiées plus haut, le personnage solitaire s'enferme dans sa narration, se coupe totalement de son environnement ou perd le contrôle de son propre récit, dans ces quatre textes, le personnage remporte le combat. Son récit se transforme alors en un discours du survivant, qui a été capable d'agir sur son environnement pour s'y imposer. Dans « Steel », le refus du personnage principal d'accepter l'évolution des combats de boxe de robots passe par son insistance à agir selon sa propre vision du monde. Son attachement à une époque révolue lui permet d'imposer ce point de vue : il remet en cause ce que les humains ont délégué aux robots (les combats) en prenant la place de son robot déficient. Même s'il ne remporte pas le combat, le fait qu'il survive à ce combat impossible se révèle la véritable victoire du personnage [28].

26. Le film de Coppola, sorti en 1992, reprend le titre du film de Curtis, ainsi que l'intrigue amoureuse.

27. Pour une définition de la *bit lit*, voir Lucie Bernard, *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans* Twilight *de Stephenie Meyer,* The Vampire Diaries *de L. J. Smith et* House of Night *de P. C. et Kristin Cast*, première partie, « Qu'est-ce que la *bit lit* ? Définition générique. »

28. Dans l'adaptation très libre de Shawn Levy sortie en 2011, le robot obsolète des personnages principaux n'a aucune chance dans le combat contre le champion. Or, il parvient à se maintenir dans le combat et sa résistance impressionne le public. Les juges sont obligés de départager les deux robots et choisissent le champion, mais le public, quant à lui, se range du côté du robot *outsider*. Bien que le film soit très éloigné de la nouvelle de Matheson, il en garde l'idée de la survie *a priori* impossible.

Dans « Nightmare at 20,000 Feet », le personnage masculin fait état à plusieurs reprises de son souhait de mettre fin à ses jours [29]. À travers son combat contre le gremlin, et l'utilisation de son revolver contre cet ennemi supposé, il remporte deux potentielles victoires : de son point de vue, il a empêché la catastrophe aérienne et il survit à l'utilisation du revolver. Nous avons vu au chapitre 3 que la paranoïa du personnage fait évidemment douter de la présence du gremlin. Or, Matheson conteste l'hypothèse de folie du personnage dans un entretien accordé à Randy et Jean-Marc Lofficier : « Mon personnage à moi n'avait rien d'un fou. Son seul problème était que l'avion risquait d'être détruit par cette créature qu'il était le seul à apercevoir [30]. » Ce texte a été adapté deux fois pour *The Twilight Zone*, pour la série d'abord en 1963 et pour le film ensuite en 1983, témoignant de son succès auprès de l'imaginaire populaire. Les deux adaptations pour *The Twilight Zone* (en 1963 et en 1983) font le choix de montrer le gremlin et de se concentrer sur le point de vue du protagoniste, et par conséquent sur son statut de survivant.

Amelia et Mann, les deux personnages principaux respectifs de « Prey » et de « Duel », quant à eux, représentent des personnages qui réussissent à s'émanciper de leurs frustrations (la relation à sa mère pour Amelia, ses obligations professionnelles et ses relations familiales pour Mann) et à vaincre leur ennemi en employant ses propres méthodes. Ces personnages de survivants qui peuvent raconter leur histoire s'inscrivent dans la lignée du modèle de Scott Carey dans *The Shrinking Man*, qui voué à disparaître découvrait un tout autre monde à explorer.

Depuis 1950, on compte plusieurs adaptations cinématographiques et télévisuelles par

29. Voir par exemple la première évocation du revolver :

> Originally, when he'd thought about it, it was in terms of money carried, protection from holdup, safety from teenage gangs in the cities he had to attend. Yet, far beneath, he'd always known there was no valid reason except one. A reason he thought more of every day. How simple it would be—here, now—

Matheson, « Nightmare at 20,000 Feet », *Collected Stories vol. 3*, *op. cit.*, p. 127.

30. Entretien entre Richard Matheson et Randy et Jean-Marc Lofficier, publié pour la première fois en français dans *Matheson/peurs*, *Science-Fiction n° 3*, Denoël, mars 1985. L'entretien a été repris par le couple, dans sa langue originale dans leur guide sur The Twilight Zone : *Into the Twilight Zone: the Rod Serling Programme Guide*, Virgin Publishing, 1995. Dans la première adaptation, le personnage de Wilson était interprété par William Shatner. La nouvelle fait dorénavant partie de l'imaginaire populaire américain. Les références dans la culture populaire sont données sur le site de wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Nightmare_at_20,000_Feet#In_popular_culture> (consulté le 1/12/2016).

décennie des œuvres de Matheson : trois entre 1955 et 1960, quatre entre 1968 et 1970, trois entre 1971 et 1975, une en 1987, sept entre 1991 et 1999, douze entre 2004 et 2010 et trois entre 2011 et 2016, auxquelles s'ajoutent les quinze scénarios adaptés de ses œuvres qu'il a écrits entre 1957 et 1986[31]. Ainsi, les variations mathesoniennes sur les thèmes de la solitude, de la marginalité, du conflit aporétique entre l'individu et le collectif et de la survie se sont petit à petit imposées dans l'imaginaire populaire américain non pas par leur redécouverte progressive au fur et à mesure que l'auteur vieillissait mais par leur présence continue depuis 1950 à l'écrit, à la télévision et au cinéma.

La fiction mathesonienne s'est développée dans une tradition littéraire de l'imaginaire mais elle révèle des caractéristiques liées au contexte culturel dans lequel elle est née. Reposant sur des conflits entre l'individu et les systèmes qui l'oppriment (la famille, le travail, la société), les nouvelles confrontent l'individu à son environnement immédiat (la maison, le bureau, la ville) et plus métaphorique (la route, le désert). Le personnage est le plus souvent un représentant de la majorité masculine, blanche et de classe moyenne mais il n'en demeure pas moins la métaphore d'une identité vide. Le solitaire mathesonien n'est pas un américain modèle capable de profiter de ce que son pays peut lui offrir, il n'est pas non plus la quintessence d'un héros moral qui résisterait aux dérives en illustrant des valeurs perdues, perverties par la société. Le conflit entre l'individu et la société ne se résout ni au profit de l'individu ni au profit de la société ; il ne permet pas non plus à d'autres groupes sociaux d'émerger. C'est l'épuisement qui domine ces figures masculines blanches et qui se traduit par leur disparition. Les seules images de foules sont des images de perte, de groupes qui s'enterrent ou se jettent à la mer. L'échec de l'individu et de la société cependant, se double de tentatives d'affirmation de soi : la résistance réside essentiellement dans les personnages de marginaux, les monstres et les robots qui parviennent à symboliser le malaise existentiel d'une nation qui exclut, domine, cherche à uniformiser sans accorder d'importance à la conscience.

L'esthétique de Matheson se construit sur un mélange de caractéristiques culturelles américaines et de spécificités de la littérature de l'imaginaire – une esthétique de la solitude qui met le marginalisé au centre. Les personnages qui disparaissent sont les personnages

31. Entre 1957 et 1996, Matheson écrit également cinquante-neuf scénarios originaux, qui ne sont pas des adaptations de ses textes. Cela contribue à la présence de l'auteur sur les écrans. Voir la liste de toutes ces adaptations dans l'annexe A.

de la classe moyenne américaine alors que les nouvelles des enfants monstres se terminent par un suspens. Cette esthétique trouve son expression radicale dans le point de vue du survivant, seul capable de raconter ce qu'il a vécu. C'est cette figure du survivant qui a dominé l'inscription de Matheson dans la culture populaire américaine. En effet, dans la culture populaire américaine, Matheson n'est pas tout à fait un « inconnu célèbre ». Il donne son nom à un sénateur dans la série *The X-Files* (Chris Carter, Fox, 1993-2002, 2016-). Ce sénateur soutient l'agent du FBI Fox Mulder et apparaît pour la première fois dans l'épisode un de la saison deux, « Little Green Men » diffusé le 16 septembre 1994[32]. L'épisode est central dans la constitution de la mythologie de la série. C'est en effet la première fois que des extraterrestres apparaissent réellement dans un épisode – et la section des X files vient d'être fermée pour des raisons politiques à la fin de la saison 1.

Dans « A Private Conversation with Chris Carter », celui-ci déclare : « The character Senator Matheson is named after Richard Matheson, who wrote the original *Night Stalker* movie, which was the inspiration for *The X Files*[33]. » *The X-Files* est organisée autour de deux axes thématiques majeurs, celui du complot mené par des agences créées pendant la guerre froide et qui continuent de tirer dans l'ombre les ficelles du pouvoir pour cacher la vérité à la population (la mythologie de la série), et celui du *monster of the week*, le monstre de la semaine, autant de personnages de marginaux, de mutants, disposant ou non de pouvoirs paranormaux. On retrouve donc ici les structures paranoïaques et les personnages solitaires typiques de Matheson.

La transformation de l'auteur de « Disappearing Act » en personnage de série souligne le fait que dès le début de sa carrière, il est lié à la télévision et au cinéma populaire. Sa participation à *The Twilight Zone*, au cycle Poe de Corman ou aux téléfilms de Dan Curtis marque la génération qui grandit après la seconde guerre mondiale et commence sa carrière dans les années soixante-dix. La perte de contrôle des personnages, leur solitude, la perte de la masculinité hégémonique, l'envers des apparences de la banlieue résidentielle influencent Steven Spielberg et Stephen King. Cette transformation correspond également à la dissolution et à la pérennité de l'auteur dans un imaginaire commun.

32. L'épisode a été écrit par Glen Morgan et James Wong et dirigé par David Nutter. Raymond J. Barry interprète le sénateur Matheson, qui revient à deux autres reprises, dans l'épisode neuf de la saison trois et dans l'épisode neuf de la saison six.

33. Bonus de l'épisode un de la saison deux, disponible sur youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=seb83ZBli7g>, 00:00:49 - 00:00:59.

Conclusion générale

L'IMAGINAIRE MATHESONIEN entre 1950 et 1971 offre des résonances quasi-universelles, qui imprègnent toute la culture occidentale post-deuxième guerre mondiale : la peur de la fin du monde engendre des personnages et des communautés de survivants. Certains s'adaptent, du fait de transformations physiques et sociales radicales. La peur de la fin du monde pose deux questions sociales, celle de l'organisation de la société pour se préparer à une catastrophe et celle de l'organisation de la société d'après. Dans les deux cas, les personnages sont déjà des survivants, évoluant dans un environnement dans lequel la catastrophe est certaine.

La catastrophe se produit également à l'échelle individuelle, particulièrement pour les hommes, en proie à la paranoïa et à la destruction méthodique de leur mode de vie. Le dernier homme, Mann, dans « Duel » est le survivant ultime, celui qui a vaincu la paranoïa, la destruction, le monstre, mais également sa propre humanité au profit d'une régression indispensable à sa survie. Mann survit parce que, comme Amelia dans « Prey », il emploie les méthodes mêmes du monstre pour le combattre et s'accorde des prérogatives qui sont tout entières dédiées à sa survie individuelle. La morale mathesonienne pose la question de la responsabilité individuelle dans la survie, et de son coût : en appuyant sur le bouton dans « Button, Button », Norma engendre sa propre condition de survivante. Son désir d'argent lui confère un pouvoir de vie et de mort, et génère une action tournée vers l'intérêt individuel et sa récompense ironique délègue également la culpabilité au personnage unique.

Après « Duel », Matheson s'éloigne pendant un temps de l'écriture de nouvelles mais il en publie quand même une cinquantaine entre 1972 et 2013, la plupart dans des anthologies, notamment des séries limitées publiées par Gauntlet Press. Vingt de ses vingt-huit romans sont publiés après 1971, dont *Bid Time Return* (1975) et *What Dreams May Come* (1978). Ce dernier met en scène un personnage qui meurt dès le début du roman dans un accident de voiture mais s'attarde sur terre sous forme spectrale. Après avoir accepté sa mort, il arrive dans l'au-delà et rencontre des guides qui lui expliquent que son esprit contrôle l'apparence du monde d'après. Après le suicide de sa femme, il refuse d'accepter qu'elle ne le rejoigne pas dans l'au-delà et cherche à la récupérer en enfer. Ce roman métaphysique correspond à l'évolution que Matheson souhaite poursuivre :

> I believe that every human being is surrounded by some bioenergy field—what they refer to as the "aura"—that creates psychic phenomena, can affect healing, and

> is responsible for telepathy, telekinesis, and precognition. This field is connected to the body during our lifetime, disconnects itself at death, and is eternal. our body is just the vehicle it uses during this particular phase of its existence. And then it comes back and attaches itself to another vehicle—which is, of course, reincarnation.
>
> There is an overall meaning to everyone's existence, which is this constant cycle of living, dying, returning. We are headed somewhere—back to where we came from initially, when we were perfect in a very real sense[34].

What Dreams May Come est adapté pour le cinéma par Vincent Ward, en 1998, avec Robin Williams dans le rôle titre et il marque une évolution de Matheson vers des projets qui reflètent davantage sa trajectoire personnelle et ses croyances métaphysiques, consacrées par la publication de son premier essai, *The Path: Metaphysics for the '90s* (1993), un guide spirituel divisé en dix parties intitulées *walks*. C'est également un nouveau récit de personnage survivant, ici à la mort.

Dans *Bid Time Return* (ou *Somewhere in Time* après le film), un homme atteint d'une tumeur incurable tombe amoureux du tableau d'une femme et parvient à voyager dans le passé pour la rencontrer. Adapté en 1980 par Jeannot Szwarc, d'après un scénario de Matheson, avec Christopher Reeve et Jane Seymour, le film fait l'objet d'un véritable culte de fans ; tous les ans au mois d'octobre, le fanclub organise une convention dans l'hôtel qui a servi de lieu de tournage :

> INSITE [The International Network of Somewhere In Time Enthusiasts] is a unique fan society, which has been in existence for 27 years. INSITE is a non-profit entity. We think that *Somewhere in Time* is The Most Romantic Love Story Ever Filmed. We primarily publish an elegant, stimulating journal, fleshing out the superlatives about the film and providing a continual forum about it. In addition, we are known for our extraordinary annual event, The *Somewhere in Time* Weekend at Grand Hotel[35].

Somewhere in Time s'est construit une base d'amateurs aussi solide que *I am Legend*, *The Shrinking Man* et des nouvelles comme « Duel », « Nightmare at 20,000 Feet » ou « Steel ».

L'évolution métaphysique de Matheson ne l'éloigne pas de son intérêt pour l'individu mais elle offre de nouvelles explorations de la survie, notamment la perspective d'une vie après la mort ou d'une réincarnation qui présentent un apaisement par rapport aux conflits vécus par les personnages de ses nouvelles. Cette évolution n'est cependant pas linéaire, Matheson publiant également des westerns au cours de cette période, par exemple. En cela, l'éclectisme qui caractérise ses nouvelles se retrouve dans sa fiction longue, de même que

34. Matheson, cité dans *The Twilight and Other Zones*, *op. cit.*, pp. 24-25.
35. <http://www.somewhereintime.tv/insite.htm>, consulté le 14 avril 2018.

dans ses projets cinématographiques. La mort de Matheson en 2013, alors que cette étude était commencée, n'a donné lieu pour l'instant qu'à un ouvrage universitaire américain. Notre étude montre que Matheson a été assimilé par la culture populaire de son pays et certaines des conclusions tirées de ce corpus de nouvelles pourraient être élargies à d'autres textes, ainsi qu'aux scénarios de la même période.

FIG. 7.1: Richard Matheson, *The Simpsons*, Treehouse of Horror XXIV

Depuis la saison 2, chaque saison des *Simpsons* propose un épisode d'Halloween. Ces épisodes sont composés de trois segments, chaque segment ne durant que quelques minutes, la durée totale des épisodes n'excédant pas trente minutes. Ces récits reprennent en général les classiques de la littérature, de la télévision et du cinéma d'horreur, de science-fiction ou de fantastique. Plusieurs segments d'épisodes d'Halloween sont directement inspirés par Matheson, tels que « Clown without Pity » (*Treehouse of Horror III*, 1992), qui reprend des éléments de « Prey [36] », « Terror at 5 1/2 Feet » (*Treehouse of Horror IV*, 1993), adaptation de « Nightmare at 20,000 Feet [37] », « Homer³ » (*Treehouse of Horror VI*, 1995), inspiré de « Little Girl Lost [38] ». L'introduction du vingt-quatrième épisode d'Halloween des *Simpsons* (25x02), diffusé le 6 octobre 2013 sur la Fox, quelques mois après la mort de Matheson, est réalisée par Guillermo del Toro [39]. Véritable ode à l'horreur et aux figures marquantes de l'imaginaire américain, ce générique fait apparaître Matheson aux côtés de Poe, Lovecraft, Bradbury et King, l'incluant dans le panthéon des écrivains américains de la littérature de l'imaginaire et consacrant ainsi son importance et son originalité en tant que funambule talentueux entre science-fiction et fantastique.

36. Poursuivi par une poupée clown tueuse, Homer l'enferme dans une valise, comme Amelia le fait pour le fétiche. Ce segment s'inspire également d'autres fictions d'horreur mettant en scène des poupées tueuses.
37. Bart aperçoit un monstre sur le côté de son bus scolaire mais personne ne veut le croire.
38. Homer se trouve projeté dans une autre dimension.
39. Chaque épisode des *Simpsons* commence sur le même modèle : chaque membre de la famille quitte son activité (école, travail, courses, musique) pour rejoindre la maison familiale et se retrouver sur le canapé. Ces génériques sont appelés *couch gag*. Le *couch gag* des épisodes d'Halloween est en général plus long que celui des épisodes classiques, afin d'inclure des références de la culture populaire. Celui réalisé par del Toro est visible à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=CtgYY7dhTyE>.

Table des Illustrations

1.1 Couverture du premier numéro d'*Amazing Stories* 25

1.2 Couverture d'*Astounding*, février 1938 27

2.1 Couverture d'une brochure éditée par la défense civile 65

5.1 Louis Biedermann, *New York World*, 30/12/1900 195

5.2 Frank R. Paul, *Amazing Stories Quarterly*, hiver 1928 195

5.3 *Metropolis*, Lang, 1927 195

5.4 *Just Imagine*, Butler, 1930 195

5.5 Frank R. Paul, non daté 197

5.6 Frank R. Paul, non daté 197

5.7 *Astounding*, nov. 1944, couverture de William Timmins 238

7.1 Richard Matheson, *The Simpsons*, Treehouse of Horror XXIV 301

Liste des tableaux

2.1 *Premières estimations des victimes d'Hiroshima et de Nagasaki* 52

Annexe A :

Bibliographie et filmographie de Richard Matheson

Afin de réaliser cette bibliographie, nous avons utilisé les bibliographies publiées dans *The Twilight and Other Zones* (2009), *Il est une légende* (2011) et le magazine *Bifrost* n° 86 (2017). L'ouvrage en anglais et le magazine *Bifrost* sont ceux qui contiennent les bibliographies les plus détaillées, réalisées respectivement par Stanley Wiater et Paul Stuve pour l'ouvrage en anglais et par Alain Sprauel pour le magazine *Bifrost*. Nous avons également utilisé la page internet consacrée à Matheson sur l'*internet speculative fiction database*, les sites internet de Gauntlet Press, RosettaBooks, Tor Books, Cemetary Dance Publications et l'*internet movie database*[1].

Nous n'avons pas inclus les anthologies de scénarios qui n'ont pas été tournés mais avons inclus les anthologies dans lesquelles figuraient à la fois des scénarios qui ont été portés à l'écran et des scénarios inédits. Pour une liste des projets qui n'ont pas abouti, le lecteur peut se reporter à *The Twilight and Other Zones*, p. 325 à 331[2].

Nouvelles

1—"Born of Man and Woman", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, été 1950

2—"Third from the Sun", in *Galaxy*, octobre 1950

3—"When the Waker Sleeps" ("The Waker Dreams") in *Galaxy*, décembre 1950

4—"Clothes Make the Man", in *Worlds Beyond*, février 1951

5—"Blood Son" ("Drink My Red Blood"), in *Imagination*, avril 1951

6—"Through Channels", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, avril 1951

7—"The Thing", in *Marvel Science Stories*, mai 1951

8—"Witch War", in *Startling Stories*, juillet 1951

9—"Dress of White Silk", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, octobre 1951

10—"Return", in *Thrilling Wonder Stories*, octobre 1951

11—"They Don't Make 'em Tougher" ("Gunsight"), in *Dime Western*, octobre 1951

12—"Mountains of the Mind", in *Marvel Science Stories*, novembre 1951

1. Les deux premiers ouvrages cités sont parus respectivement en 2009 et en 2011. D'autres romans et anthologies de Matheson ont été publiés depuis. Le numéro de *Bifrost* date de 2017 mais la bibliographie est incomplète. Le lecteur se reportera à *Il est une légende* et à *Bifrost* pour les traductions françaises des textes, leurs parutions dans des magazines et des anthologies ainsi que pour la bibliographie des anthologies parues en français et inédites en anglais.

2. L'ouvrage est paru en 2009, la bibliographie est donc incomplète mais elle est commentée et comprend : les éditions originales et limitées, la liste des introductions et commentaires rédigés par Matheson, les dédicaces, les compositions musicales, les enregistrements audio ainsi que les scénarios qui n'ont pas été tournés.

13—"Advance Notice", ("Letter to the Editor"), in *Imagination*, janvier 1952

14—"F-" ("The Foodlegger"), in *Thrilling Wonder Stories*, avril 1952

15—"SRL AD", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, avril 1952

16—"Lover When You're Near Me", in *Galaxy*, mai 1952

17—"Shipshape Home", in *Galaxy*, juillet 1952

18—"Brother to the Machine", in *Worlds of If*, novembre 1952

19—"To Fit the Crime", in *Fantastic*, novembre / décembre 1952

20—"Mad House", in *Fantastic*, janvier / février 1953

21—"Wet Straw", in *Weird Tales*, janvier 1953

22—"The Disinheritors", in *Fantastic Story Magazine*, janvier 1953

23—"Death Ship", in *Fantastic Story Magazine*, mars 1953

24—"Disappearing Act", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mars 1953

25—"The Last Day", in *Amazing*, avril / mai 1953

26—"Lazarus II", in *Fantastic Story Magazine*, juillet 1953

27—"Legion of Plotters", in *Detective Story Magazine*, juillet 1953

28—"Slaughter House", in *Weird Tales*, juillet 1953

29—"The Wedding", in *Beyond Fantasy Fiction*, juillet 1953

30—"Full Circle", in *Fantastic Universe*, août / septembre 1953

31—"Trespass" ("Mother by Protest"), in *Fantastic*, septembre / octobre 1953

32—"Dying Room Only", in *Fifteen Detective Stories*, octobre 1953

33—"Little Girl Lost", in *Amazing*, octobre / novembre 1953

34—"Long Distance Call" ("Sorry, Right Number"), in *Beyond Fantasy Fiction*, novembre 1953

35—"The Traveller", in *Born of Man and Woman*, Chamberlain Press, 1954

36—"Dear Diary", in *Born of Man and Woman*, Chamberlain Press, 1954

37—"Dance of the Dead", in *Star Science Fiction Stories #3*, 1954

38—"The Man Who Made the World", in *Imagination*, février 1954

39—"Descent", in *Worlds of If*, mai 1954

40—"When Day is Dun", in *Fantastic Universe*, mai 1954

41—"The Curious Child", in *Fantastic*, juin 1954

42—"The Conqueror", in *Blue Book*, juillet 1954

43—"Being", in *Worlds of If*, août 1954

44—"The Test", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, novembre 1954

45—"The Doll that Does Everything", in *Fantastic Universe*, décembre 1954

46—"Too Proud to Lose", in *Fifteen Western Tales*, février 1955

47—"The Funeral", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, avril 1955

48—"Miss Stardust", in *Startling Stories*, printemps 1955

49—"Pattern for Survival", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mai 1955

50—"One for the Books", in *Galaxy*, septembre 1955

51—"The Frigid Flame", in *Justice*, octobre 1955

52—"Son of the Gunman", in *Western Stories*, décembre 1955

53—"The Splendid Source", in *Playboy*, mai 1956

54—"Steel", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, mai 1956

55—"A Flourish of Strumpets", in *Playboy*, novembre 1956

56—"A Visit to Santa Claus" ("I'll Make it Look Good", Logan Swanson (pseudonyme), in *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, mars 1957

57—"The Children of Noah", in *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, mars 1957

58—"The Holiday Man", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, juillet 1957

59—"Old Haunts", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, octobre 1957

60—"Lemmings", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, janvier 1958

61—"The Distributor", in *Playboy*, mars 1958

62—"The Edge", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, août 1958

63—"Fury in the Fog", in *Mike Shayne's mystery magazine*, novembre 1958

64—"Now, Die in It", in *Mystery Tales*, décembre 1958

65—"Big Surprise" ("What Was in the Box?"), in *Ellery Queen's Mystery Magazine*, avril 1959

66—"The Creeping Terror" ("A Touch of Grapefruit"), in *Star Science Fiction Stories #5*, Ballantine Books, 1959

67—"No Such Thing as a Vampire", in *Playboy*, octobre 1959

68—"Deadline", in *Rogue*, décembre 1959

69—"Mantage", in *Science Fiction Showcase*, Curtis Books, 1959

70—"Crickets", in *Shock*, mai 1960

71—"Day of Reckoning" ("The Faces"), in *Ed McBain's Mystery Book #1*, 1960

72—"First Anniversary", in *Playboy*, juillet 1960

73—"From Shadowed Places", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, octobre 1960

74—"Nightmare at 20 000 feet", in *Alone by Night*, Ballantine Books, 1962

75—"The Likeness of Julie" (Logan Swanson), in *Alone by Night*, Ballantine Books, 1962

76—"Finger Prints", in *The Fiend in You*, Ballantine Books, 1962

77—"Mute", in *The Fiend in You*, Ballantine Books, 1962

78—"The Jazz Machine", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, février 1963

79—"'Tis the Season to be Jelly", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, juin 1963

80—"Shock Wave" ("Crescendo"), in *Gamma*, juillet 1963

81—"Girls of My Dreams", in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, octobre 1963

82—"Deus ex Machina", in *Gamma*, novembre 1963

83—"Interest", in *Gamma*, septembre 1965

84—"A Drink of Water", in *Signature*, avril 1967

85—"Prey", in *Playboy*, avril 1969

86—"Therese" ("A Needle in The Heart"), in *Ellery Queen's Mystery Magazine*, octobre 1969

87—"By Appointment Only", in *Playboy*, avril 1970

88—"Button, Button", in *Playboy*, juin 1970

89—"Till Death Do Us Part", in *Ellery Queen's Mystery Magazine*, septembre 1970

90—"The Finishing Touches", in *Shock Waves*, Dell, 1970

91—"Come Fygures, Come Shadowes", in *Shock Waves*, Dell, 1970

92—"Duel", in *Playboy*, avril 1971

93—"Leo Rising", in *Ellery Queen's Mystery Magazine*, mai 1972

94—"The Near-Departed", in *Masques II*, Maclay and Associates, 1987

95—"Buried Talents", in *Masques II*, Maclay and Associates, 1987

96—"Shoo Fly", in *Omni*, novembre 1988

97—"Person to Person", in *Rod Serling's Twilight Zone Magazine*, avril 1989

98—"Two O'Clock Session", in *The Bradbury Chronicles: stories in Honor of Ray Bradbury*, Penguin/NAL, 1991

99—"Gunsight", in *By the Gun*, M Evans & Company, 1994

100—"Boy in the Rocks", in *By the Gun*, M Evans & Company, 1994

101—"Too Proud to Lose", in *By the Gun*, M Evans & Company, 1994

102—"Little Jack Cornered", in *By the Gun*, M Evans & Company, 1994

103—"Of Death and Thirty Minutes", in *By the Gun*, M Evans & Company, 1994

104—"Relics", in *Cemetery Dance #31*, mai 1999

105—“Always Before Your Voice”, in *California Sorcery*, 1999

106—“And in Sorrow”, édition limitée chez Gauntlet Publications, 2000

107—“The Prisoner”, édition limitée chez Gauntlet Publications, 2001

108—“Blunder Buss” (1984), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

109—“Mirror, Mirror ” (2002), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

110—“All and Only Silence” (“The Last Blah in the ETC”) (2002), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

111—“And Now I’m Waiting” (1983), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

112—“Phone Call from Across the Street” (2002), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

113—“Maybe You Remember Him” (2002), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

114—“That Was Yesterday” (2002), in *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, janvier 2003

115—“Revolution”, in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

116—“The Puppy” in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

117—“Little Girl Knocking at My Door”, in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

118—“Cassidy’s Shoes”, in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

119—“The Hill”, in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

120—“Intergalactic Report”, in *Darker Places*, Gauntlet Press 2004

121—“He Wanted to Live” (2002) in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

122—“Life Size”, in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

123—“Man with a Club” (2003) in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

124—“Professor Fritz and the Runaway House” (2002) in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

125—“Purge Among Peanuts” (2001), in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

126—“Counterfeit Bills” (2004) in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

127—“1984 ½” (2005) in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

128—"Pride" in *Uncollected Stories vol. 1*, Gauntlet Press, 2008

129—"Portrait", in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

130—"Portrait Illustration", in *Uncollected Stories, vol. 2.*, Gauntlet Press, 2010

131—"Where's There's a Will" (1980) (avec R. C. Matheson), in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

132—"Getting Together" (1986), *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

133—"The hunt" (1951), in *Uncollected Stories, vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

134—"Person to Person" (1989), in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

135—"Haircut" (2006), in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

136—"An Element Never Forgets", in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

137—"Red is the Color of Desire", in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

138—"The House of the Dead", in *Uncollected Stories vol. 2*, Gauntlet Press, 2010

139—"Dr Morton's Folly", in *Steel and Other Stories*, Tor, 2011

140—"The Window of Time", in *Steel and Other Stories*, Tor, 2011

141—"A Murder Story Told in Two Hundred Clichés", in *Backteria and Other Improbable Tales*, RosettaBooks 2011, Gauntlet Press, 2013

142—"Backteria" in *Backteria and Other Improbable Tales*, RosettaBooks 2011, Gauntlet Press, 2013

143—"CU: Mannix" (1991), in *Backteria and Other Improbable Tales*, RosettaBooks 2011, Gauntlet Press, 2013

144—"An element never forgets", in *Backteria and Other Improbable Tales*, Gauntlet Press, 2013

145—"My Conversation with Superman", in *Backteria and Other Improbable Tales*, Gauntlet Press, 2013

Contenu des anthologies de nouvelles

Nous n'avons répertorié que les anthologies entièrement consacrées à Matheson. Ses nouvelles ont également été publiées dans des anthologies de plusieurs auteurs. Le lecteur peut en trouver une sélection dans *The Twilight and Other Zones*, p. 255-263. Nous indiquons entre parenthèses les auteurs d'introductions ou d'articles sur Matheson inclus dans les anthologies et, le cas échéant, les autres titres sous lesquels certaines nouvelles peuvent être répertoriées.

Born of Man and Woman, Chamberlain Press, 1954
- — "Introduction: The Art of R. Matheson" (Robert Bloch)
- — "Born of Man and Woman"
- — "Third from the Sun"
- — "Through Channels"
- — "Lover When You're Near Me"
- — "SRL Ad"
- — "Mad House"
- — "F—" ("The Foodlegger")
- — "Dear Diary"
- — "To Fit the Crime"
- — "Witch War"
- — "Return"
- — "Dress of White Silk"
- — "Full Circle"
- — "Disappearing Act"
- — "The Wedding"
- — "Shipshape Home"
- — "The Traveller"

Third From the Sun, Bantam, 1955
- — "Born of Man and Woman"
- — "Third from the Sun"
- — "Lover When You're Near Me"
- — "SRL Ad"
- — "Mad House"
- — "F—" ("The Foodlegger")
- — "To Fit the Crime"
- — "Dress of White Silk"
- — "Disappearing Act"
- — "The Wedding"
- — "Shipshape Home"
- — "The Traveller"

The Shores of Space, Bantam, 1957
- — “Being”
- — “Pattern for Survival”
- — “Steel”
- — “The Test”
- — “Clothes Make the Man”
- — “Blood Son” (“Drink My Red Blood”)
- — “Trespass” (“Mother By Protest”)
- — “When Day is Dun”
- — “The Curious Child”
- — “The Funeral”
- — “The Last Day”
- — “Little Girl Lost”
- — “The Doll that Does Everything”

Shock !, Dell Publishing, 1961
- — “The Children of Noah”
- — “Lemmings”
- — “The Splendid Source”
- — “Long Distance Call” (“Sorry, Right Number”)
- — “Mantage”
- — “One for the Books”
- — “The Holiday Man”
- — “Dance of the Dead”
- — “Legion of Plotters’
- — “The Edge”
- — “The Creeping Terror” (“A Touch of Grapefruit”)
- — “Death Ship”
- — “The Distributor”

Shock II, Dell Publishing, 1964
- — “A Flourish of Strumpets”
- — “Brother to the Machine”
- — “No Such Thing as a Vampire”
- — “Descent”
- — “Deadline”
- — “The Man Who Made the World”
- — “Graveyard Shift” (“Day of Reckoning”)
- — “The Likeness of Julie”
- — “Lazarus II”
- — “Big Surprise” (“What Was in the Box?”)
- — “Crickets”
- — “Mute”

— “From Shadowed Places”

Shock III, Dell Publishing, 1966
— “Girl of My Dreams”
— “’Tis the Season to be Jelly”
— “Return”
— “The Jazz Machine”
— “The Disinheritors”
— “Slaughter House”
— “Shock Wave” (“Crescendo”)
— “When the Waker Sleeps” (“The Waker Dreams”)
— “Witch War”
— “First Anniversary”
— “Miss Stardust”
— “Full Circle”
— “Nightmare at 20 000 Feet”

Shock Waves, Dell Publishing, 1970
— “A Visit to Santa Claus” (“I’ll Make it Look Good”)
— “Finger Prints”
— “Deus Ex Machina”
— “The Thing”
— “The Conqueror” (“Go West, Young Man”)
— “A Drink of Water”
— “Dying Room Only”
— “Advance Notive”
— “Wet Straw”
— “Therese” (“Needle in the Heart”)
— “Day of Reckoning” (“Graveyard Shift”)
— “Prey”
— “Come Figures, Come Shadowes”
— “The Finishing Touches”

Collected Stories, Dream/Press, 1989 [3]
— “To The Reader
— “Born of Man and Woman”
— “Third from the Sun”
— “When the Waker Sleeps”
— “From Ray Bradbury” (par Ray Bradbury)
— “Blood Son”

3. Cet ouvrage constitue l’édition originale en un volume de l’anthologie qui a été republiée en trois volumes entre 2003 et 2005 et qui a servi d’édition de référence à ce travail. Les trois volumes contiennent les mêmes nouvelles, aussi nous ne les répertorierons pas dans cette bibliographie.

— “Clothes Make the Man”
— “Dress of White Silk”
— “Return”
— “The Thing”
— “Through Channels”
— “Witch War”
— “From Robert Bloch” (par Robert Bloch)
— “Advance Notice”
— “Brother to the Machine”
— “F—” (“The Foodlegger”)
— “Lover When You’re Near Me”
— “Mad House”
— “Shipshape Home”
— “SRL Ad”
— “To Fit the Crime”
— “Death Ship”
— “From William F. Nolan” (par William Nolan)
— “Disappearing Act”
— “The Disinheritors”
— “Dying Room Only”
— “Full Circle”
— “The Last Day”
— “Lazarus II”
— “Legion of Plotters”
— “Little Girl Lost”
— “Long Distance Call”
— “Slaughter House”
— “Trespass”
— “The Wedding”
— “Wet Straw”
— “Being”
— “The Conqueror”
— “From Jack Finney” (par Jack Finney)
— “The Curious Child”
— “Dear Diary”
— “Descent”
— “The Doll that Does Everything”
— “The Man Who Made the World”
— “The Test”
— “The Traveller”
— “When Day is Dun”
— “Dance of the Dead”
— “The Funeral”

— “Miss Stardust”
— “One for the Books”
— “Pattern for Survival”
— “From George Clayton Johnson” (par John Clayton Johnson)
— “A Flourish of Strumpets”
— “The Splendid Source”
— “Steel”
— “A Visit to Santa Claus”
— “The Children of Noah”
— “The Holiday Man”
— “Lemmings”
— “Old Haunts”
— “The Distributor”
— “The Edge”
— “Big Surprise”
— “The Creeping Terror”
— “Deadline”
— “Mantage”
— “No Such Thing as a Vampire”
— “From Harlan Ellison” (par Harlan Ellison)
— “Crickets”
— “Day of Reckoning”
— “First Anniversary”
— “From Shadowed Places”
— “Nightmare at 20 000 Feet”
— “Finger Prints”
— “The Likeness of Julie”
— “Mute”
— “Deus Ex Machina”
— “Girl of My Dreams”
— “The Jazz Machine”
— “From Stephen King” (par Stephen King)
— “Shock Wave”
— “’Tis the Season to Be Jelly”
— “Interest”
— “A Drink of Water”
— “Therese”
— “Prey”
— “Button, Button”
— “From Dennis Etchison” (par Dennis Etchison)
— “By Appointment Only”
— “The Finishing Touches”
— “’Til Death Do Us Part”

— “The Near-Departed”
— “Buried Talents”
— “Duel”
— “From Richard Christian Matheson” (par Richard Christian Matheson)

By the Gun, M. Evans & Company, 1993
— “Gunsight” (“They Don’t Make ’em Tougher”)
— “Go West, Young Man” (“The Conqueror”)
— “Boy in the Rocks” (“Son of a Gunman”)
— “Too Proud to Lose”
— “Little Jack Cornered”
— “Of Death and Thirty Minutes”

The Shrinking Man, Tor, 1995
— *The Shrinking Man*
— “Nightmare at 20 000 Feet”
— “The Test”
— “The Holiday Man”
— “Mantage”
— “The Distributor”
— “By Appointment Only”
— “Button, Button”
— “Duel”
— “Shoofly” (“Shoo, Fly”)

I Am Legend, Tor, 1995
— *I Am Legend*
— “Buried Talents”
— “The Near Departed”
— “Prey”
— “Witch War”
— “Dance of the Dead”
— “Dress of White Silk”
— “Mad House”
— “The Funeral”
— “From Shadowed Places”
— “Person to Person”

Nightmare at 20,000 Feet: Horror Stories by Richard Matheson, Tor, 2002
— Introduction (par Stephen King)
— “Nightmare at 20,000 Feet”
— “Dress of White Silk”
— “Blood Son”

— “Through Channels”
— “Witch War”
— “Mad House”
— “Disappearing Act”
— “Legion of Plotters”
— “Long Distance Call”
— “Slaughter House”
— “Wet Straw”
— “Dance of the Dead”
— “The Children of Noah”

Off-Beat: Uncollected Stories, Subterranean Press, 2002
— Introduction (par William F. Nolan)
— “Relics”
— “Blunder Buss”
— “And Now I’m Waiting”
— “All and Only Silence” (“The Last Blah in the ETC”)
— “Phone Call from Across the Street”
— “Maybe You Remember Him”
— “Mirror, Mirror. . .”
— “Two O’Clock Session”
— “And in Sorrow”
— “The Prisoner”
— “Always Before Your Voice”
— “That Was Yesterday”
— “Life Size” (dans l’édition limitée)

Duel: Terror Stories by Richard Matheson, Tor, 2003
— “An Appreciation” (par Ray Bradbury)
— “Duel”
— “When the Waker Sleeps”
— “Born of Man and Woman”
— “Return”
— “Brother to the Machine”
— “F—”
— “Lover When You’re Near Me”
— “Shipshape Home”
— “SRL Ad”
— “Death Ship”
— “The Last Day”
— “Little Girl Lost”
— “Trespass”
— “Being”

— “The Test”
— “One for the Books”
— “Steel”

Darker Places, Gauntlet Press, 2004
— “Revolution”
— “The Puppy”
— “Little Girl Knocking at My Door”
— “Cassidy’s Shoes”
— “The Hill”
— “Intergalactic Report”
— *Creature*: A Screenplay

I Am Legend/Hell House, Quality Paperback Book Club, 2006
— *I Am Legend*
— “Buried Talents”
— “The Near-Departed”
— “Prey”
— “Witch War”
— “Dance of the Dead”
— “Dress of White Silk”
— “Mad House”
— “The Funeral”
— “From Shadowed Places”
— “Person to Person”
— *Hell House*

Button, Button, Uncanny Stories (*The Box, Uncanny Stories*), Tor, 2008
— Introduction (par Matheson)
— “Button, Button”
— “Girl of My Dreams”
— “Dying Room Only”
— “A Flourish of Strumpets”
— “No Such Thing as a Vampire”
— “Pattern for Survival”
— “Mute”
— “The Creeping Terror”
— “Shock Wave”
— “Clothes Make the Man”
— “The Jazz Machine”
— “‘Tis the Season to Be Jelly”

Matheson Uncollected: Volume One, Gauntlet Press, 2008

— Introduction (George Clayton Johnson)
— Split Personality: The Evolution of Richard Matheson's The Enemy Within (Tony Albarella)
— "Star Trek: The Enemy Within"
— *Colony Seven: An Unpublished Novel*
— "He Wanted to Live"
— "Life Size"
— "Man with a Club"
— "Professor Fritz and the Runaway House"
— "Purge Among Peanuts"
— "The Prisoner"
— "The Last Blah in the ETC" ("All and Only Silence")
— "Counterfeit Bills"
— "1984 ½"
— "Pride"

Matheson Uncollected: Volume Two, Gauntlet Publications, 2010

— "Mountains of the Mind"
— "Now Die in It"
— "Where There's a Will" (avec R. C. Matheson)
— "Getting Together"
— "Person to Person"
— "Portrait"
— "Portrait Illustration"
— "Haircut"
— "An Element Never Forgets"
— "Red is the Color of Desire" (roman inachevé)
— "The House of the Dead" (roman inachevé)
— "What Dreams May Come" (scénario)
— "The Hunt"
— "Leo Rising"
— "CU: Mannix"

Steel and Other Stories, Tor, 2011

— "Steel"
— 'To Fit the Crime"
— "The Wedding"
— "The Conqueror"
— "Dear Diary"
— "Descent"
— "The Doll that Does Everything"
— "The Traveller"

— “When Day is Dun”
— “The Splendid Source”
— “Lemmings”
— “The Edge”
— “A Visit to Santa Claus”
— “Dr. Morton’s Folly”
— “The Window of Time”

Backteria and Other Improbable Tales, RosettaBooks, 2011 (livre numérique), Gauntlet Press, 2013

— “Backteria”
— “He Wanted to Live”
— “Life Size”
— “Man With a Club”
— “Professor Fritz and the Runaway House”
— “Purge Among Peanuts”
— “The Prisoner”
— “The Last Blah in the ETC” (“All and Only Silence”)
— “Counterfeit Bills”
— “1984 ½”
— “Pride”
— “Now Die in It”
— “Leo Rising”
— “Where There’s a Will”
— “Getting Together”
— “Person to Person”
— “CU: Mannix”
— “Haircut”
— “An Element Never Forgets”
— “A Murder Story Told in Two Hundred Clichés” (édition 2013)
— “My Conversation with Superman” (édition 2013)

Romans

1—*Fury on Sunday*, Lion Books, New York, 1953

2—*Someone is Bleeding*, Lion Books, New York, 1953

3—*I Am Legend*, Nelson Doubleday, 1954

4—*The Shrinking Man* (The Incredible Shrinking Man), Nelson Doubleday, 1956

5—*A Stir of Echoes*, Linppicott, 1958

6—*Ride The Nightmare*, Ballantine, New York, 1959

7—*Beardless Warriors*, Corgi, New Impression, 1960

8—*Hell House*, Saint Martin's Press, 1971

9—*Bid Time Return* (Somewhere in Time), Sphere, 1975

10—*What Dreams May Come*, Putnam Pub Group, 1978

11—*Earthbound* (sous le pseudonyme Logan Swanson), Playboy Mass Market, 1982

12—*Journal of the Gun Years*, M. Evans and Co, 1991

13—*The Gun Fight*, M. Evans and Co, 1993

14—*Seven Steps to Midnight*, Forge, 1993

15—*Shadow on the Sun*, M. Evans and Co, 1994

16—*Now you See it*, Thor Books, 1995

17—*The Memoirs of Wild Bill Hickok*, Jove Pubns, 1996

18—*Hunger and Thirst* (1949), Gauntlet Press, 2000

19—*Passion Play*, Cemetery Dance Publications, 2000

20—*Camp Pleasant*, Cemetery Dance Publications, 2001

21—*Abu and the 7 Marvels*, Gauntlet Press, 2002

22—*Hunted Past Reason*, Thor Books, 2003

23—*Come Fygures, Come Shadowes*, Gauntlet Press, 2003

24—*Woman*, Gauntlet Press, 2005[4]

25—*The Link*, Gauntlet Press, 2006

26—*Other Kingdoms*, Gauntlet Press, 2011

27—*Generations*, Gauntlet Press, 2012

28—*Leave Yesterday Alone and Musings*, Gauntlet Press, 2013[5]

Anthologies de romans

Nous n'avons retenu que les anthologies consacrées à l'auteur. Les romans ont également été publiés dans des anthologies de plusieurs auteurs.

Somewhere in Time/What Dreams May Come, Dream Press, 1991

— *Somewhere in Time* (*Bid Time Return*)

— *What Dreams May Come*

4. À l'origine, *Woman* est une pièce de théâtre qui n'a pas été produite et que Matheson a réécrit en roman. L'édition spéciale contient la pièce et le roman.

5. *Leave Yesterday Alone* est la publication de journaux personnels de l'auteur, ainsi que la publication d'un roman inachevé.

Noir: Three Novels of Suspense, G&G Books, 1997
- — *Someone is Bleeding*
- — *Fury on Sunday*
- — *Ride the Nightmare*

Legends of the Gun Years, Forge, 2010
- — *Journal of the Gun Years*
- — *The Memoirs of Wild Bill Hickok*

Essais

1—*The Path: Metaphysics for the 90s*, Capra Press, 1993

2—*Mediums Rare*, Cemetery Dance Publications, 2000

3—*A Primer of Reality*, Gauntlet Publications, 2002

4—*14 steps to Reality: Metaphysics for the Young*, Colorado Springs, Gauntlet/Edge Books, 2002

5—*2012 to Reality*, Colorado Springs, Gauntlet/Edge Books, 2011

Recueil de chansons

La mère de Matheson lui a appris à jouer du piano quand il était enfant. Il a déclaré dans plusieurs *interviews* avoir commencé très tôt à écrire des chansons. La plupart des chansons du recueil ont été composées par Matheson (paroles et musiques) pour des pièces de théâtre données à l'université du Missouri quand il était étudiant entre 1946 et 1949. Certaines sont antérieures. Le recueil ne reproduit que les textes, accompagnés de commentaires de Matheson sur les conditions de composition et parfois sur la musique qui accompagnait. Nous indiquons la date quand elle est précisée.

1—*Lyrics*, RosettaBooks (édition numérique), 2011
- — It Looks Like Rain (1943)
- — I'm in Love With You (1943)
- — When You're Floating down the Volga with Olga
- — Only a Dream
- — La Valse de Mémoire (1944)
- — My Heart is Taken (1946)
- — Abnormal You (1946)

— Right From the Start (1946)
— A Princess Has a Full Time Job (1946)
— In King Arthur (1946)
— Laughing is Easy (1946)
— Glory Be! (1947)
— For a Boy Who Could Care
— I Could Be
— If I Cry (c. 1946)
— In the Night
— Here in the Darkness
— Words
— Fight on Missouri!
— Because of You
— It's a Wonderful Life
— My Heart Tells Me Different
— Sadie
— Mary
— Without Romance
— Pity My Heart
— Blue Temptation
— Anytime
— I Tried to Smile
— The Beat is Blue
— Everyday
— Love
— I Wish it Could be Christmas
— Do You Remember Me?
— I Want a Barbarian
— What I Need (c.1980)
— Gold is Looking at America
— Love is Giving
— I L-O-V-E Y-O-U

Scénarios pour le cinéma et pour la télévision

Pour les films, nous donnons le titre, le metteur en scène et la date de sortie en salles. Pour les séries télévisées sont indiqués le titre de l'épisode, le titre de la série et sa durée de diffusion, le numéro de l'épisode et de la saison et la date de première diffusion. Certains scénarios sont écrits en collaboration. Par mesure de clarté, nous ne précisons pas les autres auteurs. Nous n'avons pas répertorié tous les projets écrits à plusieurs. Les adaptations des textes de Matheson qui ont été écrites par d'autres que lui ne sont pas indiqués dans cette section. Nous signalons par une astérisque les scénarios adaptés de ses propres textes.

1—*The Incredible Shrinking Man**, Jack Arnold, 1957

2—*Now is Tomorrow*, Irvin Kershner, 1958

3—"Iron Man's Benedict", *The DA's man* (1959, NBC), 1x07, 14 février 1959

4—"Act of Faith", *Buckskin* (1958 – 1959, NBC), 1x30, 23 mars 1959

5—*The Beat Generation*, Charles F. Haas, 1959

6—"The Lady on the Wall", *Have Gun – Will Travel* (1957 – 1963, CBS), 3x23, 20 février 1960

7—"Target of Hate", *Bourbon Street Beat* (1959 – 1960, ABC), 1x22, 7 mars 1960

8—"Home is the Brave", *Cheyenne* (1955 – 1963, ABC), 4x13, 14 mars 1960

9—*House of Usher* (d'après Edgar Poe), Roger Corman, 1960

10—"The Return of Andrew Bentley", *Thriller* (*Boris Karloff's Thriller*) (1960 – 1962, NBC), 2x12, 11 décembre 1960

11—*Master of the World*, William Witney, 1961

12—*The Pit and the Pendulum* (d'après Edgar Poe), Roger Corman, 1961

13—*Night of the Eagle*, Sidney Hayers, 1962

14—"Thirty Minutes", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 2x24, 20 mars 1960

15—"Yawkey", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 3x06, 23 octobre 1960

16—"Samson the Great", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 3x10, 20 novembre 1960

17—"Cornered", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 3x13, 11 décembre 1960

18—"Homecoming", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 3x21, 5 février 1961

19—"The Return of Andrew Bentley", *Thriller* (1960 – 1962, CBS), 2x12, 11 décembre 1961

20—"The Actor", *Lawman* (1958 – 1962, ABC), 4x37, 27 mai 1962

21—*Tales of Terror*, Roger Corman, 1962

22—"Forgotten Front" (Logan Swanson), *Combat !* (1962 – 1967, ABC) 1x01, 2 octobre 1962

23—"Ride the Nightmare*", *The Alfred Hitchcock Hour* (1962 – 1965, CBS, NBC), 1x11, 29 novembre 1962

24—"The Thirty-First of February", *The Alfred Hitchcock Hour* (1962 – 1965 CBS, NBC), 1x15, 4 janvier 1963

25—*The Raven* (d'après Edgar Poe), Roger Corman, 1963

26—*The Comedy of Terrors*, Jacques Tourneur, 1963

27—"The Last Flight", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 1x18, 5 février 1960[6]

28—"A World of Difference", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 1x23, 11 mars 1960

29—"A World of His Own", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 1x36, 1er juillet 1960

30—"Nick of Time", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 2x07, 18 novembre 1960

31—"The Invaders", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 2x15, 27 janvier 1961

32—"Once Upon a Time", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 3x13, 15 décembre 1961

33—"Little Girl Lost*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 3x26, 16 mars 1962

34—"Young Man's Fancy", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 3x34, 11 mai 1962

35—"Mute*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 4x05, 31 janvier 1963

36—"Death Ship*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 4x06, 7 février 1963

37—"Steel*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 5x02, 4 octobre 1963

38—"Nightmare at 20,000 Feet*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 5x03, 11 octobre 1963

39—"Night Call*", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 5x19, 7 février 1964

40—"Spur of the Moment", *The Twilight Zone*, (1959 – 1964, CBS), 5x21, 21 février 1964

41—*The Last Man on Earth** (Logan Swanson, d'après *I Am Legend*), Ubalgo Ragona, 1964

42—*Fanatic*, Silvio Narizzano, 1965

43—"Time of Flight", *Bob Hope Presents the Chrysler Theatre* (1963–1967, NBC), 4x02, 21 septembre 1966

44—"The Enemy Within", *Star Trek* (1966 – 1969, NBC), 1x05, 6 octobre 1966

45—"The Atlantis Affair", *The Girl from U.N.C.L.E* (1966 – 1967, NBC), 1x09, 15 novembre

6. Nous avons choisi de garder les épisodes de *The Twilight Zone* regroupés, pour des raisons de lisibilité.

1966

46—*The Young Warriors** (d'après *The Beadless Warriors*), John Peyser, 1967

47—*The Devil Rides Out*, Terence Fisher, 1968

48—*De Sade*, Cy Endfield, 1969

49—*Duel**, Steven Spielberg, 1971 (TV)

50—"Big Surprise*", *Night Gallery* (1970 – 1973, NBC), 2x24, 10 novembre 1971

51—"The Funeral*", *Night Gallery* (1970 – 1973, NBC), 2x44, 5 janvier 1972

52—"The New House", *Ghost Story* (1972 – 1973, NBC), 17 mars 1972

53—*The Night Stalker* (d'après Jeffrey Rice), John Llewellyn Moxey, 1972 (TV)

54—*The Night Strangler* (d'après Jeffrey Rice), Dan Curtis, 1973 (TV)

55—*The Legend of Hell House** (*Hell House*), John Hough, 1973

56—*Dying Room Only**, Philip Leacock, 1973 (TV)

57—*Dracula*, Dan Curtis, 1974 (TV)

58—*Scream of the Wolf*, Dan Curtis, 1974 (TV)

59—*The Morning After*, Richard T. Heffron, 1974 (TV)

60—*The Stranger Within*, Lee Philips, 1974 (TV)

61—*Trilogy of Terror*, segment "Amelia", Dan Curtis, 1975 (TV)

62—*The Strange Possession of Mrs. Oliver*, Gordon Hessler, 1977 (TV)

63—*Dead of Night*, Dan Curtis, 1977 (TV)

64—*Somewhere in Time** (*Bid Time Return*), Jeannot Szwarc, 1980

65—"The Expeditions", *The Martian Chronicles* (1980, NBC), 1x01, 27 janvier 1980

66—"The Settlers", *The Martian Chronicles* (1980, NBC), 1x02, 28 janvier 1980

67—"The Martians", *The Martian Chronicles* (1980, NBC), 1x03, 29 janvier 1980

68—*Jaws 3D*, Joe Alves, 1983

69—"Profile in Silver" ("Button, Button"), *The Twilight Zone* (1985 – 1989), 1x20, 7 mars 1986

70—"The Doll*", *Amazing Stories* (1985 – 1987, NBC), 1x22, 4 mai 1986

71—"One for the Books*", *Amazing Stories* (1985 – 1987, NBC), 1x23, 11 mai 1986

72—*Loose Cannons*, Bob Clark, 1990 (avec R.C. Matheson)

73—*The Dreamer of Oz*, Jack Bender, 1990 (TV)

74—*Twilight Zone : Rod Serling's Lost Classics*, Robert Markowitz, 1994 (TV)

75—*Trilogy of Terror II*, segment "Bobby", Dan Curtis, 1996 (TV)

Anthologies des scénarios

Richard Matheson's The Twilight Zone Scripts*, vol. 1*, Gauntlet Press, 2001

— "Submitted for Your Approval"
— Letter from Rod Serling (Rod Serling)
— Prologue (Stanley Wiater)
— "The Last Flight"
— "A World of Difference"
— "A World of His Own"
— "Nick of Time"
— "The Invaders"
— "Once Upon A Time"
— "Little Girl Lost"
— "Young Man's Fancy"

Richard Matheson's The Twilight Zone Scripts*, vol. 2*, Gauntlet Press, 2002

— "Mute"
— "Death Ship"
— "Steel"
— "Nightmare at 20 000 Feet"
— "Night Call"
— "Spur of the Moment"

Richard Matheson's Kolchak Scripts, Gauntlet Press, 2003

— Introduction to *The Night Stalker* (Mark Dawidziak)
— Cast and credits for *The Night Stalker*
— *The Night Stalker* (Richard Matheson)
— Introduction to *The Night Strangler* (Mark Dawidziak)
— Cast and credits for *The Night Strangler*
— *The Night Strangler* (Richard Matheson)
— Introduction to *The Night Killers* (Mark Dawidziak)
— *The Night Killers* (Richard Matheson and William F. Nolan [7])
— Afterword (Chris Carter)
— Appendix A: The Rest of the Kolchak Story
— Appendix B: Richard Matheson and the TV Movie
— Appendix C: Richard Matheson and the Vampire Story
— Appendix D: Photos and Illustrations

Duel & The Distributor, Gauntlet Press, 2004

— "Duel": The Foreword (by Matthew R. Bradley)
— "Duel"
— *Duel*: The Script

7. *The Night Killers* n'a jamais été tourné.

— The Duelist: An Interview with Dennis Weaver (Matthew R. Bradley)
— "Duel": An Afterword
— *Duel*: Photo Gallery
— "The Distributor"
— *The Distributor*: The Script [8]
— "The Distributor": An Afterword (Matthew R. Bradley)
— "The Distributor": An Afterword

Bloodlines: Richard Matheson's Dracula, I Am Legend*, and Other Vampire Stories*, Gauntlet Press, 2006

— "Preface: Tracing the Bloodlines" (Mark Dawidziak)
— "Appreciation One: Under the Influence" (John Carpenter)
— "Introduction One: Richard the Writer, Vlad the Impaler and *Dracula* the Script" (Mark Dawidziak)
— "Appreciation Two: 'X' Marked the Spot" (Frank Spotnitz)
— "*Dracula*: Richard Matheson's Script Treatment"
— "Cast and Credits for *Bram Stoker's Dracula* (1974)"
— *Bram Stoker's Dracula*: The Script
— Gallery A: Pictures from *Dracula & The Night Stalker*
— "Appreciation Three: Discovering Matheson" (Mick Garris)
— "Introduction Two: The Unfilmed Legend" (Mark Dawidziak)
— The Motion Picture Association Letter: *The Night Creatures* (1957)
— *The Night Creatures* Script: From Richard Matheson's Novel *I Am Legend*
— "Appreciation Four: The Son Also Apprises" (Richard Christian Matheson)
— Richard Matheson's *I Am Legend*: The Novel (1954)
— "Appreciation Five: Matheson and Me" (Steve Niles)
— Cast and Credits for *The Last Man on Earth* (1964)
— Cast and Credits for *The Omega Man* (1971)
— Gallery B: Pictures from *I Am Legend*, *The Last Man on Earth & The Omega Man*
— "Appreciation Six: Confessions of an Addict" (Rockne S.O'Bannon)
— "Introduction Three: The Short Stories" (Mark Dawidziak)
— "Blood Son"
— "The Funeral"
— "No Such Thing as a Vampire"
— Cast and Credits for *The Funeral* (1972)
— Cast and Credits for *No Such Thing as a Vampire* (1977)
— Gallery C: Pictures from "The Funeral" & "No Such Thing as a Vampire"
— Appreciation Seven: Looks Like the Beginning of a Beautiful Friendship (Ray Bradbury)
— Appendix A: Thoughts from the Archive (John Scoleri)
— Appendix B: The Unwritten Vampire Story (Mark Dawodziak)

8. Le scénario n'a jamais été porté à l'écran.

The Funeral, Gauntlet Press, 2006

— Introduction (Mark Dawidziak)
— Cast and Credits for "The Funeral"
— "The Funeral" (teleplay)

Visions of Death: Richard Matheson's Edgar Allan Poe Scripts, Volume One, Gauntlet Press, 2007

— Introduction (Roger Corman)
— Editor's Introduction (Lawrence French)
— "The House is the Monster: The Making of *House of Usher*" (Lawrence French)
— *The Fall of the House of Usher*
— Cast and Credits for *House of Usher*
— "The House of the Dead: The Making of *The Pit and the Pendulum*" (Lawrence French)
— *The Pit and the Pendulum*
— Cast and Credits for *The Pit and the Pendulum*
— "Richard Matheson on Adapting Edgar Allan Poe for the Screen" (interview with Lawrence French)
— Afterword (Joe Dante)
— American International Pictures *House of Usher* Production Notes
— American International Pictures *The Pit and the Pendulum* Production Notes

Adaptations de Matheson

Nous faisons ici la liste des adaptations des textes de Matheson pour lesquelles il n'a pas écrit les scénarios. Nous n'avons pas inclus les courts-métrages, ni *The Incredible Shrinking Woman* (Schumacher, 1981), très librement inspiré de *The Shrinking Man*. Nous indiquons le scénariste entre parenthèses.

1—"Young Couples Only" (Lawrence Kimble, d'après "Shipshape Home"), *Studio 57* (1954 – 1958), 2x01, 3 septembre 1955

2—"And When the Sky Was Opened" (Rod Serling, d'après "Disappearing Act"), *The Twilight Zone* (1959 – 1964, NBC), 1x11, 11 décembre 1959

3—"Third from the Sun" (Rod Serling, d'après la nouvelle éponyme), *The Twilight Zone* (1959 – 1964, NBC), 1x14, 8 janvier 1960

4—"No Such Thing as a Vampire" (Hugh Leonard, d'après la nouvelle éponyme), *Late Night Hour* (1968), 19 avril 1968

5—"Girl of My Dreams" (Michael J. Bird et Robert Bloch, d'après la nouvelle éponyme),

Journey to the Unknown (1968), 26 décembre 1968

6—"It's Alive" (Larry Buchanan, d'après "Being"), Larry Buchanan, 1969 (TV)

7—*De la part des copains* (*Cold Sweat* (Dorothea Bennett, Jo Eisinger d'après *Ride the Nightmare*), Terence Young, 1970

8—*The Omega Man* (John William Corrington, d'après *I am Legend*), Boris Sagal, 1971

9—*Les seins de glace* (Georges Lautner, d'après *Someone is Bleeding*), Georges Lautner, 1974

10—*Trilogy of Terror*, segment "Julie" et "Millicent and Therese" (William F. Nolan, d'après "The Likeness of Julie" et "Therese"), Dan Curtis, 1975 (TV)

11—"Miss Stardust" (Thomas Szollosi, R. C. Matheson, d'après la nouvelle éponyme), *Amazing Stories*, NBC, 4 octobre 1987

12—"Terror at $5^{1/2}$ Feet" (Conan O'Brien, Bill Oakley, d'après "Nightmare at 20,000 Feet"), in *The Simpsons*, *Treehouse of Horror IV*, 5x05, 28 octobre 1993

13—"Homer³" (David S. Cohen, d'après "Little Girl Lost"), in *The Simpsons*, *Treehouse of Horror VI*, (7x06), 29 octobre 1995

14—"First Anniversary" (Jon Cooksey, Alison Marie Matheson, d'après la nouvelle éponyme), *The Outer Limits* (1995 – 2002, Showtime), 2x07, 16 février 1996

15—*Trilogy of Terror II*, segment "He Who Kills" (William F. Nolan, d'après "Prey"), Dan Curtis, 1996 (TV)

16—"The HΩmega Man" (Mike Scully d'après le film), in *The Simpsons, Treehouse of Horror VIII*, 9x04, 26 octobre 1997

17—*What Dreams May Come* (Ronald Bass, d'après le roman éponyme), Vincent Ward, 1998

18—*A Stir of Echoes* (David Koepp, d'après le roman éponyme), David Koepp, 1999

19—"I, (Annoyed Grunt)-Bot" (Dan Greaney et Allen Glazier, d'après "Steel"), *The Simpsons*, 15x09, 11 janvier 2004

20—"Dance of the Dead" (R. C. Matheson, d'après la nouvelle éponyme), *Masters of Horror*, Showtime, 11 novembre 2005

21—*I Am Omega* (Geoff Meed), Griff Furst, 2007 (vidéo)

22—*I am Legend* (Mark Protosevich et Akiva Goldsman, d'après le roman éponyme), Francis Lawrence, 2007

23—*The Box* (Richard Kelly, d'après la nouvelle "Button, Button"), Richard Kelly, 2009

24—"The Splendid Source" (Seth MacFarlane, d'après la nouvelle éponyme), *Family Guy*, 8x19, 16 mai 2010

25—*Real Steel* (John Gatins, Dan Gilroy, d'après la nouvelle "Steel"), Shawn Levy, 2011

Adaptations des romans et des nouvelles en roman graphique

Certains des films dont Matheson a écrit les scénarios ont également été adaptés en romans graphiques. Nous ne les incluons pas dans cette liste mais le lecteur peut se reporter à *The Twilight and Other Zones*, (*op. cit.*), p. 286 – 289.

1—*I Am Legend*, Steve Niles (texte), Elman Brown (illustrations), IDW Publishing, 4 tomes, 1991 – 1992
2—*I Am Legend*, Steve Niles (texte), Elman Brown (illustrations), IDW Publishing, réédition en un volume, 2005
3—*Hell House*, Ian Edington (texte), Simon Fraser (illustrations), IDW Publishing, 4 tomes, 2005
4—"Blood Son", in *Doomed #1*, Chris Ryall (texte), Ashley Wood (illustrations), IDW Publishing, 2005
5—"Crickets", in *Doomed #2*, Scott Tipton (texte), Mike Hoffman (illustrations), IDW Publishing, 2006
6—"Children of Noah", in *Doomed #3*, Scott Tipton (texte), Nat Jones (illustrations), IDW Publishing, 2006
7—"Legion of Plotters", in *Doomed #4*, Ted Adams (texte), Ashley Wood (illustrations), IDW Publishing, 2006
8—"Blood Son", "Crickets", "The Children of Noah", "Legion of Plotters" (rééditions), in *Totally Doomed*, IDW Publishing, 2007
9—*The Shrinking Man*, Ted Adams (texte), Mark Torres (illustrations), IDW Publishing, 2016
10—*Richard Matheson, Master of Terror*, IDW Publishing, 2016

— *I Am Legend* (rééd.)
— *Hell House* (rééd.)
— *The Shrinking Man* (rééd.)
— "Duel" (Chris Ryall, Rara Garres)

Annexe B

Publications critiques sur Matheson

Nous n'avons répertorié que les ouvrages et articles rédigés en anglais et en français.

Ouvrages sur Matheson

Bifrost, nº 86, éditions du Bélial, avril 2017

— Généalogie d'une légende (Grégory Drake)
— Ce que je crois (Richard Matheson [1])
— Je suis une légende : un roman et trois adaptations cinématographiques (Grégory Drake)
— Les maisons du diable : lecture comparée de Shirley Jackson et Richard Matheson (Thomas Day)
— Réflexions d'un raconteur d'histoires : une conversation (William P. Simmons)
— Richard Matheson : Polars sous tension (Laurent Leleu)
— Richard Matheson, la quintessence de la nouvelle (Grégory Drake)
— Légendaire : un entretien avec Richard Matheson (Dick Lochte)
— Journal des années d'encre : un guide de lecture des œuvres de Richard Matheson (Grégory Drake)
— Bibliographie de Matheson (Alain Sprauel)

Bradley Matthew R., *Richard Matheson on Screen: A History of the Filmed Works*, McFarland & Company, 2010

— Foreword (Richard Matheson)
— Introduction
— The Incredible Shrinking Man (1957)
— The Beat Generation (1959)
— The Twilight Zone (1959-1964)
— Other Episodic Television
— House of Usher (1960)
— Master of the World (1961)
— Pit and the Pendulum (1961)
— Night of the Eagle (1962)
— Tales of Terror (1962)
— The Raven (1963)
— The Comedy of Terrors (1963)
— The Last Man on Earth (1964)
— Fanatic (1965)
— The Young Warriors (1968)
— The Devil Rides Out (1968)
— "It's Alive!" (1969)
— De Sade (1969)
— Cold Sweat (1970)

1. Traduction de *What I Believe*, introduction de l'anthologie de Gauntlet Press.

— The Omega Man (1971)
— Duel (1971)
— The Night Stalker (1972)
— The Night Strangler (1973)
— The Legend of Hell House (1973)
— Dying Room Only (1973)
— Dracula (1974)
— Scream of the Wolf (1974)
— The Morning After (1974)
— Icy Breasts (1974)
— The Stranger Within (1974)
— Trilogy of Terror (1975)
— The Strange Possession of Mrs. Oliver (1977)
— Dead of Night (1977)
— The Martian Chronicles (1980)
— Somewhere in Time (1980)
— The Incredible Shrinking Woman (1981)
— Twilight Zone-The Movie (1983)
— Jaws 3-D (1983)
— Loose Cannons (1990)
— The Dreamder of Oz (1990)
— Twilight Zone: Rod Serling's Lost Classics (1994)
— Trilogy of Terror II (1996)
— What Dreams May Come (1998)
— Stir of Echoes (1999)
— Blood Son (2006)
— My Ambition (2006)
— I Am Legend (2007)
— Other Unproduced Projects

Bradley Matthew R., Stuve Paul et Wiater Stanley, *The Richard Matheson Companion*, Colorado Springs : CO, Gauntlet Press, 2007
—, *The Twilight and Other Zones : The Dark Worlds of Richard Matheson*, réédition du précédent, Citadel Press, 2009

— Introduction (Stanley Wiater, Matthew R. Bradley)
— Acknowledgments
— Dark Dreamer: Richard Matheson (Stanley Wiater)
— The Matheson Years: A Profile in Friendship (William F. Nolan)
— Birth of a Writer: The Matheson/Peden Letters (Paul Stuve)
— Selected Matheson/Peden Letters
— Richard Matheson Has My Number (Gahan Wilson)
— A Tribute (Ruth Ann Matheson)
— Horror Legend (George Clayton Johnson)

— On *I Am Legend* (Jack Ketchum)
— A Tribute to Dad (Bettina Matheson)
— Introduction to *The Shrinking Man* (Harlan Ellison)
— Afterword to *The Shrinking Man* (David Morrell)
— A Tribute to Richard Matheson (Dennis Etchison)
— The Great, the One and Only, Richard Matheson (Joe R. Lansdale)
— The *Shock!* of Recognition (F. Paul Wilson)
— For Dad... (Alison Matheson)
— Introduction to *Hell House* (Dean Koontz)
— My soul Father (Stephen Simon)
— A Speech by Richard Matheson, delivered at the World Fantasy Convention III, oct. 1977
— My Dad and the Dodgers (Chris Matheson)
— Journal of the Matheson Years (Gary Goldstein)
— The House of Matheson (Barry Hoffman)
— Editing Matheson (Greg Cox)
— Richard Matheson: A Living Legend (Brian Lumley)
— Some Notes on Working with Richard Matheson (Harry O. Morris)
— A Speech (Richard Christian Matheson)
— Richard Matheson—A Subjective Assessment (Ed Gorman)
— The Incredible Scripting Man: Richard Matheson Reflects on His Screen Career (Matthew R. Bradley)
— Bibliographies, Filmographies, and More (compiled and annotated by Paul Stuve and Matthew R. Bradley)

Brejla Terry, *The Devils of His Own Creation. The Life and Work of Richard Matheson*, Falls Church, VA, Writers Club Press, 2002

Chenille Vincent, Dollé Marie et Mellier Denis, *Richard Matheson, Il est une légende*, Encrage Université, 2011
— Préface (Vincent Chenille, Marie Dollé)
— La somme de toutes les peurs (Denis Mellier)
— Ce qui doit être lu d'une histoire de vampires : *I am Legend* de Richard Matheson (Luc Ruiz) [2]
— Le jeune homme, la mort et le temps (Irène Langlet)
— Matheson nouvelliste et fantastiqueur moderne (Roger Bozzetto)
— Une poétique du féminin dans les romans « réalistes » de Richard Matheson (Isabelle-Rachel Casta)
— Les adaptations de *Je suis une légende* (Vincent Chenille)
— Du rétrécissement et de l'inversion des perspectives (et des rôles) dans *L'homme qui rétrécit* de Jack Arnold (Jean-Louis Leutrat)

2. Cet article a initialement été publié dans *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures* édité par Denis Mellier et Luc Ruiz, ENS éditions, 1995.

— Presque un film de camion hanté : masculinité en crise et contrechamp fantastique dans *Duel* (1971) de Steven Spielberg (Fabien Boully)

— *A pitiful piece of work, Jaws 3-D*, ou les logiques hollywoodiennes de production d'une suite à succès (Loïc Artiaga)

— Richard Matheson et *The Twilight Zone* : la terre étrangère interne (David Buxton)

— Richard Matheson et le cinéma de la Hammer (Guy Astic)

— La tentation de la fable métaphysique et du conte philosophique dans les récits de Richard Matheson (Luc Ruiz)

— La balle au bond. Stephen King et l'héritage de Richard Matheson (Samuel Archibald)

— Chaînons manquants : l'héritage de Poe dans les scénarios de Matheson pour Roger Corman (Jean-François Baillon)

— Claude Ollier, lecteur de Matheson (Marie Dollé)

— Matheson sur la scène française : quelle dramaturgie pour quel public ? (Julie de Faramond)

— Richard Matheson. Un auteur spirituel ? (Eric Vinson)

— Richard Matheson, sa vie et son oeuvre (Jean Marigny)

— Bibliographie de Matheson

Fonseca Anthony J., Pulliam June M., *Richard Matheson's Monsters: Gender in the Stories, Scripts, Novels, and Twilight Zone episodes*, Rowman & Littlefield, 2016

— Introduction: The Most Famous Horror Author You've Never Heard of

— The Life of the Legend: A Bio-bibliography

— Early Stories and Novels: The Pre-*Legend* Years

— *I Am Legend* and *The Shrinking Man*: The Benchmark Novels

— The *Twilight Zone* Years

— From Legendary Scripts to Film

— Novels and Tales to Film, Part I: Multiple Masculinities

— Novels and Tales to Film, Part II: "The Most Monstrous of Monsters"

— Minor Novels and Teleplays

Mathews Cheyenne, Haedicke Janet V. (éds.), *Reading Richard Matheson: A Critical Survey*, Rowman & Littlefield Publishers, 2014

— Introduction: Richard Matheson: Wisdom Writer (Cheyenne Mathews)

— "Crawling Out of the Middle Ages": The Deep Literary Roots of the Vampires in *I Am Legend* (Charles Hoge)

— "The Last of the Old Race": *I Am Legend* and Bio-Vampire-Politics (Aspasia Stephanou)

— "Wild Work": The Monstrosity of Whiteness in *I Am Legend* (Adryan Glasgow)

— "The World is Quieter Now": The Threat of Silece in *Night of the Living Dead* and *I Am Legend* (Ruth Ellen Covington)

— Last-Person Narration: Cultural Imagination at the End of the World as We Know It (Glenn Jellenik)

— Who Killed All the Humans? The Threat of Conformity, Consumerism, and Pure War in "Lemmings" (Amy S. Jorgensen)

— Giant Bugs and Shrinking Men: Domesticating Technology in *The Incredible Shrinking Man* (Amanda Hagood)
— (Male) Matter and Its Dissolution: Crisis of Masculinities as Horror in Richard Matheson's Short Stories (Fernando Gabriel Pagnoni Berns)
— "The Most Monstrous of Monsters": Gender, Sexuality, and Marriage in *A Stir of Echoes* and *Earthbound* (Rebecca Janicker)
— "Amelia" and *Trilogy of Terror*: Mother-Daughter Identification and the Oscillation of the Abject-Matrophobic (Kyle Christensen)
— "The Most Bizarre of All": Reading Progressive Race and Gender Identity Markers in "From Shadowed Places" (Tiffany A. Bryant)
— "Lice-Infested, Mule-Eating Apaches!" The Intersection of the First Technological Revolution and Gothic Imperialism in *Shadow on the Sun* (Shannon Cummings)
— What Would You Do? Justice Between Destiny and Freedom in Richard Matheson's Short Fiction (Ralph Beliveau)
— A "Private and Particular Hell": Mathesonian Noir in *The Twilight Zone* (Cheyenne Mathews)
— (Re)Presenting the Past: *Bid Time Return* as Historiographic Metafiction (Tanfer Emin Tunc)
— Locked in Time: Trauma, Memory, and the Barthesian *Punctum* in Richard Matheson's Fiction (Simon Bacon)
— Another Time: Novelizing History after the Canon in Matheson (Joshua Comer)

Rathbun Mark, Flanagan Graeme, *Richard Matheson: He is Legend : An Illustrated Bio-Bibliography*, Manuka, Rathbun/Flanagan, 1984
— Introduction (Ray Bradbury)
— The Curious Child: A Preface (Mark Rathbun)
— Bon Homme Richard (Robert Bloch)
— Writing the Nightmare (Mark Rathbun)
— SF Unlimited (Richard Matheson)
— Comment (Jack Finney)
— Blood Son: Comments (Richard Christian Matheson)
— Bibliography (Graeme Flanagan)
— Comment (William F. Nolan)
— Filmography (Graeme Flanagan)
— One For the Books: The Genesis of "Duel" (Jerry Sohl)

Riche Daniel, *Le livre d'or de la science-fiction, Richard Matheson* (introduction « Itinéraires de l'angoisse » et présentation de chaque nouvelle), Paris, Presses Pocket, 1981

—, *Matheson/peurs*, *Science-fiction #3*, Denoël, 1985
— Présentation (Peter Nicholls)
— Entretien (Randy et Jean-Marc Lofficier)
— La poupée (scénario de Richard Matheson)
— Être seul de son espèce (Robert Louit)

— Tant qu'il y a de la vie (nouvelle) [3]

Ouvrages contenant au moins un chapitre consacré à Matheson [4]

Abbott Stacey, *Undead Apocalypse: Vampire and Zombies in the 21st Century*, Edinburgh University Press, 2016

— Chap. 1. The Legacy of Richard Matheson's *I Am Legend*

Bleiler Everett Franklin (éd.), *Science Fiction Writers, Critical Studies of the Major Authors from the Early Nineteenth Century to the Present Day*, Scribner, 1982

— Richard Matheson (Peter Nicholls)

Bleiler Richard (éd.), *Supernatural Fiction Writers, Contemporary Fantasy and Horror*, New York, Scribner, 1985

— Richard Matheson (Keith Neilson)

Carrol Noël et Hunt Lester H. (éds.), *Philosophy in The Twilight Zone*, Blackwell Publishing, 2009

— Epistemology at 20 000 Feet (Sheila Lintott)

Christie Deborah et Lauro Sarah Juliet, *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, Fordham Scholarship Online, 2011

— A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie (Deborah Christie)

Crow Charles L. (éd.), *A Companion to American Gothic*, John Wiley & Sons, 2014

— They Are Legend: The Popular American Gothic of Ambrose Bierce and Richard Matheson (Agnieszka Soltysik Monnet)

DeTora Lisa M. (éd.), *Heroes of Film, Comics and American Culture, Essays on Real and Fictional Defenders of Home*, McFarland & Company, 2009

— "A Labyrinth Without a Clew": Husbands, Houses and Harpies in Richard Matheson's *The Shrinking Man* and Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (Dara Downey)

Etchison Dennis, *Bradbury/Matheson, Interviews with the Authors*, Crossroad Press, 2014

Jancovich Mark, *Rational Fears, American horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996

— The dilemmas of masculinity: the fiction of Richard Matheson

3. "When There's a Will", nouvelle écrite en collaboration avec R. C. Matheson. Le reste du volume contient des articles sur la peur, dont un article de Julia Kristeva, un article sur la science-fiction par Michel Jeury et le texte de Gérard Klein, « Contre la notion de paralittérature ».

4. De nombreux ouvrages ont été écrits sur *The Twilight Zone*. Nous n'avons répertorié que ceux dans lesquels au moins un chapitre est entièrement consacré à Matheson.

Janicker Rebecca, *The Literary Haunted House: Lovecraft, Matheson, King and the Horror in Between*, McFarland & Company, 2015

— Two. "Behind the barricades of silence": Haunted Suburbia in *A Stir of Echoes*

— Three. "A ghost in his life?" The Legacy of the 1950s Marriage in *Earthbound*

Lofficier Jean-Marc et Lofficier Randy, *Into* The Twilight Zone*, the Rod Serling Programme Guide*, Mystery Writers of America, 1995, 2003

— Richard Matheson, p. 217-224 (interview [5])

Murphy Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave McMillan, 2009

— The House Down the Street: The Suburban Gothic in Shirley Jackson and Richard Matheson

North Dan (éd.), *Sights Unseen: Unfinished British Films*, Cambridge Scholars Publishing, 2008

— Chapter Three: American Vampires in Britain: Richard Matheson's *I Am Legend* and Hammer's *The Night Creatures* (Peter Hutchings)

Oakes David, *Science and Destabilization in the Modern American Gothic, Lovecraft, Matheson, and King*, Greenwood Press, 2000

— Richard Matheson

Stanyard Stewart, T., *Dimensions Behind* The Twilight Zone*, A Backstage Tribute to Television's Groundbreaking Series*, ECW Press, 2007

— Richard Matheson

Articles sur Richard Matheson [6]

Auffret-Boucé Hélène, « Dress of White Silk ou les voies du silence », in *Les Cahiers du Cerli* 19, PUM, automne 1990

Bowring Nicola, « Richard Matheson's *I Am Legend*: Colonization and Adaptation », in *Adaptation*, 8.1, mars 2015, pp. 130-144

Brock Jason, « An End, a Middle, a Beginning: Richard Matheson and His Impact », in *Weird Fiction Review*, volume 5, 2014, pp. 29-33

Clasen Mathias, « Vampire Apocalypse: A Biocultural Critique of Richard Matheson's *I*

5. Cet entretien n'est pas le même que celui reproduit dans *Matheson/peurs*.

6. Nous n'avons pas répertorié les nombreux articles, en général sur les zombies, qui ne font que citer *I Am Legend*, ni les articles qui analysent uniquement les films. Nous n'avons pas inclus tous les entretiens non plus.

Am Legend », in *Philosophy and Literature*, 34.2, octobre 2010, pp. 313-328

Cohen Simchi, « The legend of disorder: The living dead, disorder and autoimmunity in Richard Matheson's *I Am Legend* », in *Horror Studies*, 5.1, avril 2014, pp. 47-63

Conrad Dean, « In Search of Richard Matheson: Science Fiction Screenwriter », in *Foundation: The International Review of Science Fiction*, 43.117, 2014, pp. 31-45

Curval Philippe, « Le grand imagicien », in *Le Magazine Littéraire*, n° 382, décembre 1999

Diehl Laura, « American Germ Culture: Richard Matheson, Octavia Butler, and the (Political) Science of Individuality », in *Cultural Critique*, 85, automne 2013, pp. 84-121

Faizi Hamed, Taghizadeh Ali, « Distorted Dialogue in Richard Matheson's *I Am Legend*: A Bakhtinian Perspective », in *Advances in Language and Literary Studies*, 6.4, août 2015, pp. 36-40

Hendershot Cyndy, « Darwin and the Atom: Evolution/Devolution Fantasies in "The Beast from 20,000 Fathoms, Them!", and "The Incredible Shrinking Man" », in *Science Fiction Studies*, 25.2, juillet 1998, pp. 319-335

Hock Soon Ng Andrew, « The Inhumanity of Christ: Damnation and Redemption in Richard Matheson's *I Am Legend* », in *Studies in the Literary Imagination*, 46.2, automne 2013, pp. 91-108

Khader Jamil, « Will the Real Robert Neville Please, Come Out? Vampirism, the Ethics of Queer Monstrosity, and Capitalism in Richard Matheson's *I Am Legend*? », in *Journal of Homosexuality*, 60.4, 2013, pp. 532-557

Leeder Murray, « Victorian science and spiritualism in *The Legend of Hell House* », in *Horror Studies*, 5.1, avril 2014, pp. 31-46

Moreman Christopher M., « Let this Hell be Our Heaven: Richard Matheson's Spirituality and Its Hollywood Distortions », in *Journal of Religion and Popular Culture*, 24.1, printemps 2012, pp. 130-147

Nuttall Louise, « Attributing minds to vampires in Richard Matheson's *I Am Legend* », in *Language and Literature*, 24.1, 2015, pp. 23-39

Patterson Kathy Davis, « Echoes of *Dracula*: Racial Politics and the Failure of Segregated Spaces in Richard Matheson's *I Am Legend* », in *Journal of Dracula Studies*, n° 5, 2005, pp. 19-27

Riche Daniel, « Richard Matheson : le prophète solitaire », in *Sixième Festival de la*

science-fiction et de l'imaginaire de Metz, éditions Nova, 1981

ROBERTS Justin, J., « Transforming the Hero of I Am Legend », in *Journal of Popular Film and Television*, 44.1, 2016, pp. 42-50

SAVOYE Daniel Ferreras, « Richard Matheson and the Twilight Fantastic », in *Popular Culture Review*, 26.1, hiver 2015, pp. 45-65

SCHWARTZ Susan L., « I Dream, Therefore I Am: What Dreams May Come », in *Journal of Religion & Film*, 4.1, < http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol4/iss1/6/ >

TERRAMORSI Bernard, « Richard Matheson, l'équilibre de la terreur », in *Le fantastique américain*, *Europe*, n° 707, mars 1988, pp. 89-96

VALÉRY Francis, « La légende Richard Matheson, 1950-1952 », in *Bifrost*, n° 14, éditions du Bélial, juin 1999

Thèses de doctorat

TRITTER (Sornette) Valérie, *Le statut du narrateur dans les littératures fantastiques française et anglo-saxonne d'E.A Poe à R.B. Matheson*, littérature comparée, sous la direction de Pierre Brunel, soutenue le 11 juin 2010 à Paris 4

Bibliographie

1. Corpus de travail

Nous n'indiquons ici que les nouvelles des anthologies Gauntlet qui ont servi de référence pour cette étude. Les trois volumes ne les ont pas toujours réunies dans l'ordre chronologique de publication originale. Le contenu complet des ouvrages ainsi que les références de la publication originale de chaque nouvelle peuvent être trouvés à l'annexe A.

MATHESON Richard, *Collected Stories, volume 1*, Colorado Springs, Gauntlet Press, 2003

— "Born of Man and Woman"

— "When the Waker Sleeps" ("The Waker Dreams")

— "Clothes Make the Man"

— "Dress of White Silk"

— "The Thing"

— "Through Channels"

— "Brother to the Machine"

— "Mad House"

— "Disappearing Act"

— "Dying Room Only"

— "Little Girl Lost"

— "Lazarus II"

— "Long Distance Call"

MATHESON Richard, *Collected Stories, volume 2*, Colorado Springs, Gauntlet Press, 2005

— "Slaughter House"

— "Being"

— "Descent"

— "The Doll that Does Everything"

— "The Test"

— "When Day is Dun"

— "The Curious Child"

— "Pattern for Survival"

— "A Flourish of Strumpets"

— "Steel"

— "The Children of Noah"

— “Old Haunts”

— “The Distributor”

— “Lemmings”

— “The Edge”

Matheson Richard, *Collected Stories, volume 3*, Colorado Springs, Gauntlet Press, 2005

— “Crickets”

— “From Shadowed Places”

— “Nightmare at 20 000 Feet”

— “Deus ex Machina”

— “’Tis the Season to be Jelly”

— “Prey”

— “Button, Button”

— “Duel”

2. Autres œuvres de Matheson utilisées

Matheson Richard, *Collected Stories, volume 3*, Colorado Springs, Gauntlet Press, 2005

— “The Creeping Terror”
— “Mantage”
— “Shock Wave”

—, “And Now I’m Waiting”, *Off-Beat: Uncollected Stories*, Subterranean Press, 2002

—, “The Window of Time”, *Steel and Other Stories*, Tor, New York, 2011

—, *I Am Legend*, Tor Books, New York, 1954, 2007

—, *The Incredible Shrinking Man* (titre original : *The Shrinking Man*, 1956), Tor Books, New York, 1995

—, *A Stir of Echoes* (1958), London Sphere, 1959

—, *Hell House*, Viking Press, 1971

3. Autres œuvres de fiction mentionnées

3.1. Nouvelles et romans

Asimov Isaac, “Robbie”, in *Super Science Stories*, septembre 1940

—, “Nightfall”, in *Astounding Science Fiction*, septembre 1941

—, “Runaround”, in *Astounding Science Fiction*, mars 1942

—, “Little Lost Robot”, in *Astounding Science Fiction*, mars 1947

Bester Alfred, *Starlight, the Great Short Fiction of Alfred Bester*, 1993

Binder Eando (Earl et Otto Binder), “I, Robot”, in *Amazing Stories*, janvier 1939

—, “Iron Man”, in *Future Science Fiction*, n° 28, 1955

Čapek Karel, *R.U.R.*, 1921, Éditions de la différence, traduction de Jan Rubeš, 2011

Dick Philip K., *Selected Stories*, New York, Pantheon Books, 2002

—, “The Defenders”, in *Galaxy*, janvier 1953

—, “Colony”, in *Galaxy*, juin 1953

—, “Foster, You’re Dead!”, in *Star Science Fiction Stories* n° 3, 1955

—, *The Penultimate Truth* (1964)

—, “The Android and the Human”, discours à la convention de science-fiction de Vancouver, 1972

Forster E. M., *The Machine Stops*, in *The Oxford and Cambridge Review*, novembre 1909

Frank Pat, *Alas, Babylon*, Lippincott, 1959

Gernsback Hugo, “Ralph 124C 41+”, in *Modern Electrics*, 1911

Heinlein Robert, “Solution Unsatisfactory”, in *Astounding Science Fiction*, mai 1941

King Stephen, *Danse Macabre*, Everest House, 1981

—, *Cell* Scribner, 2006

Lovecraft Howard Philipps, “The Outsider”, in *Weird Tales*, avril 1926

Stoker Bram, *Dracula* (1897), New York, London, Norton Critical Edition, 1997

Sturgeon Theodore, “Killdozer”, in *Astounding Science Fiction*, novembre 1944

Tenn William (éd.), *Children of Wonder*, anthologie, Simon and Schuster, 1953

Van Vogt Alfred Eton, “Black Destroyer”, in *Astounding Science Fiction*, juillet 1939

Wells H. G., *The Sleeper Wakes*, 1899

Wilson Sloan, *The Man in the Gray Flannel Suit* (1955), Da Capo Press, 2002

Wylie Philip, “The Paradise Crater”, in *Blue Book*, octobre 1945

3.2. Filmographie

Butler David, *Just Imagine*, 1930

Carter Chris, *The X-Files*, Fox, 1993-2002, 2016-en cours

— “Conduit” (1x04), diffusé le 1e octobre 1993

— “Little Green Men” (2x01), diffusé le 16 septembre 1994
— “Blood” (2x03), diffusé le 30 septembre 1994

Curtis Dan, *The Night Strangler*, ABC, 1973

—, *The Trilogy of Terror*, ABC, 1975

Groening Matt, *The Simpsons*, Fox, 1980-en cours

— Treehouse of Horror XXIV (25x02), diffusé le 6 octobre 2013

Lang Fritz, *Metropolis*, 1927

Moxey John Llewellyn, *The Night Stalker*, 1972

Rice Jeffrey Grant, *The Night Stalker*, ABC, 1972-1975

Spielberg Steven, *Duel*, 1971

—, *Poltergeist*, 1982

4. Bibliographie sélective sur Matheson

Nous n’avons répertorié que les ouvrages cités dans cette thèse.

Auffret-Boucé Hélène, « Dress of White Silk ou les voies du silence », in *Les Cahiers du Cerli* 19, PUM, automne 1990

Bifrost, n° 86, éditions du Bélial, avril 2017

Boucher Anthony, discours à la convention de science-fiction de Los Angeles, 1958, <http://stromata.tripod.com/id180.htm>

Bradley Matthew R., *Richard Matheson on Screen: A History of the Filmed Works*, McFarland & Company, 2010

Bradley Matthew R., Stuve Paul et Wiater Stanley, *The Twilight and Other Zones : The Dark Worlds of Richard Matheson*, Citadel Press, 2009

Chenille Vincent, Dollé Marie et Mellier Denis, *Richard Matheson, Il est une légende*, Encrage Université, 2011

Curval Philippe, « Le grand imagicien », in *Le Magazine Littéraire*, n° 382, décembre 1999

Dorémieux Alain, *Les mondes macabres de Richard Matheson*, anthologie Casterman, éditions Casterman, 1972

—, « Critique de *Je suis une légende* », in *Fiction*, n° 25, éditions OPTA, décembre 1955

—, *Introduction à « Intrusion » et à « La maison du crime »*, in *Fiction*, n° 189 et 225, éditions OPTA, 1969, 1972

Fonseca Anthony J., Pulliam June M., *Richard Matheson’s Monsters: Gender in the*

Stories, Scripts, Novels, and Twilight Zone episodes, Rowman & Littlefield, 2016

Jancovich Mark, « The dilemmas of masculinity: the fiction of Richard Matheson », in *Rational Fears, American horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University Press, 1996

Mathews Cheyenne, Haedicke Janet V. (éds.), *Reading Richard Matheson: A Critical Survey*, Rowman & Littlefield Publishers, 2014

Murphy Bernice M., « The House Down the Street: The Suburban Gothic in Shirley Jackson and Richard Matheson », in *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave McMillan, 2009

Riche Daniel, *Le livre d'or de la science-fiction, Richard Matheson* (introduction « Itinéraires de l'angoisse » et présentation de chaque nouvelle), Paris, Presses Pocket, 1981

—, *Matheson/peurs*, *Science-fiction #3*, Denoël, 1985

Terramorsi Bernard, « Richard Matheson, l'équilibre de la terreur », in *Le fantastique américain*, *Europe*, n° 707, mars 1988, pp. 89-96

Valéry Francis, « La légende Richard Matheson, 1950-1952 », in *Bifrost*, n° 14, éditions du Bélial, juin 1999
<http://blog.belial.fr/post/2017/04/13/La-Legende-Richard-Matheson-1950-1952>

5. Ouvrages et articles sur les littératures de l'imaginaire

Achouche Mehdi, *L'Utopisme technologique dans la science-fiction hollywoodienne, 1982-2010 : transhumanisme, posthumanité et le rêve de « l'homme-machine »*, thèse de doctorat, université de Grenoble, 2011

Aldiss Brian W., "Low Voltage Ontological Currents", in *The Mechanical God, Machines in Science Fiction* (Dunn, Erlich éds.), Greenwood Press, 1982

Ashley Mike, *The Time Machines: The Story of the Science Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950. Vol. 1 of the History of the Science Fiction Magazines*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000

—, *Transformations: The Story of the Science Fiction Pulp Magazines from 1950 to 1970. Vol. 2 of the History of the Science Fiction Magazines*, Liverpool, Liverpool University Press, 2005

Asimov Isaac, "Social Science Fiction", in R. Bretnor, *Modern Science Fiction: Its*

Meaning and Its Future, Coward McCann, 1953

Astic Guy et Marigny Jean (éds.), *Autour de Stephen King. L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, 2008

Bernard Lucie, *Les filles qui aimaient les vampires : la construction de l'identité féminine dans* Twilight *de Stephenie Meyer,* The Vampire Diaries *de L. J. Smith et* House of Night, thèse de doctorat, université de Bretagne Occidentale, 2016

Berthelot Francis et Clermont Philippe (éds.), *Science-fiction et imaginaires contemporains*, Paris, Bragelonne, 2007

Bessière Irène, *Le récit fantastique : la politique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974

Bolton Christopher, Csicsery-Ronay Istvan et Tatsumi Takayuji (éds.), *Robot Ghosts and Wired Dreams, Japanese Science Fiction from Origins to Anime*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2007

Booker Keith M., *Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*, Wesport, CT, Greenwood Press, 2001

Bould Mark *et al.*, *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009), Routledge, London & New York, 2011

Bouvet Rachel, *Étranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007

Bozzetto Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1992

—, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en--Provence, Presses de l'Université de Provence, 1998

—, *La science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007

Bozzetto Roger et Huftier, Arnaud, *Les frontières du fantastique – approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004

Bozzetto Roger et Menegaldo Gilles (éds.), *Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006

Bretnor Reginald (éd.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future*, Coward McCann, 1953

Brians Paul, "Nuclear War in Science Fiction (1945–1959)", in *Science Fiction Studies*, 11.3, novembre 1984

Campbell John W, “Atomic Age”, in *Astounding*, novembre 1945

Carroll Noël, *The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990

Carroll Noël et Hunt Lester H. (éds.), *Philosophy in the Twilight Zone*, Blackwell Publishing, 2009

Colson Raphaël et Ruaud André-François (éds.), *Science-fiction. Une littérature du réel*, Paris, Klincksieck, 2006

Dechêne Antoine et Delville M., *Le thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016

Dunn Thomas P. et Erlich Richard D. (éds.), *The Mechanical God, Machines in Science Fiction*, Greenwood Press, 1982

Du fantastique à la science-fiction américaine, Publications de l'afea, Paris, Didier, 1973

Dupeyron-Lafay Françoise, *Le fantastique anglo-saxon, au-delà du réel*, Paris, Ellipses/éditions marketing SA, 1988

Finné Jacques, *Panorama de la littérature fantastique américaine, tome 2. De la mort des « pulps » aux années du renouveau*, Liège, éditions du CEFAL, 1999

—, *Panorama de la littérature fantastique américaine, tome 3. Du renouveau au déluge*, Liège, éditions du CEFAL, 2006

Fonseca Anthony J., Pulliam June M., *Ghosts in Popular Culture and Legend*, ABC Clio, Santa Barbara, 2016

Freedman Carl *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan, 2000

—(éd.), *Conversations with Isaac Asimov*, University Press of Mississippi, 2005

—, “Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick”, in *Science Fiction Studies* 11.1, mars 1984

Freedman J. (éd.), *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015

Girard Gaïd, « Les enfances de l'homme artificiel », *Les cahiers du CEIMA*, n° 9, *La trace de l'humain*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2013

Gordon Andrew, *Empire of Dreams: the Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Rowman & Littlefield Publishers, 2008

Guillaud Lauric et Menegaldo Gilles (éds.), *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*, Paris, Bragelonne, 2008

GUNN James E., *The Road to Science Fiction: From Here to Forever*, Scarecrow Press, 2003

HALBERSTAM Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995

HOGLE Jerrold, (éd.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

HOLLINGER Veronica, « Contemporary Trends in Science Fiction Criticism », in *Science Fiction Studies* 26, juillet 1999

HOLLINGER Veronica et GORDON Joan (éds.), *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002

JAMES Edward et MENDLESHON Farah (éds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

JAMESON Fredric, *Archeologies of the Future, the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, verso, 2005

KORSHAK Stephen D. (dir.), *Frank R. Paul, Father of Science Fiction Art*, Castle Books, 2010

LANGLET Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006

LE BRUN Annie, *Les châteaux de la subversion*, JJ Pauvert, éditions Garnier Frères, 1982

LECONTE Mariane, « Préface », in *Le livre d'or de la science-fiction, Theodore Sturgeon*, Paris, Pocket, 1978, <http://www.noosfere.org/articles/article.asp?numarticle=620>

LÉVY Maurice, *Le roman gothique anglais, 1764 – 1820*, Paris, Albin Michel, 1995

LOVECRAFT Howard Phillips, "Supernatural Horror in Literature", in *The Recluse*, 1927

LUCKHURST Roger, *Science Fiction*, Cambridge, Polity, 2005

MCCOMAS, Annette, *The Eureka Years: Boucher and McComas's Magazine of Fantasy and Science Fiction, 1949-1954*, Bantam, 1982

MACHINAL Hélène (éd.), *Le savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013

MELLIER Denis, *L'écriture de l'excès*, Paris, Honoré Champion, 1999

— (éd.), *Dramaxes*, Lyon, Publications de l'ENS, 2002

MULLEN R. D., « From Standard Magazines to Pulps and Big Slicks: a Note on the History of US General and Fiction Magazines », in *Science Fiction Studies* 22.1, mars 1995

Murphy Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, London, Palgrave McMillan, 2009

Parrinder Patrick, *Science Fiction: Its Criticism and its Teaching*, Routledge Kegan et Paul, 1981

—, *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Duke University Press, 2001

Prince Nathalie, « L'image absente. Une dialectique de l'invisible », in Françoise Dupeyron-Lafay (éd.), *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 237 - 256

Punter David et Byron, Glennis, *The Gothic*, Blackwell Publishing, 2004

Roberts Adam, *The History of Science Fiction*, New York, Palgrave/Macmillan, 2006

Saint-Gelais Richard, *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Montréal, Nota Bene, 1999

Seed David (éd.), *A Companion to Science Fiction*, Oxford, Blackwell, 2005

Spooner Catherine, *The Routledge Companion to Gothic Fiction*, Routledge, 2007

Stableford Brian, M., *Science Fact and Science Fiction, an Encyclopedia*, New York, Routledge, 2006

Stover Léon (éd.), *La science-fiction américaine*, Paris, Aubier Montaigne, 1972

Suvin Darko, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1977

Thompson Jeff, *The Television Horrors of Dan Curtis*, McFarland & Company, 2009

Westfahl Gary, "The Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe Type of Story: Hugo Gernsback's History of Science Fiction", in *Science Fiction Studies* 19.58, novembre 1992

Worland Rick, "Sign-Posts Up Ahead: The Twilight Zone, the Outer Limits and TV Political Fantasy 1959 – 1965", in *Science Fiction Studies* 23.1, 1996

6. Ouvrages et articles généraux

Anders Günther, *La menace nucléaire : considérations radicales sur l'âge atomique*, traduction de Christophe David, Paris, Le serpent à plumes, 2006

—, *Le temps de la fin* (*Le Délai*, 1960), Paris, L'Herne, 2007

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Folio, 1997

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF/Quadrige, 1957, 2009

—, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968

—, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970

BERCOVITCH Sacvan, *The Cambridge History of American Literature, volume 7: Prose Writing, 1940-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995

BERGER Albert, *Life and Times of the Atomic Bomb: Nuclear Weapons and the Transformation of Warfare*, New York, Routledge, 2016

BRETON Stanislas, « Sur le banal et le quelconque », in *Du banal au merveilleux : mélanges offerts à Lucien Jerphagnon*, Cahiers de l'ENS Fontenay Saint-Cloud, décembre 1989

BRIANS Paul, *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction (1895-1984)*, Kent, State University Press, 1987

< https://brians.wsu.edu/2016/11/16/nuclear-holocausts-atomic-war-in-fiction/>

BRODERICK Damian, "Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster", in *Science Fiction Studies*, 20.3, novembre 1993

CAILLOIS Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965

—, *Images, Images*, Paris, Gallimard, 1975

CHALMERS David J., "A Catalog of Conscious Experiences", in *The Conscious Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996

DUNAR Andrew J., *America in the Fifties*, Syracuse University Press, 2006

DUPERRAY Max et VIVIES Jean (éds.), *Le banal dans le roman britannique contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1997

FALUDI Susan, *Stiffed: The Betrayal of the Modern Man*, New York, Harper Perennial, 1999, 2000

FIELD Douglas (éd.), *American Cold War Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007

GORDON Alastair, "Bomb Shelters of the Cold War Period", in *The Threepenny Review* n° 29, printemps 1987

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993

HARPHAM Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982

HOFSTADTER Richard, "The Paranoid Style in American Politics", in *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* [1964], New York, Vintage, 2008

HOQUET Thierry, *Cyborg philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, éditions du Seuil, 2011

HYNES John B., "Survival Under Atomic Attack", *Brochure de la défense civile de Boston*, 21 février 1951

JANCOVICH Mark, *Rational Fears, American Horror in the fifties*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1996

JONES Darryl, MCCARTHY Elizabeth et MURPHY Bernice M. (éds.), *It Came From the 1950s! Popular Culture, Popular Anxieties*, Palgrave McMillan, 2011

KARATZOGIANNI Athina et KUNTSMAN Adi (éds.), *Digital Cultures and the Politics of Emotion*, Palgrave McMillan, 2012

KENNEDY Liam, "Alien Nation: White Male Paranoia and Imperial Culture in the United States", in *Journal of American Studies*, 30.1, avril 1996

KIMMEL Michael et ARONSON Amy (éds.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC Clio, 2004

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983

LAPAIRE Jean-Rémi et ROTGÉ Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002

LAURENCE William L., "Atomic Bombing on Nagasaki Told by a Flight Member", in *New York Times*, 9 septembre 1945

LEPALUDIER Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004

LESTRINGANT Frank, *Le théâtre de la curiosité*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008

LOUVEL Liliane, *Texte, Image, Images à lire, Textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002

—, et VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993

MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1977

MELLEY Timothy, *Empire of Conspiracy, the Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca et London, Cornell University Press, 2000

Mijola-Mellor Sophie de, *La paranoïa*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007

Milgram Stanley, "The Perils of Obedience", *Harper's Magazine*, décembre 1973

Mills C. Wright, *White Collar, the American Middle Class*, Oxford, Oxford University Press, 1951

—, *The Power Elite*, Oxford, Oxford University Press, 1956

Morris Meaghan, "Banality in Cultural Studies", in *Logics of Television, Essays in Cultural Criticism*, Indiana, Indiana University Press, 1990

Parenteau Olivier, « Représenté de façon réaliste partout : de quelques représentations du camion dans la littérature française et américaine (1952-1971) », *D'un imaginaire, l'autre : la machine dans tous ses états*. Colloque organisé par Figura, le Centre de rehcerche sur le texte et l'imaginaire/Cecille, le Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères de l'Université de Lille, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 octobre 2016. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain <http://oic.uqam.ca/fr/communications/>

Rose Kenneth D., *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*, New York : New York University Press, 2001

Rosenfeld Aaron, "The Scanty Plot: Orwell, Pynchon and the Poetics of Paranoia", in *Twentieth Century Literature*, 50.4, hiver 2004

Rosenthal Peggy, "The Nuclear Mushroom Clouds as Cultural Image", in *American Literary History*, 3.1., printemps 1991

Sami-Ali Mahmoud, *Le banal*, Paris, Gallimard, 1980

Sontag Susan, "The Imagination of Disaster", in *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Penguin Classics, 2009

Tibi Pierre et Carmingnani Paul, *Aspects de la nouvelle*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995

Wiener Norbert, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, MIT Press, 1948

Wylie Philip, "Deliverance or Doom?", in *Collier's Weekly*, 29 septembre 1945

7. Sites internet

81e Congrès des États-Unis, United States Government Printing Office, Washington, 1952, pp. 1248-1249, <https://www.hsdl.org/?view&did=456688>

Archives atomiques, <http://www.atomicarchive.com>

—, <http://nuclearfiles.org>

Avalon Project, <http://avalon.law.yale.edu/subject_menus/mpmenu.asp>

Base de données de la fiction spéculative, <http://isfdb.org>

Entretien avec Richard Matheson, <http://emmytvlegends.org/interviews/people/richard-matheson>

Bradley Matthew R., <https://www.tor.com/author/matthew-r-bradley/>

Entretien avec Philip K. Dick, <http://www.philipkdick.com/media_aquarian.html>

Fanclub de *Somewhere in Time*, <http://www.somewhereintime.tv/insite.htm>

Fondation pour la recherche sur les effets des radiations, <http://www.rerf.or.jp>

Keep America Beautiful, <https://www.kab.org/>

Liste des séries d'anthologie de science-fiction et d'horreur, <https://en.wikipedia.org/wiki/Anthology_series#Science_fiction_and_horror>

"Nightmare at 20,000 Feet" dans la culture populaire, <https://en.wikipedia.org/wiki/Nightmare_at_20,000_Feet#In_popular_culture>

NooSFere, <http://noosfere.org>

Projet d'archivage des magazines américains de science-fiction, <http://archive.org/details/ofmagazine?sort=date>

Rapport du service de recherche du Congrès américain sur les victimes de guerre, <https://fas.org/sgp/crs/natsec/RL32492.pdf>

Sandel Michael, Justice : "Putting a Price Tag on Life", <https://www.youtube.com/watch?v=oO2Rq4HJBxw>

Science Fiction Studies, <http://www.depauw.edu/sfs/>

Sturgeon Theodore, in "The Push from Within", <http://www.physics.emory.edu/faculty/weeks//misc/duncan.html>

Table Ronde avec Richard Matheson, Jean-Daniel Brèque, Jacques Chambon, <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article18883>

Index

A

Aldiss Brian, 210

Alfred Hitchcock Presents, 22, 40–42

Amazing Stories, 25–28, 30, 39

Amazing, 33

Anders Günther, 72, 77, 78, 177

Asimov Isaac, 22, 28–31, 50, 196, 208

Complexe de Frankenstein, 209

Cycle des robots, 30

Foundation, 29

Lois de la robotique, 209

« Nightfall », 29

Astounding, 21, 27–36, 50

B

Barthes Roland, 130

Binder Eando, 214, 223

« I, Robot », 207, 208

Boucher Anthony, 10, 13, 23, 36, 37

Boully Fabien, 246

Bozzetto Roger, 12, 186

Bradley Matthew, 14

Bryant Tiffany A., 154, 155

C

Campbell John W., 27–36, 50

Čapek Karel, 190, 191, 205–207, 209, 210

Carroll Noël, 21, 79

Cartmill Cleve, 49

Chenille Vincent, 7

Curtis Dan, 292, 296

D

Dick Philip K., 21, 34, 157, 223

« Colony », 167

Convention de Vancouver, 189

« Foster, You're Dead », 57, 58, 60–62, 66, 69

« The Imposter », 223

« Second Variety », 223

Digests, 38

Dollé Marie, 7

Dorémieux Alain, 10, 11, 121, 280

F

Faludi Susan, 106

Fiction, 9, 10

The Fictioneers, 23, 39, 42

Fonseca Anthony, 150

Forster E. M., 192

The Machine Stops, 66

Frank Pat

Alas, Babylon, 57–60, 63, 65–67
Frankenstein, 8, 38
The Futurians, 29, 33

G

Galaxy, 34–36
GERNSBACK Hugo, 25–27
Ralph 124C41+, 25, 195
GIRARD Gaïd, 214
GOLD Horace L., 34, 193

H

HEINLEIN Robert, 21, 22, 28, 31, 32, 50
« Life Line », 31
« Solution Unsatisfactory », 31
HOFSTADTER Richard, 82, 102

I

If, 35, 58

J

JANCOVICH Mark, 82, 94, 120

K

KING Stephen, 21, 296, 301

L

LATHAM Rob, 36
LEPALUDIER Laurent, 129
LOUIT Robert, 12, 91, 219, 221, 274, 285
LOVECRAFT Howard P., 8, 21

M

MACHINAL Hélène, 49, 217
The Magazine of Fantasy and Science Fiction, 9, 23, 34–36
F&SF, 34, 36, 38
MATHESON Richard
« And Now I'm Waiting », 271, 272
« Being », 107–109
Bid Time Return, 299, 300
« Blood Son », 290
« Born of Man and Woman », 7, 8, 10, 13, 15, 23, 37, 38, 284, 285
Born of Man and Woman (anthologie), 39
« Brother to the Machine », 221–226
« Button, Button », 131, 173–179, 299
« The Children of Noah », 109, 110, 143
« Clothes Make the Man », 119
« The Creeping Terror », 105
« Crickets », 88–91
« The Curious Child », 112, 286
« Descent », 51, 58, 61, 63, 64, 66–69, 78
« Deus ex Machina », 86, 87, 91, 222, 286, 287
« Disappearing Act », 15, 120–122, 287–289
« And When the Sky was Opened », 43
« The Distributor », 102–105
« The Doll That Does Everything », 211–217
« Dr Morton's Folly », 291
« Dress of White Silk », 15, 130, 138–144, 284, 285
« Duel », 15, 191, 230–246, 293, 294, 299
« Dying Room Only », 254, 256–263
« The Edge », 116–118
« First Anniversary », 45

« A Flourish of Strumpets », 97–101
« From Shadowed Places », 151–156
« The Funeral », 291
I am Legend, 7, 14, 69, 93–96, 279–282, 291
« Lazarus II », 217–220
« Lemmings », 274–277
« Little Girl Lost », 14, 131, 157–159
« Long Distance Call », 131, 159–161
« Mad House », 167–172
« Mantage », 273, 274
« Nightmare at 20,000 Feet », 7, 14, 83–86, 90, 91, 293, 294
« No Such Thing as a Vampire », 291
« Old Haunts », 264–266, 269, 270
« Pattern for Survival », 51, 70, 72–74
« Prey », 130, 145–151, 293, 294
« Ride the Nightmare » (Logan SWANSON), 42
« Shock Wave », 185
The Shores of Space (anthologie), 39
The Shrinking Man, 7, 39, 95–97, 120, 279, 282, 283
« Slaughter House », 130, 132–137
« Steel », 7, 14, 227–229, 293
« The Test », 131, 179–184
« The Thing », 191, 198–201, 204
« Third from the Sun », 43
Third from the Sun (anthologie), 39
« Through Channels », 162–165
« 'Tis the Season to be Jelly », 51, 74–76
What Dreams May Come, 299, 300
« When Day is Dun », 51, 70–72
« When the Waker Sleeps », 191, 193–198, 202–205
« The Window of Time », 265–268, 270
MATHEWS Cheyenne, 14, 44
MCCOMAS Francis, 36, 37
MELLEY Timothy, 98
MELLIER Denis, 218, 219, 255, 258, 263, 271, 272, 277
MURPHY Bernice M., 92, 94, 96, 105

O

The Outer Limits, 24, 40, 41, 45

P

PARENTEAU Olivier, 244
PAUL Frank R., 194, 197
Playboy, 145
POE Edgar A., 21, 25
POHL Frederik, 33
PRINCE Nathalie, 288
PULLIAM June, 150
Pulp magazines, 24
Pulps, 38, 197

R

RICHE Daniel, 11, 12
RUIZ Luc, 9, 131, 151, 222, 229, 246, 273

S

SERLING Rod, 41–44, 46
The Simpsons, 301
SONTAG Susan, 49
STURGEON Theodore, 22, 32, 34, 35, 50, 237, 238

More than Humans, 35
« August Sixth 1945 », 50
Stuve Paul, 14
Suvin Darko, 35, 116

T

Terramorsi Bernard, 12
The Twilight Zone, 22, 24, 40–45, 294

U

Unknown, 32

V

Van Herp Jacques, 207
van Vogt Alfred Eton, 22, 28, 30, 31
Cycle du $\bar{A}$, 31
« Black Destroyer », 30
Slan, 30

W

Weird Tales, 25
Wells H. G., 192
Wiater Stanley, 7, 14, 39, 44
Wiener Norbert, 190
Wylie Philip, 50, 55
« Deliverance or Doom », 50
« The Paradise Crater », 50
When Worlds Collide, 50

X

The X-Files, 165, 292, 296

UNIVERSITE ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UBO Université de Bretagne Occidentale

Titre : Les nouvelles de Richard Matheson (1950-1971): un imaginaire américain entre science-fiction et fantastique.

Mots clés : études américaines, science-fiction, fantastique, années 50, Richard Matheson

Résumé : Entre 1950 et 1971, Matheson publie 89 nouvelles dont plusieurs ont constitué des jalons de la culture populaire, par exemple «Born of Man and Woman», «Nightmare at 20,000 Feet», «Steel» ou encore «Duel». Très versatile, il s'imprègne des attentes des magazines de science-fiction et de fantastique américains qui sont en plein bouleversement dans les années 1950. Cette thèse se propose d'étudier les caractéristiques génériques des nouvelles, qui se comprennent également au prisme de la société américaine d'après-guerre : traumatisme de l'utilisation de la bombe sur Hiroshima et Nagasaki, peurs liées à la menace nucléaire, rhétorique paranoïaque du Maccarthysme, développement des banlieues et de leur espace conformiste et attentes de la société vis-à-vis des hommes blancs de la classe moyenne.

Les structures et thématiques de la littérature de l'imaginaire, l'aliénation, l'altérité (les monstres, les extraterrestres, les robots), la mécanisation et la robotisation du travail, les objets hantés, la possession, permettent de mettre en évidence les tendances de l'imaginaire mathesonien.

Écrivain de la solitude, Matheson excelle à faire partager le point de vue du paranoïaque, du monstre, du robot, et plus largement du marginal qui ne parvient pas à donner un sens au monde qui l'entoure, et dont les interrogations ontologiques et métaphysiques représentent autant de mise-enabyme de récits de création du monde.

Le solitaire trouve son paroxysme dans la figure du survivant, qui devient le paradigme de l'imaginaire de Matheson.

Title : Richard Matheson's short stories (1950-1971): an American imagination between science fiction and the fantastic.

Keywords : american studies, science fiction, the fantastic, fifties, Richard Matheson

Abstract : Between 1950 and 1971, Matheson published 89 short stories, among which several proved essential in popular culture, such as "Born of Man and Woman", "Nightmare at 20,000 Feet", "Steel", or "Duel". As a very versatile author, Matheson was also a pragmatic and he understood what the science fiction and fantasy magazines expected, especially in the 1950s when such magazines were undergoing deep changes. This study is an attempt to analyze the generic characteristics of Matheson's short fiction, also to be understood from a cultural point of view and through the main features of American society after the second world war: traumas after the bombings of Hiroshima and Nagasaki, fears of nuclear annihilation, paranoid style in politics and Maccarthyism, development of the suburbs and conformism, as well as social expectations for middleclass white males.

structures such as alienation, alterity (monsters, aliens, robots), mechanization of work, haunted objects, possession, that all highlight Matheson's recurrent themes.

Matheson specialized in the writing of loneliness, excelling in making the reader share the character's point of view, that of the paranoid, the monster, the robot or more generally speaking, of the marginal who cannot make sense of their environment. Their metaphysical and ontological questioning create mise-en-abyme of narratives of world building and creation. The solitary character culminate into the character of the survivor, paradigmatic of Matheson's fiction.