

**Université de Lyon**

**Mémoire de Master Langues et Cultures Etrangères**

**Etudes anglophones**

**Erwan Bracchi**

**(R)EVOLUTIONS FANTASTIQUES**

**Directeur : M. Jean-Marie Fournier**

**2007/2008**



Ceci est une fiction.

## (R)EVOLUTIONS FANTASTIQUES

La présente étude se propose de retracer dans ses grandes lignes l'évolution du genre fantastique, du roman gothique au cinéma d'horreur en passant par l'œuvre de Howard Phillips Lovecraft, qui de par son influence conséquente sur tout le xx<sup>e</sup> siècle s'impose *de facto* comme le pivot central de notre recherche. La forme du mémoire, du fait de sa taille réduite en comparaison de la thèse, nous contraindra à condenser notre réflexion tout en en faisant apparaître les principaux axes. Dans un premier temps, il nous faudra bien sûr expliciter ce que nous entendons par la notion de fantastique, et donc également par celle de genre, et nous verrons par la même occasion que trop souvent les études qui sont consacrées au genre particulier qui nous intéresse, si elles se révèlent fort intéressantes par certains aspects, n'en demeurent pas moins limitées, en raison de ce qu'elles tendent à restreindre le fantastique, voire à le donner pour mort – le mot est le meurtre de la chose, la théorie celui du fantastique – lorsque les théoriciens se font les terroristes du changement.

### INTRODUCTION : DU FANTASTIQUE

#### *Le genre – définition générique*

Soit l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*<sup>1</sup>. Todorov y distingue genres historiques et genres théoriques, les premiers se trouvant être tirés de notre expérience de la littérature, soit de ce que l'on

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

connaît déjà, les seconds, déduits *a posteriori* des premiers, ce qui revient à dire qu'il existe des genres facilement identifiables à partir desquels il serait envisageable d'imaginer d'autres genres *possibles*. La difficulté que représente la notion de genre, cependant, c'est qu'elle peut désigner soit des formes (roman, nouvelle, pièce, long métrage...), soit des thèmes (qu'ici nous prendrons dans un sens large : autobiographie, science fiction, policier...) ou, ce qui semble être plus fréquent, une étroite corrélation entre les deux (roman bourgeois, sonnet, ballade...). Il faudrait donc pour affiner la notion de genre procéder à une sorte de classification « phylogénérique » des œuvres d'art, ce qui serait et fastidieux, et somme toute assez inutile, puisque, comme le fait remarquer Todorov, dans le domaine de l'art, « l'évolution suit [...] un rythme tout à fait différent [par rapport à une étude zoologique ou botanique] : toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce »<sup>1</sup>. Dès lors, toute entreprise exhaustive sous forme, par exemple, de catalogue, s'en trouve non seulement vaine, mais aussi impossible (si je fais un catalogue aujourd'hui, il faudra en faire un autre demain, etc.).

Ceci étant dit, la notion de genre n'en devient par pour autant absurde ou même caduque, bien au contraire. Il y a bel et bien des faits récurrents dans le domaine de l'art, bien que chaque œuvre, en tant qu'elle est unique, puisse s'étudier en tant que genre à part entière, comme le suggère Todorov avec une certaine ironie. D'où la notion de « genre » : ce qui revient est générique. De plus, si le propre de l'œuvre d'art est de s'opposer à ce qui la précède, il n'en demeure pas moins qu'elle se fonde, justement, sur ce qui la précède – c'est ce qui la génère. Une conception romantique de la littérature pourrait être gênée par une telle affirmation, et s'il

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. Cit., p.10.

est vrai qu'on aime assez généralement vanter ici et là les mérites d'une œuvre que l'on a particulièrement aimée en raison de son *originalité*, il faut bien admettre que cette œuvre n'aurait pu exister s'il n'y en avait eu d'autres avant, car comme le dit Northrop Frye, « la littérature ne tire ses formes que d'elle-même »<sup>1</sup>. Oui, mais. Oui, mais il faut aussi prendre en considération 1. Les faits : l'homme n'a pas toujours écrit, il ne saurait par conséquent y avoir des formes « éternelles » (de la poule ou de l'œuf il faut bien que les choses aient un jour commencé – à notre échelle d'êtres vivants, bien évidemment) ; 2. Le monde des possibles : si des formes telles que le roman n'ont pas toujours existé, il est probable qu'il en apparaisse d'autres au hasard des quêtes artistiques. Cette objection prise en compte, ne perdons pas de vue que nous avons démontré la validité de la notion de genre, qui n'est autre qu'une abstraction intellectuelle comparable à l'idée que l'on peut se faire d'un carré dès lors que l'on en a vu un. Rien que de très platonicien dans tout cela, donc, mais c'est bien de concept qu'il s'agit. Précisons ici qu'un concept ne peut bien évidemment se développer que par opposition, j'entends par là que si je n'ai lu que des romans au cours de ma vie, je n'ai absolument aucune idée précise de ce qu'est un roman, d'autant plus que je n'ai pas l'utilité d'une telle idée – s'il n'existait que des romans, le besoin de différencier le roman d'autre chose ne se ferait pas sentir (sauf à comparer le roman à un arbre...). En revanche, si j'ai lu des romans et des nouvelles, je suis en mesure d'affirmer que le roman est plus long que la nouvelle et que la nouvelle est plus courte que le roman, et nous voilà bien avancés. On trouvera de telles oppositions chez Aristote : « L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie [...] se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.15.

aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière »<sup>1</sup>. Autant dire que chien et chat ont quatre pattes, mais que le premier aboie et le second miaule. Le genre est donc le concept qui permet de mettre en relation, disons deux objets artistiques, par opposition : de les *différencier*. Dès lors, qu'il y ait un organisme unicellulaire au sommet de la chaîne évolutive nous importe assez peu.

Pour conclure, il me semble assez important de faire remarquer ici que la définition que nous avons donnée de la notion de genre sous-entend également que ce qui se trouve au sein d'un genre s'y définit non par opposition, mais justement par ressemblance. En cas d'opposition au sein d'un genre, il naîtra donc un sous-genre, et ainsi de suite. En voilà assez sur le sujet, car je n'entends pas entrer plus avant dans les détails et il est temps à présent de passer au cas particulier du fantastique, que nous tenterons, non pas de définir, mais d'*infinir*, si je puis me permettre le néologisme.

### *Le fantastique, genre fantôme*

Dans son étude consacrée à la littérature fantastique, Tzvetan Todorov nous propose une définition intéressante du genre, qui a le mérite de répondre aux critères génériques énoncés précédemment (un genre ne peut se définir que par rapport à d'autres genres et rassemble en son sein des œuvres qui ont pour particularité de présenter les caractéristiques propres à ce genre) et qui permet de distinguer entre trois variétés de la littérature « surnaturelle », pour reprendre l'expression chère à Lovecraft : l'étrange, le fantastique et le merveilleux. La raison pour laquelle Todorov insiste sur cette distinction tient à ce que sa définition même du fantastique en

---

<sup>1</sup> ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p.85.

tant qu'hésitation entre étrange et merveilleux, comme nous allons le voir, ne peut exister qu'en fonction de ces deux autres genres. Cette définition apparaît comme suit, à propos du *Diabole amoureux* :

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. » Et Todorov de résumer dans le paragraphe qui suit : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>1</sup> Plus loin, notre théoricien précise que cette hésitation est nécessaire chez le lecteur, condition *sine qua non* pour qu'il y ait fantastique, tandis que l'hésitation n'est pas indispensable du point de vue du héros. L'identification n'est absolument pas nécessaire, bien qu'elle se rencontre fréquemment. Enfin, il ajoute que le lecteur est implicitement tenu de ne pas interpréter le récit fantastique de façon poétique ou allégorique, mais d'accepter les images pour ce qu'elles sont : s'il est dit qu'un nez se promène dans les rues, comme c'est le cas dans la nouvelle de Gogol, c'est

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. Cit., p.29.

qu'un nez se promène effectivement dans les rues. Nous sommes dans la *fiction*. Todorov affine ainsi sa définition : « Celui-ci [le fantastique] exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre : dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique » [il doit donc lire le texte comme une fiction à part entière et faire comme si ce qui est raconté était vrai]. Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions. »<sup>1</sup> Nous ne reviendrons pas ici sur les définitions que Todorov rejette, à raison, mais peut-être serait-il intéressant de noter la place qu'il fait à l'essai de Lovecraft, dont il précise qu'il est « auteur lui-même d'histoires fantastiques » et qui à ses yeux ne propose pas une approche convaincante : « Pour Lovecraft, le critère de fantastique ne se situe pas dans l'oeuvre mais dans l'expérience particulière du lecteur ; et cette expérience doit être la peur. »<sup>2</sup> Ce que Todorov oublie de préciser, c'est que Lovecraft, dans son essai, ne théorise absolument pas le fantastique mais en retrace les grandes étapes tout en apportant ici et là des commentaires personnels, qui relèvent

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.39.



plus de ses goûts et du plaisir qu'il a pris à lire certains textes que d'une réelle volonté de donner une définition figée du genre et qui par ailleurs sont d'un grand intérêt dans l'étude de son œuvre, notamment lorsqu'on lit, par exemple : « [...] Mrs Ann Radcliffe (1764-1823), whose famous novels made terror and suspense a fashion, and who set new and higher standards in the domain of the macabre and fear-inspiring atmosphere *despite* a provoking custom of destroying her own phantoms at the last through labored mechanical explanations. [...] Her *prime weaknesses*, aside from the habit of prosaic disillusionment, are a tendency toward erroneous geography and history and a *fatal* predilection for bestrewing her novels with *insipid* little poems, attributed to one or another of the characters. »<sup>1</sup> (c'est moi qui souligne). A noter que l'on retrouve ici des obsessions lovecraftiennes typiques, mais nous aurons tout le temps d'analyser ces dernières plus tard.

Revenons à Todorov et aux deux genres qu'il rapproche du fantastique en vue de démontrer ce en quoi tous trois diffèrent. Tout d'abord il y a l'étrange, au sein duquel un événement qui peut surprendre au premier abord et semble défier la raison s'explique en fin de compte de façon tout à fait rationnelle. On notera que cet emploi de la notion d'étrangeté ne correspond pas exactement à la notion freudienne définie dans *L'Inquiétante étrangeté*, bien qu'elle s'en rapproche par certains aspects. *The Murders in the Rue Morgue*, de Poe, serait un bon exemple pour illustrer cette définition : deux personnes meurent dans des circonstances pour le moins étonnantes, et c'est une explication plus étonnante encore, mais tout à fait rationnelle, qui finira par élucider le mystère ; il va de soi que je n'ai pas choisi cet exemple au hasard, puisque c'est précisément là qu'on trouve

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, in *H.P. Lovecraft Omnibus 2 : Dagon and Other Macabre Tales*, London, HarperCollinsPublishers, 2000, p. 437.

les bases de ce qui deviendra le roman policier. Au genre que nous venons de définir vient s'opposer le merveilleux, dans lequel l'étrange est la norme : les animaux parlent, on peut rencontrer un elfe au coin de la rue ou bien encore un géant sorti tout droit d'une lampe magique ; rien que de très normal ici, et c'est dans les contes de fées (*Le Petit chaperon rouge*, pour n'en citer qu'un) ou bien encore les romans d'*heroic fantasy* tels que *Lord of the Rings*, de Tolkien, ou plus récemment *The Sword of Truth*, de Stephen Goodkind, qu'on en trouvera les exemples les plus flagrants. Todorov place également la science fiction sous le sceau du merveilleux, et il est vrai que, si certaines œuvres de ce genre ont vu quelques-unes de leurs prédictions se réaliser (je pense évidemment à *1984* de George Orwell, ou même à *Brave New World* d'Aldous Huxley), il n'en demeure pas moins qu'à l'époque et aujourd'hui encore les mondes décrits dans ces romans n'avaient et n'ont de lien avec le monde réel que le fait qu'ils en sont, disons, *déduits* ou *dérivés* : rien n'y est réaliste, mais tout y est vraisemblable. Quant au fantastique, puisqu'il s'agit, comme nous l'avons vu plus haut, d'une hésitation entre les deux genres que nous venons de définir, il se situe logiquement à la limite de ces deux genres. Todorov nous apporte là une belle définition du fantastique, qui a le mérite d'être précise, comme je l'ai dit plus tôt, mais aussi vérifiable en pratique : *Le Horla*, de Maupassant, dans sa deuxième version, serait par exemple le cas typique de fantastique « pur », puisque la narration à la première personne et l'aliénation progressive du protagoniste y sont des signes, pour le lecteur, que ce que lui raconte le « je » n'est pas fiable, bien que demeure malgré tout la possibilité d'une présence *étrangère*.

Pour résumer, le fantastique serait donc l'apparition au sein de notre réalité d'un élément qui n'obéit pas aux lois de notre monde, mais dont l'existence n'est pas avérée :

jusqu'au bout, on pourra pencher pour une explication rationnelle (on tomberait alors dans l'étrange), soit irrationnelle (on verserait là dans le merveilleux). Cette hésitation correspond tout à fait, en réalité, à la définition que donnerait un dictionnaire de l'adjectif « fantastique » ; on trouvera dans le *Petit Robert* : « 1° Qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité. [...] *Spécialt.* (1859) Où domine le surnaturel. *Histoire, conte fantastique.* [...] 2° Qui paraît imaginaire, surnaturel. »<sup>1</sup> D'un côté, ce qui n'appartient pas à notre monde, et de l'autre, ce qui *en apparence* n'obéit pas aux lois de la nature. Le fantastique, tel un fantôme, se situerait entre deux mondes, l'un régi par les lois de la nature (la réalité), l'autre par des lois inconnues (le surnaturel, le monde des morts...). Malheureusement, une telle définition, si intéressante soit-elle, exclue de fait... ceux que l'on considère justement comme les plus grands auteurs fantastiques<sup>2</sup>. Il y aura donc ponctuellement, ici ou là, une œuvre fantastique, mais rien de bien consistant, c'est-à-dire que le fantastique ne serait pas *générique*. C'est bien dommage, pour un genre, il faut en convenir, et nous voilà face à un dilemme d'importance : bien loin d'avoir affaire à une apparition, c'est plutôt à une disparition que nous nous retrouvons confrontés. On pourrait alors se tourner du côté des salles obscures afin d'y trouver ce que nous cherchons, mais ce serait en vain ; là aussi, on trouverait çà et là une œuvre qui correspondrait à notre définition du fantastique,

---

<sup>1</sup> REY Alain et REY-DEBOVE Josette, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1986, p.758.

<sup>2</sup> Ou « fantastiqueurs », selon le terme inventé par Théophile Gautier, qui, soit dit en passant, n'est justement pas un fantastiqueur, selon la définition que Todorov donne du fantastique, car « Gautier réussit [...] à parfaire un des ressorts du récit depuis lors devenu courant. On pourrait l'appeler l'objet-preuve, à savoir cette trace qui demeure dans la réalité quand la rupture est consommée, une fois que l'harmonie universelle est rétablie : la chose palpable, visible, attestant qu'un événement extraordinaire et inexplicable a eu lieu » (BARONIAN Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Editions de La Table Ronde, 2007, p.64), objet-preuve qui fait donc irrémédiablement basculer des récits tels que *La Cafetière* dans le merveilleux.

par exemple *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur ou *The Birds* (1963) d'Alfred Hitchcock avec, dans le premier, une utilisation de la caméra telle que l'étrange n'est jamais que suggéré, si bien que c'est au spectateur de décider si oui ou non il y a eu transgression des lois de la nature ; et dans le second, des nuées d'oiseaux qui, si elles sont indéniablement *extraordinaires*, n'annihilent pas pour autant le doute, qui persiste quant à leur nature et, surtout, à leur *motif*, car après tout ces oiseaux restent des oiseaux. Malheureusement, de tels films se font rares, et on tombera plus couramment sur ce que Todorov désigne sous la catégorie de « fantastique-merveilleux »<sup>1</sup>, que *Child's Play* (1988) de Tom Holland illustre à merveille : le film s'ouvre sur une course-poursuite entre un policier et un meurtrier, qui se termine dans un magasin de jouets, où le bandit, touché par balle et sur le point de mourir, saisit un paquet jaune avec à l'intérieur une poupée. Il prononce alors une incantation vaudoue, un éclair traverse les vitres du magasin, puis il meurt. L'histoire est celle d'un enfant et de sa mère, qui vivent dans un immeuble et la pauvreté (si je puis me permettre le zeugme), et c'est bientôt la Noël. Le petit garçon, Andy, voudrait avoir une poupée Good Guy, mais sa mère ne peut lui offrir que quelques produits dérivés, par manque d'argent. Par chance, alors que cette dernière est à son travail, une amie lui dit qu'un S.D.F. vend justement une poupée Good Guy à bas prix, dans la rue ; elle court donc immédiatement l'acheter. C'est alors que les ennuis commencent : Andy se met à discuter avec sa nouvelle poupée, dont il prétend qu'elle s'appelle Chucky, la télévision se met d'elle-même en marche à plusieurs reprises et la nourrice d'Andy meurt dans d'étranges circonstances, défenestrée. Jusque-là, le fantastique tel que défini par Todorov est maintenu par

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. Cit., p.49.

quelques astuces : le lien entre l'incantation vaudoue, la poupée et l'éclair pourrait être dû au hasard, même si la succession des plans implique qu'il y a enchaînement logique (on ne peut en effet s'empêcher, lorsqu'on regarde un film, de créer un lien de cause à effet entre deux plans successifs); si l'on voit l'enfant parler à sa poupée, dont il dit qu'elle est Charles Lee Ray (le meurtrier tué au début du film), on ne voit en revanche jamais cette dernière lui répondre ; pour ce qui est de la télévision qui s'allume, tout ce qu'on voit, c'est une poupée posée sur un fauteuil devant l'écran ; enfin, le meurtre de la nourrice est filmé en vue subjective, du point de vue du meurtrier, on ne sait donc pas si c'est l'enfant ou la poupée qui la tue, puisque tous deux portent les mêmes habits. Evidemment, toute cette mise en scène sert à faire monter le suspense jusqu'au moment où, la mère menaçant la poupée de la mettre au feu, cette dernière se mettra soudainement en mouvement, bien que dépourvue de piles (on notera que la création du suspense repose sur l'hésitation fantastique). On bascule alors dans le merveilleux, bien que le terme ne soit pas tout à fait approprié ici. On notera que l'idée de Todorov selon laquelle le fantastique peut prendre une expression dans son sens littéral est de mise ici : Charles Lee Ray sous la forme de la poupée Good Guy (on ne relèvera pas l'ironie) reste un tueur *en série*, pur produit de la société de consommation américaine. On pourrait aussi prendre l'exemple de *Halloween* (1978), de John Carpenter. Un homme masqué du nom de Michael Myers assassine des jeunes filles sans raison apparente, et c'est justement cette absence de motif, comme dans *The Birds*, qui provoque chez le spectateur le sentiment d'horreur : il y a quelque chose d'indicible là-dedans, et le fait que le meurtrier ne prononce pas un mot de tout le film ajoute à l'étrangeté de la situation, sans compter, bien évidemment, son masque inexpressif. Finalement, on parvient

à l'éliminer et Michael Myers finit défenestré (décidément...)  
– c'est là qu'on glisse du fantastique « pur » au « fantastique-merveilleux » : le docteur Sam Loomis, qui vient de sauver la jeune Laurie Strode des griffes du monstre, jette un coup d'œil par la fenêtre pour s'apercevoir que, malgré la défenestration et les balles de revolver, Michael Myers a disparu dans la nuit. Fin du film. Comme on peut aisément le constater en pratique, le fantastique à l'état pur, s'il se rencontre de temps à autre, est assez rare, et c'est plus souvent au fantastique-merveilleux que l'on a affaire, ce qui peut nous poser problème pour plusieurs raisons :

1. Le fantastique existe-t-il vraiment ? (Ironique est la question, puisqu'on considère qu'il y a hésitation entre l'existence et la non-existence du fantastique...)

2. Si le genre est si restreint, comment se fait-il que, tout naturellement, on ait tendance à classer tant d'oeuvres dans ce genre, indépendamment du fait qu'il puisse y avoir choix rationnel ou non en fin de compte ? (D'ailleurs, on aura tendance à dire qu'une œuvre qui se termine par une explication rationnelle n'est pas vraiment fantastique, mais ceci est une autre histoire)

3. Enfin, pourquoi ne pas faire comme Aristote avec le narratif pur, c'est-à-dire éliminer tout simplement le genre puisque quasi-inexistant ? (à noter que Todorov emploie l'expression « fantastique pur »...)

En manière de résolution du problème qui nous occupe à présent et dont Todorov semble avoir bien conscience, ce dernier, alors qu'il porte notre attention sur un aspect récurrent du fantastique – l'écriture à la première personne –, fait remarquer que c'est là précisément ce qui fait que l'hésitation est maintenue : le « je » peut ne pas être digne de confiance, contrairement (en théorie) à un narrateur extérieur. Voilà qui élargit considérablement le champ recouvert par le fantastique et qui fait passer des récits dont on aurait pu dire

qu'ils appartiennent au fantastique-merveilleux ou -étrange dans le fantastique « pur » ; en effet, s'ils sont écrits à la première personne, il y a lieu de douter de l'étrangeté ou du merveilleux du propos tenu par le narrateur. L'hésitation se place donc du point de vue du lecteur, comme dit précédemment (et Todorov de rejoindre Lovecraft). Cinématographiquement parlant, cela se traduirait, à défaut d'une caméra subjective, par une focalisation interne, ainsi dans *In the Mouth of Madness* (1995), de John Carpenter, probablement le meilleur hommage rendu à l'œuvre de H.P. Lovecraft, mais nous aurons tout le temps de reparler de ce film plus tard. Pour en revenir à notre « élargissement », il me semble qu'il rend la définition proposée par Todorov beaucoup plus satisfaisante. Malheureusement, elle reste encore trop restrictive : limiter le fantastique à une hésitation entre étrange et merveilleux, c'est aussi en limiter l'existence, d'où, certainement, la conclusion de Tzvetan Todorov, sous la forme d'une interrogation : « Pourquoi la littérature fantastique n'existe-t-elle plus ? »<sup>1</sup> La réponse dans ses prémisses. Peut-être est-il grand temps pour nous d'aller voir ce qui se dit ailleurs du fantastique, mais, avant cela, j'aimerais citer un passage de Lovecraft qui me semble résumer parfaitement, en pratique, ce qui est l'essence du fantastique :

« I choose weird stories because they suit my inclinations best – one of my strongest and most persistent wishes being to achieve, momentarily, the illusion of some strange suspension or violation of the galling limitations of time, space, and natural law which for ever imprison us and frustrate our curiosity about the infinite cosmic spaces beyond the radius of our sight and analysis. (MW 113) »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>2</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 1999, p.XV (introduction de S.T. Joshi)

Ce que Lovecraft nous dit là sur le sujet qui nous concerne, il paraît assez évident qu'il aurait pu le dire, en fin de compte, de toute entreprise de fiction, entreprise qui met par sa nature même la réalité quotidienne en perspective, à distance. La fiction comme *existence*. *Un miroir qui permet de réfléchir*, si je puis me permettre la tautologie. Il convient cependant de mettre à l'écart la littérature dite réaliste, pour laquelle Lovecraft nourrissait une aversion sans limite, en raison de ce qu'elle tend à n'être dans la plupart des cas qu'une bien pauvre mise à distance, en dépit d'objectifs souvent louables, ce pour des raisons assez évidentes, qu'Annie Le Brun analyse avec justesse dans *Les Châteaux de la subversion*, une étude consacrée au roman gothique sur laquelle nous aurons tout le temps de revenir plus tard<sup>1</sup>. Contentons-nous donc de citer le premier paragraphe de l'essai que Michel Houellebecq a consacré à Howard Phillips Lovecraft : « La vie est douloureuse et décevante. Inutile, par conséquent, d'écrire de nouveaux romans réalistes. Sur la réalité en général, nous savons déjà à quoi nous en tenir ; et nous n'avons guère envie d'en apprendre davantage. L'humanité telle qu'elle est ne nous inspire plus qu'une

---

<sup>1</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris Garnier, 1982. En dépit de l'analyse pertinente que fait l'auteur de la dérive réaliste dans son essai, il nous est impossible cependant d'accepter le jugement porté sur la littérature fantastique au cours de son étude du *Melmoth réconcilié* de Balzac : « Et on ne saurait d'ailleurs mieux voir à quel point le fantastique, à l'inverse du merveilleux, vient ici prêter main-forte au réalisme pour le rendre en fin de compte hermétiquement étanche aux vagues d'infini toujours susceptibles d'emporter nos vies à la dérive. Comme si le principe fantastique n'avait d'autre fin que de se saisir d'une donnée irréaliste pour la ramener imperceptiblement dans le cadre du réel, alors que le merveilleux, au contraire, surgit de tout ce qui découvre dans le réel, la faille, le faux-semblant, l'accident, pour s'en éloigner sans retour. Eternel départ du merveilleux, éternel retour du fantastique. » (p.31) Mis à part quelques effets de rhétorique efficaces, le jugement manque de précision, d'une part en raison de ce que, s'il est aisé d'entrevoir ce qu'Annie Le Brun entend par « fantastique », il n'en demeure pas moins que cette notion reste chez elle assez vague et, surtout, douteuse dans son acceptation (du point de vue de Todorov, il semblerait qu'elle fasse ici référence au fantastique de l'étrange) ; d'autre part, parce qu'il apparaît à présent que le fantastique est justement ce qui dans la réalité perce un trou, faille par laquelle, pourquoi pas, le merveilleux peut s'introduire, suivi de son cortège d'images poétiques.



curiosité mitigée. Toutes ces ‘notations’, d’une si prodigieuse finesse, ces ‘situations’, ces anecdotes... Tout cela ne fait, le livre une fois refermé, que nous confirmer dans une légère sensation d’écoeurement déjà suffisamment alimentée par n’importe quelle journée de ‘vie réelle.’ »<sup>1</sup> Sous la plume d’un auteur qui fréquemment nous dépeint avec un certain cynisme (c’est peu de le dire) le monde réel en adoptant un point de vue caractéristique de la littérature d’anticipation (l’espèce asexuée et immortelle des *Particules élémentaires* et les néo-humains de *La Possibilité d’une île*), de tels propos n’ont rien d’étonnant. Reste que le fantastique chez Lovecraft semble se caractériser par une volonté manifeste et explicite de creuser un trou dans la texture du monde réel, donc, *a priori*, de faire entrer le merveilleux au sein de la réalité décrite par le texte – si donc Lovecraft est un auteur fantastique, comme l’affirme Tzvetan Todorov, le fantastique ne peut se limiter à une hésitation.<sup>2</sup>

### *Vers une infinité du fantastique*

Soit le *Panorama de la littérature fantastique de langue française* de Jean-Baptiste Baronian<sup>3</sup>. Avant de commencer son inventaire chronologique de la littérature fantastique, ce dernier tient à préciser ce qu’il entend par « fantastique », et c’est l’occasion pour lui de nous offrir une approche assez intéressante du genre en passant d’une *définition* du fantastique (il cite au passage l’étude de

---

<sup>1</sup> HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Paris, J’ai Lu, 1999, p.13.

<sup>2</sup> Cela étant dit, si Lovecraft fait entrer le merveilleux, c’est souvent par l’entremise de « je » tout aussi dubitatifs que douteux ; dès lors, on peut dire qu’une grande partie de ses textes est de l’ordre du fantastique « pur », voire, comme le fait remarquer Michel Graux dans son article « Meurtres dans la rue d’Auseil, ou les « Je » interdits de Lovecraft », en est une « caricature exemplaire » (*H.P. Lovecraft – Fantastique, mythe et modernité*, Paris, Dervy, 2002, p. 165) ; mais cet aspect reste lié à l’utilisation du double « je » lovecraftien et ne saurait en rien désigner l’ensemble de l’œuvre qui occupera plus tard notre réflexion.

<sup>3</sup> BARONIAN Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Op. Cit.

Todorov pour en faire remarquer l'aspect quelque peu restrictif) à une *notion* de fantastique. On peut ici se demander quel attrait peut bien présenter cette idée de notion, d'autant plus que, non contente d'être assez vague, elle tend à rendre les choses plus imprécises. C'est justement là que réside tout l'intérêt de cette approche. C'est d'ailleurs ce qu'aurait conclu Todorov s'il s'en était tenu à ses propres prémisses : dans le domaine de l'art, « l'évolution suit [...] un rythme tout à fait différent [par rapport à une étude zoologique ou botanique] : toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce »<sup>1</sup>, nous dit-il. Si l'on devait pousser une telle affirmation jusque dans ses conséquences ultimes, on trouverait qu'un genre ne peut pas se définir une fois pour toutes et qu'il faut donc le redéfinir chaque fois qu'une œuvre vient en modifier l'aspect, d'où une mort du fantastique assez pratique pour Todorov puisque cela lui évite d'avoir à définir encore et encore le fantastique. On pourrait aller plus loin encore et trouver qu'une tentative de définition serait absurde dans de telles circonstances. Ce serait peut-être aller un peu trop loin, puisque dès lors qu'il existe des œuvres fantastiques qui présentent des traits communs et qu'on peut justement les rassembler sous le terme « fantastique », c'est qu'il existe bien, d'une façon ou d'une autre, une idée, un concept de fantastique. Nous voici de retour à la fameuse *notion* de Jean-Baptiste Baronian, qui nous fait remarquer qu'il existe de nombreuses définitions du fantastique, toutes tendant à favoriser telle ou telle œuvre, c'est-à-dire que « chacun apporte à l'auberge du fantastique à boire et à manger et, s'il ne refuse pas de mettre les petits plats dans les grands, va de préférence plonger sa fourchette dans les aliments qu'il a

---

<sup>1</sup> TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Op. Cit., p.10.

préparés selon ses propres recettes »<sup>1</sup>. Et Baronian d'ajouter : « Mais est-il vraiment possible de définir le fantastique en littérature ? [...] Le fantastique est d'abord une *idée*, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnée, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire. En quelque sorte, le fantastique pourrait être alors la démarche littéraire qui consisterait à parler *logiquement* de ce qui, dans notre appréhension du monde, ne ressortit pas précisément au rationnel, n'appartient pas, au sens strict du terme, à l'analyse objective »<sup>2</sup>.

En d'autres termes, ne peut-on pas dire qu'il serait tout naturel que le fantastique soit essentiellement comparable aux fantômes qu'il met en scène ? Une pure chimère qui change d'apparence à chacune de ses apparitions, toujours plus...fantastique ? Il est à présent grand temps d'*infinir* : le fantastique, en tant qu'il ne peut se réduire à des thèmes ou à des formes, comme le prouve le problème de sa « définition », qui ne parvient pas à se fixer, à se figer, est bel et bien une hésitation, mais pas au sens où l'entend Todorov ; disons plutôt un flottement, une chose qui se meut et mute d'œuvre en œuvre, un hors-d'œuvre dont le goût semble à chaque époque différent, tout simplement parce que chaque époque a le fantastique qu'elle mérite.

\*

« Chaque époque a le fantastique qu'elle mérite. » Une telle affirmation ne saurait ne pas être démontrée, c'est

---

<sup>1</sup> BARONIAN Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Op. Cit., p.27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

pourquoi il est grand temps à présent de mettre cette idée à l'épreuve des œuvres, j'entends par là qu'en portant notre attention sur trois cas particuliers de fantastique, le roman gothique européen, l'écriture lovecraftienne et le cinéma fantastique, nous aurons l'occasion d'étudier de façon précise comment, en pratique, cette évolution se matérialise ou a pu se matérialiser.

## **CHAPITRE PREMIER : LE ROMAN GOTHIQUE (Préhistoire fantastique, 1764-1824<sup>1</sup>)**

« On est ici tout près du fantastique moderne – tout près de ce que certains ont appelé le fantastique expliqué. »<sup>2</sup>

« Le château du roman noir est un des rares monuments historiques à visiter d'urgence. Car il est d'une brûlante inactualité. »<sup>3</sup>

### *L'apparition*

Nous sommes en 1764, en Angleterre, et Horace Walpole, un aristocrate fasciné comme tant d'autres à son époque et sur sa terre natale par les ruines d'un passé révolu, fait un rêve, fruit de son obsession croissante pour l'architecture gothique. De ce rêve surgira, vertical et obscur, *Le Château d'Otrante*. « Voulez-vous que je vous dise quelle est l'origine de ce roman ? Un matin, au commencement du mois de juin dernier, je me suis éveillé d'un rêve, et tout ce dont j'ai pu me souvenir c'est que je m'étais trouvé dans un vieux château (rêve très naturel à un esprit rempli, comme

---

<sup>1</sup> J'emprunte cette délimitation chronologique à l'étude de Maurice Lévy consacrée au roman gothique anglais (*Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995).

<sup>2</sup> BARONIAN Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Op. Cit., p. 37.

<sup>3</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Op. Cit., p.24.

l'était le mien, de « romance » gothique). Sur la rampe la plus élevée d'un grand escalier, j'ai vu une main gigantesque revêtue d'une armure. Le soir même, je me suis assis et j'ai commencé à écrire, sans savoir le moins du monde ce que j'allais dire ou raconter. En somme, j'étais si absorbé par mon récit (achevé en moins de trois mois) qu'un soir j'ai écrit depuis le moment où j'ai pris le thé, vers six heures du soir, jusqu'à une heure et demie du matin et que mes doigts étaient alors si fatigués que je ne pouvais plus tenir ma plume. »<sup>1</sup> Tout est parti d'un rêve, un simple rêve. Nous pourrions remonter le temps, chercher une explication à cette soudaine apparition, par exemple nous rendre à la ferme de Strawberry Hill au moment de son acquisition par Horace Walpole en 1748, observer l'évolution de ce dernier pendant la construction de son « petit château gothique »<sup>2</sup> qu'il remplira peu à peu de ses trouvailles diverses, une collection hétéroclite rapidement digne d'un musée et qui juxtapose des armes médiévales et des boucliers indiens ; nous pourrions aussi nous amuser à le voir se lamenter au sujet du manque d'authenticité de sa demeure toujours croissante, toujours changeante, qu'il décide d'agrémenter d'un cloître en 1758 et qui se voit dotée d'une chapelle en 1763. Nous pourrions, oui, rechercher les *causes*, mais comme le fait remarquer Schopenhauer dans son *Essai sur le libre arbitre*, si « le principe de causalité est établi solidement *a priori*, comme règle générale à laquelle sont soumis sans exception tous les objets réels du monde extérieur »<sup>3</sup>, en vain chercherait-on la cause première, puisque la question de ce qui précède ne cesserait de se poser indéfiniment et, « l'intelligence, reculant toujours plus haut, se fatigue[rait] à poursuivre le point fixe qui lui échappe : elle ne peut se soustraire à la question

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>3</sup> SCHOPENHAUER Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Editions Rivages, 1992, p.56.

incessamment renouvelée : ‘quelle est la cause de ce changement ?’ »<sup>1</sup>. Cette question des causes premières n’est cependant pas sans intérêt, s’agissant d’une littérature à tendance manifestement régressive, temporellement parlant.

### *Mécanique gothique*

Régressive, peut-être pas. Disons plutôt que le recours au passé médiéval est un signe, et non un symptôme, le symbole d’une volonté de rupture. Interruption du réel, irruption de l’irréel ? Faille fantastique dans le tissu spatio-temporel ? Peut-être est-il un peu trop tôt pour nous prononcer et faut-il dans un premier temps porter notre attention sur ce qu’est le roman gothique. Retournons donc du côté de Strawberry Hill, aux côtés de notre très cher *demeuré*, Horace Walpole, qui donna naissance, suite (à cause, grâce) à son rêve, au *Château d’Otrante*, que H.P. Lovecraft résume ainsi :

« It tells of Manfred, an unscrupulous and usurping prince determined to found a line, who after the mysterious and sudden death of his only son Conrad on the latter’s bridal morn, attempts to put away his wife Hippolita and wed the lady destined for the unfortunate youth – the lad, by the way, having been crushed by the preternatural fall of a gigantic helmet in the castle courtyard. Isabella, the widowed bride, flees from his design; and encounters in subterranean crypts beneath the castle a noble young preserver, Theodore, who seems to be a peasant yet strangely resembles the old lord Alfonso who ruled the domain before Manfred’s time. Shortly thereafter supernatural phenomena assail the castle in diverse ways; fragments of a gigantic armour being discovered here and there, a portrait walking out of its frame, a thunderclap destroying the edifice, and a colossal armoured spectre of Alfonso rising out of the ruins to ascend through parting clouds to the bosom of St Nicholas. Theodore, having wooed Manfred’s daughter Matilda and lost her through death

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.57.

– for she is slain by her father by mistake – is discovered to be the son of Alfonso and rightful heir to the estate. He concludes the tale by wedding Isabella and preparing to live happily ever after, whilst Manfred – whose usurpation was the cause of his son's supernatural death and his own supernatural harassings – retires to a monastery for penitence; his saddened wife seeking asylum in a neighbouring convent. »<sup>1</sup>

Comparons cette intrigue à celle de *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*<sup>2</sup> d'Ann Radcliffe, paru en 1797 et que l'on pourrait ainsi résumer :

Vivaldi, fils de marquis, s'éprend d'Elena, dont le statut est moindre. Tout va se mettre en travers de leur union : des moines aux religieuses en passant par leurs parents respectifs et le noir Schedoni, confesseur de la marquise. Ce sont tout d'abord des visites nocturnes de Vivaldi à la Villa Altieri, puis des avertissements d'un moine inconnu sorti de nulle part contre cette union, un complot de la marquise avec Schedoni pour faire enlever Elena, qui sera conduite au convent de San Stefano, où elle finira par être condamnée à mort. Vivaldi parviendra à faire évader Elena de justesse, grâce à l'aide de sœur Olivia et de Paolo, son serviteur. Vivaldi et Elena, alors qu'ils tentent de se marier dans le secret, se font alors arrêter par l'Inquisition (tout d'abord par de faux inquisiteurs, puis par de vrais), Elena est envoyée dans une maison au bord de l'Adriatique, où Schedoni a prévu de la tuer, et Vivaldi, devant le tribunal de l'Inquisition, dans un lieu secret et souterrain. Révélation : Schedoni, au moment de tuer Elena, découvre que celle-ci est sa fille et qu'il est dès lors dans son intérêt de la protéger et de la faire marier à Vivaldi. Au tribunal, le moine inconnu révèle à Vivaldi la véritable identité de Schedoni – Ferando

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, in *H.P. Lovecraft Omnibus 2 : Dagon and Other Macabre Tales*, Op. Cit. pp.434-435.

<sup>2</sup> C'est à dessein que *The Castle of Otranto* et *The Italian* sont ici cités en français, la traduction n'ôtant rien à la particularité gothique.

de Manirella, frère du Comte de Bruno – fratricide et meurtrier de sa femme. Après que Schedoni a fait envoyer Elena au couvent de la Pietà, ce dernier est convoqué au tribunal et condamné à mort. Pendant ce temps, sœur Olivia rejoint Elena et découvre que cette dernière est sa fille et lui apprend que son père n'est pas Schedoni mais le comte de Bruno, et qu'elle-même n'a pas été tuée mais blessée seulement, après quoi pour fuir Schedoni elle est allée au couvent de San Stefano. Tout finit par rentrer dans l'ordre et Vivaldi peut enfin épouser Elena « Le 20 mai, jour où Elena atteignait sa dix-huitième année, son mariage avec Vivaldi fut célébré dans l'église de la Pietà. »<sup>1</sup> A noter que l'histoire de ce roman commence en 1764, date de naissance du roman gothique et d'Ann Radcliffe elle-même, et que Schedoni, qui a épousé Olivia suite à la mort du comte de Bruno son frère, s'est réfugié dans un monastère, tandis qu'Olivia s'est cachée dans un couvent...

Les points communs, et surtout récurrents, tout comme l'influence shakespearienne, apparaissent immédiatement : enlèvements, mariages forcés, usurpations d'identité, dissimulations, apparitions, révélations, etc. Et surtout, les jeunes filles, car il semblerait à lire ces histoires qu'on veuille à tout prix *se faire la belle*, dans tous les sens (de l'expression). Comme nous l'avons vu précédemment, ces similitudes déterminent le genre, et, comme nous venons de le voir, *Le Château d'Otrante* en définit les règles – ce que l'on pourra par jeu désigner sous l'expression de *mécanique gothique*. Au nombre des éléments récurrents, l'on peut également ajouter ce qui, compte tenu de la venue au monde particulière du « roman terrifiant », lui est peut-être plus essentiel : l'atmosphère. Annie Le Brun parle d'une « couleur en quête de forme »<sup>2</sup>, expression poétique s'il en est, et qui

---

<sup>1</sup> RADCLIFFE Ann, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*, in *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984, p.224.

<sup>2</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Op. Cit., p.14.



résume assez bien la situation : tout d'abord il y a le souvenir confus d'un rêve, celui d'une simple main en armure posée sur une rampe, puis l'écriture presque automatique (Annie Le Brun ne manque d'ailleurs pas de faire remarquer que c'est là que les surréalistes ont trouvé le « terreau fertile » de leur création) d'un roman dont Lovecraft dira qu'il est « a tale of the supernatural which, though thoroughly unconvincing and mediocre in itself, was destined to exert an almost unparalleled influence on the weird. »<sup>1</sup> – une atmosphère, un sentiment, une sensibilité, donc, qui tenteront d'investir une matérialité, celle du château gothique et de ses excès architecturaux, de l'écriture gothique et de ses excès dramatiques. Un indicible qui cherche à se dire. Une apparition. Le château imaginaire transpire, il suinte tout entier de cette atmosphère imaginaire :

« On entendait seulement au loin les tintements d'une cloche, et l'on aperçut confusément dans l'obscurité de hautes murailles et des tours. Les prisonniers jugèrent que ce devaient être les prisons de l'Inquisition. Ils s'arrêtèrent à l'entrée d'une voûte fermée par une grille de fer. Un homme qui tenait une torche à la main vint les reconnaître et ouvrit la grille. Les prisonniers, descendus de voiture avec les deux officiers principaux, entrèrent sous la voûte qui les conduisit à une salle basse, faiblement éclairée par une lampe. Un silence absolu y régnait et personne ne se montra. A l'idée que ce souterrain était peut-être un lieu de sépulture pour quelques victimes du farouche tribunal, Vivaldi tressaillit d'horreur. Cette pièce paraissait conduire à d'autres par divers couloirs qui se prolongeaient dans cet immense édifice. Mais ni le bruit sourd d'un pas humain, ni l'écho d'aucune voix sous ces longues voûtes ne donnaient lieu de penser qu'elles fussent habitées par des êtres vivants. Le couloir que suivirent les prisonniers aboutissait à une autre pièce, aussi sombre que la première, mais beaucoup plus vaste. Ils s'arrêtèrent là ; et un homme, qui paraissait être le geôlier en chef, s'avança pour les

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, in *H.P. Lovecraft Omnibus 2 : Dagon and Other Macabre Tales*, Op. Cit. p.434.

recevoir. »<sup>1</sup> Plus loin : « On le [Vivaldi] fit passer par une galerie qui le conduisit à une antichambre où d'autres personnes l'attendaient. Son guide entra dans un appartement sur la porte duquel était une inscription en caractères hébreux couleur de sang. »<sup>2</sup>

L'atmosphère prend corps, elle se fait labyrinthique et souterraine, vide et verticale, silencieuse et close, et c'est pourtant dans ce lieu aussi lointain dans l'espace et le temps, que l'on prendra le plus grand soin de rendre exotique (l'Italie, la France), ce non-lieu, cette utopie, que surgira la vérité, dans le noir horizon de l'infini. Là, des profondeurs de l'âme humaine, apparaîtront les fantômes de l'être, de ce qui ne peut qu'être senti, ressenti. Le château semble s'élever aussi haut dans le ciel, avec ses tours, ses flèches et ses voûtes, qu'il s'enfonce sous la terre, avec ses galeries, ses cryptes et ses douves, si bien qu'on pourrait dire de lui qu'il est la concrétisation d'un paradigme, autrement dit qu'il est le lieu même de la poésie et de ses associations incongrues. Un casque géant peut tomber et écraser le seul héritier d'un roi sous le poids du secret qu'il renferme. Tout comme le fantôme d'Otrante, l'objet poétique peut enfin sortir du cadre de la réalité, faire apparaître une réalité tout autre – celle de l'imaginaire, seule puissance libératrice de ce monde réel qui nous oppresse, mais aussi le moyen d'une distanciation, d'une rupture chronologique et géographique, disons sensible, avec cette prison qu'est le réalisme et la réalité qu'il n'a de cesse de *représenter*.

« Elle monta et se trouva dans une petite chambre qui ne lui présenta d'abord rien de remarquable ; mais, en s'approchant de la fenêtre, elle découvrit un horizon immense et un paysage dont la beauté fit sur elle une vive impression. Elle reconnut que cette chambre se trouvait dans une petite tourelle en saillie, à l'un des

---

<sup>1</sup> RADCLIFFE Ann, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*, in *Romans terrifiants*, Op. Cit. p.164.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.165.

angles de l'édifice, et qu'elle était comme suspendue au-dessus des rochers de granit dont la montagne était formée. Quelques-uns de ces rochers surplombaient le vide, comme prêts à s'écrouler ; d'autres, taillés à pic, supportaient les murs du monastère.

« Pour Elena, que le spectacle des beautés de la nature trouvait toujours si sensible, la découverte de cette petite tourelle était un bonheur inappréciable. Elle pourrait venir là, puiser dans cette vue magnifique la force d'âme nécessaire pour endurer ses chagrins. Bientôt son attention fut distraite par un bruit de pas dans le corridor.»<sup>1</sup>

On ne pourra s'empêcher de remarquer au passage que notre construction imaginaire, si elle ouvre des fenêtres sur le paysage intérieur, répond aussi bien à une logique de l'emprisonnement, de la clôture, en apparence contradictoire avec cette idée d'espace libérateur que nous mentionnions plus haut. A ce sujet, il me semble qu'on trouve une parfaite illustration de cette logique de la prison chez Sade, dans *Les 120 journées de Sodome* :

« Dans le fait, la description suivante va faire voir combien, cette porte bien close, il devenait difficile de pouvoir parvenir à Silling, nom du château de Durcet. Dès qu'on avait passé la charbonnerie, on commençait à escalader une montagne presque aussi haute que le mont Saint-Bernard et d'un abord infiniment plus difficile, car il n'est possible de parvenir au sommet qu'à pied. Ce n'est pas que les mulets n'y aillent, mais les précipices environnent de toutes parts si tellement le sentier qu'il faut suivre qu'il y a le plus grand danger à s'exposer sur eux. Six de ceux qui transportèrent les vivres et les équipages y périrent, ainsi que deux ouvriers qui avaient voulu monter deux d'entre eux. Il faut près de cinq grosses heures pour parvenir à la cime de la montagne, laquelle offre là une autre espèce de singularité qui, par les précautions que l'on prit, devint une nouvelle barrière si tellement insurmontable qu'il n'y avait plus que les oiseaux qui pussent la franchir. Ce caprice singulier de la nature est une fente de plus de trente toises sur la cime de la montagne, entre sa partie septentrionale et sa partie méridionale, de façon que, sans les secours de l'art, après avoir grimpé la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.125.

montagne, il devient impossible de redescendre. Durcet a fait réunir ces deux parties, qui laissent entre elles un précipice de plus de mille pieds de profondeur, par un très beau pont de bois, que l'on abattit dès que les derniers équipages furent arrivés : et, de ce moment-là, plus aucune possibilité quelconque de communiquer au château de Silling. Car, en redescendant la partie septentrionale, on arrive dans une petite plaine d'environ quatre arpents, laquelle est entourée de partout de rochers qui enveloppent la plaine comme un paravent et qui ne laissent pas la plus légère ouverture entre eux. Ce passage, nommé le chemin du pont, est donc l'unique qui puisse descendre et communiquer dans la petite plaine, et une fois détruit, il n'y a plus un seul habitant de la terre, de quelque espèce qu'on veuille le supposer, à qui il devienne possible d'aborder la petite plaine. Or, c'est au milieu de cette petite plaine si bien entourée, si bien défendue, que se trouve le château de Durcet. Un mur de trente pieds l'environne encore ; au-delà du mur, un fossé plein d'eau et très profond défend encore une dernière enceinte formant une galerie tournante ; une poterne basse et étroite pénètre enfin dans une grande cour intérieure autour de laquelle sont bâtis les logements. Ces logements sont fort vastes, fort bien meublés par les derniers arrangements pris, offrent d'abord au premier étage une très grande galerie. »<sup>1</sup>

Le passage est long, mais éloquent dans cette succession télescopique de cloisons, tout d'abord naturelles, avec cette *chaîne* de montagne, puis humaines, avec ces enceintes prégnantes de solitude et d'isolement qui seront le siège d'atrocités innommables. Un décor tordu pour la torture des corps. On dirait un système de poupées russes, tant les prisons semblent s'imbriquer les unes dans les autres à l'infini, et le château de s'élever, érectile, au beau milieu d'une plaine. Dans cette logique, la raison libertine, victime de son temps, va tout mettre en œuvre pour ranger, arranger, ordonner le réel, comme pour s'en rendre maîtresse, par les mots et par les murs, avec, en dernier recours, le secours du

---

<sup>1</sup> SADE Donatien Alphonse François, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975, pp.58-59.

nombre : 120 journées de Sodome et « six cents passions »<sup>1</sup>, « huit fouteurs » et un vit de « huit pouces deux lignes de tour sur treize de long » pour Hercule ou encore de « sept pouces onze lignes de tour sur onze de long »<sup>2</sup> pour Bande-au-ciel. Comme le dit Annie Le Brun, c'est à un phénomène de saturation que l'on assiste, sans compter les tableaux et les arrangements divers, mises en scènes et explorations de toutes les combinaisons possibles et imaginables, tant et si bien que c'est finalement à l'infini qu'on atteint dans cette volonté dérisoire de tout mettre en boîte, de tout posséder, s'approprier. Et les récits de s'enchâsser. Et les personnages de se multiplier. Et les situations de se répéter. On cherche à s'aveugler, et là où il n'y a point de vue, il n'y a point de fuite – mais c'est justement dans cette vaine tentative de domination raisonnable du monde que l'on va sombrer dans la déraison, qui d'un nouveau point de vue verra l'apparition d'un nouveau point de fuite. L'infini de l'imaginaire face au néant. C'est au sein de ce néant que Sade nous montre une pensée libertine qui tourne à vide, avide qu'elle est d'avoir la mainmise sur le réel. En effet, le cloisonnement du réel par le nombre et le langage, sa division en autant d'éléments parfaitement distincts et donc définis, a quelque chose de rassurant, et ce besoin de limites, poussé à l'extrême, mène de fait à l'absence de limites, et c'est alors l'angoisse, la « folie de l'infini »<sup>3</sup> qui apparaît, l'imaginaire se substituant à la raison pour la faire chavirer : la circularité<sup>4</sup>, la répétition du même, tout conspire à détourner la pensée libertine pour la faire se retourner devant le gouffre sur lequel elle se trouve fondée. « Soudain le monde tourne autour d'un regard, alors

---

<sup>1</sup> SADE Donatien Alphonse François, *Les 120 journées de Sodome*, Op. Cit., p.75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>3</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Op. Cit., p.66.

<sup>4</sup> Cette idée de circularité formera d'ailleurs l'un des points centraux de l'adaptation de Pier Paolo Pasolini du roman de D.A.F. de Sade, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, réalisée en 1975, après quoi Pasolini mourra dans d'étranges circonstances...

même que ce regard interroge l'horizon pour y trouver sa propre orbite »<sup>1</sup>.

Saturation. Exagération. Oui. Comme nous avons pu le constater précédemment avec *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs* et *Le Château d'Otrante*, les intrigues, disons par leur complexité, leur aspect alambiqué, leurs retournements de situation et leurs révélations abracadabrantes, ne laissent pas d'apporter au roman gothique un surcroît d'irréalité. Tout ce qui y est dit est invraisemblable, au même titre que le système libertin de cloisonnement du réel dans *Les 120 journées de Sodome* s'effondre sur lui-même lorsque surgit au sein du fini, du familier, l'infini, l'insaisissable, l'indicible. Une faille fantastique s'ouvre pour ne plus se refermer, et le sang noir de se répandre sur les pages de livres qui (mal)heureusement ne peuvent maintenir l'illusion que le temps d'une lecture. Et les châteaux de redevenir ruines.

« From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure, of which I have spoken as extending from the floor of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a free breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the 'House of Usher'. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>2</sup> POE Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, in *Selected Tales*, London, Penguin Books, 1994, p.95.

## *Ruines héroïnes*

« La partie inférieure du château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver une porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en écho dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autre, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait franchies. Le moindre bruit la frappait d'une terreur nouvelle ; cependant, elle craignait plus encore d'entendre la voix furieuse de Manfred ordonnant à ses serviteurs de la poursuivre.

« [...] Fortifiant son courage par ses réflexions, et jugeant, d'après ce qu'elle pouvait voir, qu'elle se trouvait près de l'entrée de la caverne, elle s'approcha de la porte qu'on avait ouverte ; mais un soudain coup de vent, qui la frappa près du seuil, éteignit sa lampe et la laissa dans une obscurité totale.

« Les mots ne sauraient peindre l'horreur de la situation d'Isabelle : seule, dans un lieu aussi sinistre [...].

« [...] Toutes ses pensées se heurtaient dans son esprit désemparé et elle était près de succomber sous le poids de ses craintes. [...] Pendant un très long moment, elle demeura plongée dans un abîme de désespoir. A la fin, aussi doucement qu'elle put, elle chercha la porte à tâtons ; et, l'ayant trouvée, entra tremblant dans le caveau où s'était fait entendre le soupir et le bruit de pas.

« Elle fut illuminée par un éclair de joie à la vue d'un faible et vaporeux rayon de lune qui brillait à travers la voûte. »<sup>1</sup>

Un labyrinthe souterrain, des bruits, des grincements, le souffle du vent, la descente progressive dans un monde sombre et inquiétant, le tout en harmonie parfaite avec les sentiments qui parcourent l'esprit de la jeune héroïne : la mécanique gothique, dès ses premières heures, semble, comme on dit, bien huilée. Et ces échos, ces échos ! qui ne laissent pas de suggérer le vide, la présence d'une absence oppressante, grandissant jusqu'à ce que cet espace de

---

<sup>1</sup> WALPOLE Horace, *Le Château d'Otrante*, in *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984, pp.18-19.

noirceur devienne le lieu de toutes les révélations, où les mensonges sont mis au jour et les usurpateurs, démasqués. Le château d'Outrance, auquel on pourra reprocher ses excès, son manque de vraisemblance, ses clones par trop nombreux et ses personnages à la psychologie aussi épaisse qu'une feuille de papier ; le château d'Outrance, dis-je, n'en demeure pas moins, pour autant, l'aménagement du vide, sa mise en scène, et la surenchère romanesque n'est que pur prétexte, moyen de faire émerger une sensibilité, une « couleur », au sein d'un monde alors régi par la « raison raisonnable ». A la croisée des chemins, entre Lumières et Romantismes, se dresse un château noir dont l'ombre s'étendra jusque sur le xx<sup>e</sup> siècle, brève apparition au détour d'un dédale qui n'aura de cesse de hanter les esprits.

Toute lumière engendre sa part de ténèbre, toute ténèbre engendre sa part de lumière. Il faut parfois se perdre, pour se retrouver. Perdons-nous donc aux côtés d'Annie Le Brun et de Maurice Lévy, afin de déceler, peut-être, la raison d'être de ces châteaux fantastiques, fantasmatiques. Le xviii<sup>e</sup> siècle comme dépeint par Annie Le Brun, dont le parti dès l'abord apparaît clairement comme une opposition au « trop de réalité »<sup>1</sup>, serait en premier lieu marqué, à l'exemple de ces jardins français à la géométrie parfaite, dénaturés et de plus en plus chargés d'un aspect trop visiblement illusoire, par la tyrannie de la raison raisonnable, la folie de la raison et l'ordre implacable que celle-ci impose tout autour d'elle, comme par peur de voir les choses lui échapper, se dérober à son emprise. Mais c'est au sein de ces mêmes jardins que réapparaîtra cet étrange sentiment de malaise qui avait fait fuir la demeure, « qui devient avec le xviii<sup>e</sup> siècle le théâtre même de cette incertitude essentielle de la lumière. Ce lieu édifié pour conjurer le temps, le hasard, les éléments qui

---

<sup>1</sup> Expression que j'emprunte, évidemment, à son essai *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, 2000.



s'opposent à la volonté humaine, ce centre de la vie que pendant des siècles rien n'avait pu mettre en doute, voilà que la lumière, l'excessive lumière du XVIII<sup>e</sup> siècle le fait soudain vaciller. Tout vient concourir à cette éblouissante dérive : volutes et entrelacs des lambris, scintillements de la soie, éclats des cristaux et des diamants, bouillonnés de costume, ruses de la dentelle et du fard, autant de façons d'égarer »<sup>1</sup>. « En un demi-siècle, l'asile est devenu ce mirage qui précipite l'individu au bord de lui-même. D'avoir trop cru aux vertus de la finitude, l'homme de ce temps découvre en lui la passion de l'infini. 'Je trouvais en moi un vide inexplicable que rien n'aurait pu remplir, un certain élanement du cœur vers une autre sorte de puissance dont je n'avais pas idée...' écrit Rousseau le 26 janvier à Monsieur de Malesherbes. A l'accumulation des biens, à la profusion des décorations, à l'abondance des artifices répond ce vide du cœur. [...] La demeure devient le centre du vertige, le point de dispersion. Et d'y être soudain contraint de s'affronter à lui-même, l'homme d'alors la délaisse »<sup>2</sup>. En vain cherchera-t-on un quelconque réconfort, un refuge dans ces jardins que l'on va réorganiser, désorganiser, pour finalement leur donner l'apparence de la nature, du moins de l'idée que l'on s'en fait, « seulement la rencontre avec la nature n'a pas eu lieu : on s'est contenté de la simuler sur l'échiquier de l'artifice »<sup>3</sup>. Corollaires de ce trop plein d'illusions, qui mène irrémédiablement « le maître des lieux à reconnaître inlassablement dans l'ensemble ou le détail du décor le reflet de sa propre image »<sup>4</sup>, les ruines, peu à peu désinvesties de tout attachement chronologique, apparaissent qui vont peut-être réconcilier l'homme à la nature, à sa nature. Les jardins cèdent bientôt la place à ces ruines, objets incertains, à mi-

---

<sup>1</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Op. Cit., p.92.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.93.

chemin entre la vie et la mort, figurant le désordre et le désordre de la figure, dont il importe assez peu qu'elles « soient vraies ou fabriquées du moment que leur 'effet propre', comme le remarque Whately, soit 'd'exercer l'imagination, en la portant fort au-delà de ce qu'on voit' »<sup>1</sup>. La réalité comme « point de départ de l'imaginaire »<sup>2</sup>. On voit déjà se profiler la faille fantastique, poétique, celle-là même qui « oppose à l'efflorescence des constructions rococo la masse de sa verticalité »<sup>3</sup> et qui prendra toute son ampleur en s'associant à l'architecture gothique, « architecture née de la forêt »<sup>4</sup>, « l'au-delà de la ruine »<sup>5</sup>. Terrible et obscur, à l'horizon plat de la rationalité s'oppose soudain le vertige vertical de la sensibilité, sublime. Et le château d'Outrage à la raison de naître au cœur de ces ruines gothiques sous la plume d'Horace Walpole, un château qui face à l'illusoire objectivité rationnelle élève une subjectivité toute frêle, labyrinthique et sombre, enfin le véritable pouvoir de l'imaginaire apparaît tel qu'il a toujours été : celui d'un formidable bâtisseur de réalités.

Il est amusant de constater, au passage, que ce formidable pouvoir de l'imaginaire à bâtir des mondes semble fort bien s'accorder avec ce que j'appellerai le « travail de lecture », car après tout les mots ne sont jamais que des ruines que des visiteurs toujours étrangers et venus de temps toujours autres aiment à parcourir l'espace d'une lecture, chacun donnant à ces fantômes de lettres le visage qui lui sied. Tout lecteur est un poète qui s'ignore. Et tout lecteur lit avec les yeux de son temps – ruines achroniques, encore. Mais il ne faut pas pour autant négliger le fait que le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.138. Ou « architecture gothique comme image de la forêt » (LEVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p.14)

<sup>5</sup> LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Op. Cit., p.144.

roman gothique est « l'expression d'un rêve soudain déclenché par la contemplation des prestigieux vestiges du passé, un rêve tout alourdi de symboles nettement régressifs »<sup>1</sup>. Les spectres qui hantent les demeures gothiques ne sont-ils pas en effet des ancêtres ? Ces demeures ne sont-elles d'ailleurs pas tout aussi familières que familiales ? Nous parlons là de patrimoine, et ce n'est pas un hasard si le roman gothique anglais est, de façon plus que flagrante, traversée par un souffle incontestablement shakespearien. Comme le démontre Maurice Lévy dans l'étude monumentale qu'il consacre au roman gothique anglais, c'est la redécouverte de cet héritage médiéval qui engendrera par la suite, au XVIII<sup>e</sup> siècle et comme en opposition aux conceptions classiques alors prédominantes, une mode gothique, un engouement pour ses châteaux, ses ruines et ses cathédrales, que les architectes imiteront et dont ils reproduiront les motifs afin de « gothiciser » des jardins, des villas (!) et même... « 'une arène gothique' pour combats de coqs »<sup>2</sup> (!!), une folie qui s'empare rapidement de la riche bourgeoisie et de l'aristocratie et –

Soudain, au détour d'un mot, apparaît une figure familière, un spectre lumineux (pléonasme ou ectoplasme), c'est Socrate !

Socrate : Désolé de t'interrompre à un moment si crucial de ta réflexion, mais n'es-tu pas là en train de te contredire ?

Moi : Pardon ?

Socrate : Oui, tu disais plus haut qu'il était inutile de rechercher les causes de l'apparition du mouvement littéraire dit « gothique », « noir » ou « terrifiant », en raison de ce que cette quête s'étendrait probablement à l'infini, sans pour autant mener à quoi que ce fût de consistant, et voilà que je tu

---

<sup>1</sup> LEVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Op. Cit., p. XXX.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.22.

t'étends sur quelques bribes d'histoire française et anglaise, omettant au passage de mentionner le climat de tension prérévolutionnaire qui régnait alors.

Moi : C'est vrai, mais ce serait oublier que je ne faisais là que présenter un contexte, une époque et des lieux, et c'est votre lecture qui semble-t-il a établi un lien de cause à effet entre le contexte historique, culturel et politique, et la naissance du roman gothique. Pour ma part, je n'ai fait qu'un travail de juxtaposition, disons un *montage*.

Socrate : Dans ce cas, qu'en est-il de cette fameuse idée selon laquelle toute époque a le fantastique qu'elle mérite ?

Moi : ...

Socrate : Et ne serait-il pas plus juste, au final, de supposer qu'il y a un fantastique par auteur ? D'autant plus que, dans ton étude du roman gothique, il apparaît clairement que, s'il y a effectivement de nombreuses similitudes et qu'au fond, la démarche relève du même procédé dans la plupart des cas, l'approche, selon l'écrivain, n'est absolument pas la même et par exemple le marquis de Sade, s'il est impossible de le qualifier de réaliste, n'a pas pour autant recours à des éléments surnaturels pour faire jaillir l'horreur. On peut dire que l'écrivain est au genre ce que le cuisinier est à la recette.

Moi : J'ai peut-être en effet trop facilement cédé à la tentation de la généralité...

Socrate : Je vois bien en quoi ces romans d'angoisse s'inscrivent en contrepoint de la philosophie des Lumières, opposant à la sécurité du savoir et de la science, de la raison toute puissante et de la complétude, l'insécurité de l'infini et de l'indistinct, de l'impalpable et de l'indicible, en un mot, du noir, et cette époque a bel et bien eu le fantastique qu'elle méritait, pourquoi il serait bon, ici, de rappeler ce que dit, à juste titre, Maurice Lévy de cette littérature, c'est-à-dire qu'elle n'existe plus et qu'aujourd'hui le terme est bien trop

souvent employé à tort et à travers ; mais il me fallait tout de même pointer du doigt la contradiction.

Moi : Je vous remercie, vous m'avez éclairé sur un point que j'avais bien malgré moi négligé.

Socrate : Ce n'est rien, c'est tout surnaturel, après tout je suis un homme d'esprit. Encore une fois, je m'excuse pour cette interruption impromptue de ton cheminement rationnel, mais n'est-ce pas là, après tout, l'essence même du fantastique ?

Sur ces derniers mots, Socrate disparaît, ne laissant derrière lui que le vague courant d'air d'une fenêtre laissée ouverte. Refermons le cadre.

Nous disions donc que les ruines gothiques avaient fini, peu à peu, par s'imposer comme nouveau paysage au siècle de la finitude. Alors encore ancrées dans un passé national, que redécouvraient quelque temps plus tôt topographes et médiévistes, ces ruines perdirent cependant toute historicité pour devenir le lieu de méditations mélancoliques sur la mort et la fuite du temps que les poètes investirent peu à peu de leurs vers, car « en effet le premier renouveau gothique [...] et le nouveau genre poétique sont tout à fait contemporains, et assez naturellement complémentaires. Voûtes obscures, cloîtres inquiétants où l'on foule au pied des tombes, et sombres pensers vont de pair »<sup>1</sup>. A la suite de quelques grands poètes tels que Warton et Gray, il semblerait que tous se mettent alors à écrire de petits poèmes à l'occasion d'une visite de ruines ou de cathédrale, et « on mesure, à la lecture de ces nombreux poèmes, la distance qui les sépare des œuvres de Young, de Hervey et de Blair [...] : leurs auteurs refusent toute consolation religieuse, et se complaisent dans les équivoques plaisirs de la mélancolie. Les ruines ne sont plus, d'autres part, ce qu'elles étaient pour Stukeley et Willis [tous deux grands défenseurs de l'art gothique dès la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.38.

première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où on en critiquait l'aspect « barbare »] : de précieux vestiges, qui aident à mieux comprendre le passé national. L'architecture devient un 'état d'âme', un prétexte à sensations fortes et ambiguës. On hante ces cloîtres abandonnés et ces tours solitaires pour y goûter des émotions mêlées : un 'ravissement terrible', ou une 'douce horreur'. Pour les exprimer, se crée un style que l'on pourrait presque qualifier de collectif, tant les mêmes mots ou expressions reviennent souvent sous la plume de ces poètes d'un jour : 'the solitary owl', 'the time-shook arch', 'the ivy-mantled tower'. La mélancolie des ruines n'a pas inspiré un seul ou plusieurs poètes : toute une génération s'en est nourrie. »<sup>1</sup> Nous voyons là déjà se dessiner les premiers traits de ce qui caractérisera le roman gothique, et si l'on ajoute à cela le retour du roman de chevalerie, avec ses dragons et ses magiciens, ses princesses et ses combats épiques, que l'on avait jusque-là rejeté pour son manque de réalisme et d'utilité et dont Samuel Johnson prit la défense au nom même de ces « défauts »<sup>2</sup>, nous avons tous les éléments réunis, ou presque, pour que naisse le roman gothique. Il ne manquait plus qu'un rêve, le rêve d'un homme.

\*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp.46-47

<sup>2</sup> « Et quand le célèbre docteur [Samuel Johnson] prend la défense de la chevalerie, il le fait en s'appuyant précisément sur leur caractère imaginaire, et en les opposant, sur le plan moral, aux romans modernes qui envahissent chaque jour davantage les rayons des 'bibliothèques circulantes'. Ces derniers, en effet, se prêtent trop facilement à une identification du lecteur avec les personnages, puisqu'ils prétendent être des imitations de la vie quotidienne, domestique ou sentimentale, et l'exposent par là même aux plus graves dangers. Au contraire, dans les romans de jadis, la vertu et le vice sont tellement hors de l'ordre commun qu'on peut les lire aujourd'hui sans péril » (*Ibid.*, p.58).

« Le genre créé par Walpole n'est jamais tout à fait mort. Il est encore, sous bien des formes, au principe même du fantastique contemporain »<sup>1</sup>.

Après soixante années d'existence, si le roman gothique ne meurt pas totalement, il disparaît néanmoins pour prendre des formes plus élaborées, laissant derrière lui le ridicule que n'aura pas manqué de caricaturer Jane Austen dans *Northanger Abbey* en 1818, ses héroïnes ineptes et ses héros inaptes, ses intrigues farfelues qu'il était de toute façon préférable de laisser inexpliquées (c'est en effet bien là le défaut des œuvres d'Ann Radcliffe que de donner des explications rationnelles à des événements plus qu'invraisemblables – « Vivaldi s'expliquait maintenant toutes ces circonstances qui lui avaient paru presque surnaturelles »<sup>2</sup> et le lecteur, lui, est déçu). Chez Poe, le récit se simplifiera pour atteindre à l'efficacité du conte fantastique : ce sera *The Fall of the House of Usher*. Mary Shelley, quant à elle, abandonnera le surnaturel pour se tourner du côté du savoir scientifique et inventer par là même ce qui deviendra la science fiction : ce sera *Frankenstein*. Bram Stoker personnifiera le château gothique en lui donnant un hôte charismatique, j'ai nommé *Dracula*. Ce qui marque fondamentalement le passage du roman gothique à la littérature fantastique est aisément identifiable et très certainement en étroite corrélation avec la pensée romantique : on dérive d'une écriture généralement à la troisième personne à une narration à la première personne ou, à tout le moins, en focalisation interne (comme dans *La Métamorphose* de Kafka), et il suffit d'ouvrir la première

---

<sup>1</sup> LEVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Op. Cit., p. XXXI.

<sup>2</sup> RADCLIFFE Ann, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*, in *Romans terrifiants*, Op. Cit., p.221.

page de quelques-unes de ces histoires pour s'en rendre compte :

*La Cafetière* : « L'année dernière, je fus invité... »<sup>1</sup>

*The Oval Portrait* : « The château into which my valet... »<sup>2</sup>

*L'Homme à la cervelle d'or* : « Je suis né dans une petite ville... »<sup>3</sup>

*Le Horla* : « Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe... »<sup>4</sup>

Etc.

Ce qui n'empêche bien évidemment pas de rencontrer des récits en focalisation externe, tout comme le roman gothique peut aussi s'écrire à la première personne (ainsi dans *Les Elixirs du diable* – cependant, c'est ce grand fantastiqueur que l'on connaît, E.T.A. Hoffmann, qui en est l'auteur...). L'autre modification significative est l'usage d'une forme de réalisme, comme nous l'avons vu précédemment, qui contrairement au roman gothique place le lecteur tout comme les personnages dans une situation de familiarité que l'élément fantastique viendra rompre, de façon irrémédiable ou non. Mais ne nous étendons pas plus avant sur la littérature fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle, car il est grand temps à présent d'aller en compagnie de Howard Phillips Lovecraft, probablement le plus grand écrivain fantastique du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en raison de l'influence qu'il eut sur toute la culture de l'imaginaire, retrouver une autre matérialisation du genre qui, comme nous allons le voir, était elle aussi profondément ancrée dans son espace et son

---

<sup>1</sup> GAUTIER Théophile, *La Cafetière*, in *La dimension fantastique – 1*, Paris, Librio, 2003, p.41.

<sup>2</sup> POE Edgar Allan, *The Oval Portrait*, in *Selected Tales*, Op. Cit., p.188.

<sup>3</sup> DAUDET Alphonse, *L'Homme à la cervelle d'or*, in *La dimension fantastique – 1*, Op. Cit., p.80.

<sup>4</sup> MAUPASSANT Guy de, *Le Horla*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p.33.



temps et, nous pouvons désormais le dire, n'aurait pu naître de la plume d'aucun autre.

## CHAPITRE SECOND : LOVECRAFT

« Ramener quelque chose d'inconnu à quelque chose de bien connu soulage, rassure, procure en outre un sentiment de puissance. L'inconnu suscite le danger, l'inquiétude, le souci, – le premier instinct vise à *éliminer* ces états désagréables. Premier principe : n'importe quelle explication vaut mieux que pas d'explication. Puisqu'il ne s'agit au fond que d'évacuer des représentations oppressantes, on n'est guère regardant sur les moyens de les évacuer : la première représentation par laquelle l'inconnu s'élucide sous la forme du bien connu fait tellement de bien qu'on la « tient pour vraie ». Preuve par le *plaisir* (« par la force ») comme critère de vérité. – la pulsion causale est donc conditionnée et excitée par le sentiment de peur. Le « pourquoi ? » ne doit, autant que possible, pas fournir la cause pour elle-même, mais bien plutôt une *certaine espèce de cause* – une cause qui rassure, qui libère, qui soulage. Assigner pour cause quelque chose de déjà bien connu, de vécu, d'inscrit dans la mémoire, est la première conséquence de ce besoin. Le nouveau, le non-vécu, l'étranger est exclu du rôle de cause. – On ne cherche donc pas seulement pour cause une espèce d'explication, mais au contraire une espèce d'explication sélectionnée entre toutes et privilégiée, celle par laquelle le sentiment de l'étranger, du nouveau, du non-vécu a été éliminé le plus vite, le plus fréquemment, – l'explication *la plus habituelle*. – Conséquence : une espèce d'assignation causale est toujours prépondérante, se concentre jusqu'à faire système et finit par ressortir de manière dominante, c'est-à-dire par simplement exclure d'autres causes et explications. – Le banquier pense immédiatement à ses « affaires », le chrétien au « péché », la jeune fille à son amour. »<sup>1</sup>

« The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, in *Le Monde de la Philosophie, Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2008, pp.523-524.

<sup>2</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, in *H.P. Lovecraft Omnibus 2 : Dagon and Other Macabre Tales*, p.423.

## *De la peur*

N'en déplaise à Tzvetan Todorov, il apparaît clairement, au vu de ce que nous savons désormais du roman gothique et de la littérature fantastique, que le sentiment de peur, d'angoisse ou d'horreur est, s'il ne doit pas nécessairement apparaître chez le lecteur, un élément sinon fondamental, du moins récurrent du genre qui nous occupe ici. Cette peur peut se matérialiser différemment, sous la forme par exemple de l'effroi, du malaise ou même du rire – un individu « normalement » constitué sera toujours, à la vue d'une personne handicapée (comprendre : dont le corps est un outrage constant à l'idée que l'on peut se faire de la nature et de la normalité au sein de cette dernière), partagé entre le rire et l'horreur, ce qui lie selon moi irrémédiablement les deux. Cette peur pourra être représentée ou suscitée, ou bien encore les deux à la fois, peu importe pour l'instant. Parmi les éléments qui peuvent susciter ce sentiment, on peut citer par exemple la transgression de l'ordre naturel, car en effet dans *Véra* (1874), de Villiers de l'Isle-Adam, si le comte d'Athol à la mort de la comtesse sa femme manifeste clairement par son attitude (il agit comme si Véra n'était pas morte) sa volonté de revoir sa bien-aimée revenir à la vie, la chute de la nouvelle, où « un sourire sublime [!] illumin[e] son visage »<sup>1</sup> lorsqu'il découvre la preuve indubitable que sa femme est bien revenue, pour un bref instant, d'entre les morts, cette chute, dis-je, n'en demeure pas moins dérangeante, puisque inacceptable d'un point de vue rationnel. En réalité, on pourrait dire que la transgression est inhérente au genre, puisque, comme nous l'avons vu plus haut, le fantastique se caractérise avant tout par une irruption au sein du monde tel que nous le connaissons, dominé par la sacro-sainte

---

<sup>1</sup> VILLIERS De L'ISLE-ADAM Auguste, *Véra*, in *La dimension fantastique – I*, Op. Cit., p.112.

rationalité, d'un élément qui en outre passe les règles, ou du moins qui est régi par des règles que nous ne connaissons pas. Comme nous pouvons le constater, la peur apparaît dès lors que le savoir rationnel trouve ses limites – et le fait que le fantastique ait souvent parti lié à la folie n'est pas un hasard – c'est-à-dire lorsqu'il se retrouve confronté à l'inconnu. Il suffit pour s'en rendre compte de se replonger dans son enfance, cette époque où l'on ne savait pas grand-chose, de se rappeler les phobies qui étaient les siennes et, avec elles, ses croyances, sa peur du noir et les délires cauchemardesques qui l'accompagnaient, enfin le passage progressif, comme retraçant les grandes étapes de l'histoire de l'humanité, de l'ignorante crédulité à l'incrédulité rationnelle qui caractérise aujourd'hui notre société et dont résulte la nécessité, pour apprécier une œuvre de fiction, de cette « willing suspension of disbelief » dont parlait Coleridge. Lire ou regarder une œuvre de fiction, c'est se replacer dans le contexte d'une humanité primitive et donc, d'une certaine façon, dans celui de l'enfance, où tout est *possible*. Je ne suis bien sûr pas ici en train d'affirmer que toutes formes de croyances ont disparu, loin de là, elles ont même plutôt tendance à revenir en force, ce qui tendrait à donner raison à Howard P. Lovecraft, qui vouait un profond mépris aux superstitions de toute espèce et ne doutait pas du retour prochain des obscurantismes. La peur fondamentale, c'est donc celle de l'inconnu, de ce qui se trouve *au-delà*, et nous voyons là se profiler la silhouette d'un mot que nous n'avons pas *en corps* écrit : la mort. Le corps mort est cette ruine, cette unité tout d'un coup morcelée, dénuée de sens et dans un sens dénudée, que l'imaginaire tentera, en vain, de reconstituer – car l'imaginaire, ne nous y trompons pas, ne peut bâtir que dans le noir. Et le réel est un corps mort. Notre société n'est d'ailleurs pas caractérisée par une passion quelconque pour le monde réel, mais par un engouement

démessuré pour sa *représentation*, ou *reconstitution*. A voir le réel ainsi rendu fictif, il y a très certainement quelque chose de rassurant, mais le mensonge du réalisme demeure : une fiction ne peut par sa nature pas être réaliste. C'est un imaginaire qui ne veut pas s'afficher comme tel. Or nous vivons entourés de fictions réalistes dont nous contribuons chaque jour à perpétuer l'existence. Tout un monde bâti sur la peur. A cela, nous ne pouvons semble-t-il pas grand-chose, et toute tentative de révolution ne pourrait que tomber dans la contradiction et nous ramener à notre point de départ – n'est-ce d'ailleurs pas là le principe même de la *révolution* ? Nous pouvons cependant faire réapparaître le sentiment de peur à l'état brut, recréer les conditions de son apparition première en nous remettant, comme nous l'avons vu, dans notre peau d'enfant, bricoler ce petit jeu de miroirs qu'est le fantastique pour que la fiction s'abîme. Que les masques tombent, et l'horreur du monde réel surgira, amorphe et comme insaisissable, fugitive et indicible. Et l'auteur qui va maintenant nous occuper est justement un grand tombeur – de masques.

#### *Le cas Howard Phillips Lovecraft*

« Cet univers où nous allons pénétrer, aux dimensions bizarres et instables, peuplé de monstres hideux, où le temps et l'espace s'étirent ou se contractent d'incompréhensible manière, mérite à plus d'un titre, l'analyse. C'est un univers fantastique, en raison de la qualité manifestement onirique des images qui s'y projettent et le composent, en raison aussi de l'intention évidente qu'a l'auteur de surprendre et de communiquer son angoisse. Avouons qu'il y réussit admirablement : ses archaïques horreurs nous secouent, nous ébranlent dans nos certitudes, nous soustraient pour un temps trop court à l'influence lénifiante du monde moderne. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> LEVY Maurice, *Lovecraft ou du Fantastique*, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p.8.

Né le 20 août 1890 à Providence, Rhode Island, dans la demeure familiale, au 454 Angell Street, bercé toute son enfance par les clochers, les flèches et les dômes de sa ville natale, enchanté par le passé colonial de la Nouvelle-Angleterre, avec ses histoires insolites et ses bâtisses ancestrales qui n'auront de cesse de stimuler son imagination, Howard Phillips Lovecraft passa ses premières années de vie dans le monde réel au sein d'un relatif confort matériel auprès d'une mère peut-être un peu trop présente et d'un grand-père dont les histoires gothiques le fascinèrent, malgré le décès de son père en 1898, syphilitique, interné depuis 1893 au Butler Hospital, un établissement psychiatrique<sup>1</sup>. Très vite le jeune Lovecraft montre des signes d'une précocité intellectuelle surprenante, disant son premier poème à deux ans, rédigeant sa première nouvelle à six et disposant à seize ans d'assez grandes connaissances scientifiques pour publier des articles « dans plusieurs périodiques de Providence »<sup>2</sup>. Ses premières amours : les contes de Grimm et des *Mille et une nuits*, la mythologie grecque, les sombres histoires que lui racontait son grand-père maternel, les écrits de Nathaniel Hawthorne et, enfin, ceux d'Edgar Allan Poe, qu'il découvre en 1898 et qui auront sur lui une influence déterminante<sup>3</sup>. Malheureusement, la mort de son grand-père

---

<sup>1</sup> A titre anecdotique : « Founded in 1844, Butler Hospital is Rhode Island's only private, nonprofit psychiatric and substance abuse hospital for adults, adolescents, children, and seniors. Butler is affiliated with The Warren Alpert Medical School of Brown University and is the flagship for its department of psychiatry which has been recognized by its peers as one of the top ten in the United States. Recognized as a national leader in the development of acute, short-term psychiatric and substance abuse treatment, Butler has a reputation for providing the best care available to patients. The hospital is involved in a variety of research efforts which has earned it a national reputation as a major teaching and research facility. » <http://www.butler.org> (22/04/2008)

<sup>2</sup> LEVY Maurice, *Lovecraft ou du fantastique*, Op. Cit., p.20.

<sup>3</sup> « His interest in the weird was fostered by his grandfather Phillips, who entertained Lovecraft with oral weird tales in the Gothic mode; but it was his ecstatic discovery of Edgar Allan Poe in 1898 that put a seal on the matter. » LOVECRAFT Howard Phillips, *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 1999, p. VII, introduction de S.T.

en 1904 mettra la famille Lovecraft dans une très mauvaise position financière ; de plus, sa faible santé physique ne lui permettra pas de faire de grandes études et son effondrement nerveux, en 1908, le laissera comme mort pour le monde extérieur pendant plusieurs années<sup>1</sup>. Ce qui le sauvera ? La découverte de la United Amateur Press Association en 1914, dont il devint le président à la fin de la première guerre mondiale et qui lui permit de faire quelques « rencontres », ce qui pour un enfant trop tôt tombé dans le désespoir d'un monde solitaire et privé de toute consolation divine ou religieuse (d'éducation puritaine, il n'en renia pas moins Dieu et cette religion en laquelle il ne se reconnaissait pas) ne fut probablement pas un mal<sup>2</sup>. Finalement, il se remettra enfin à l'écriture en 1917 avec une nouvelle intitulée *The Tomb*, titre éloquent s'il en est, l'histoire en étant celle d'un homme envoyé à l'asile pour avoir soutenu qu'il avait rejoint dans le passé ses ancêtres, qui depuis le tombeau familial l'y avaient enjoint... C'est en 1921, après la mort de sa mère, que les événements prendront un tour décisif dans la vie de Lovecraft : cette année-là, il assiste à une convention de la UAPA à Boston, où il rencontre Sonia Haft Greene, une Juive d'origine russe de sept ans son aînée. Il faut peut-être préciser ici que pendant une grande partie de sa vie, celui que l'on surnomme le reclus de Providence, qui se considérait

---

Joshi.

<sup>1</sup> « From 1908 to 1913 Lovecraft was a virtual hermit, doing little save pursuing his astronomical interests, taking some correspondence courses, and writing a little poetry. During this period Lovecraft was also thrown into an unhealthy close relationship with his mother, still suffering from the trauma of her husband's illness and death, and who developed a pathological love-hate relationship with her son. » *Ibid.*, p. IX.

<sup>2</sup> « In 1914, when the kindly hand of amateurdom was first extended to me, I was as close to the state of vegetation as any animal well can be... With the advent of the United I obtained a renewed will to live; a renewed sense of existence as other than superfluous weight; and found a sphere in which I could feel that my efforts were not wholly futile. For the first time I could imagine that my clumsy gropings after art were a little more than faint cries lost in the unlistening void. » LOVECRAFT Howard Phillips, *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*, Op. Cit., p. X, Lovecraft cité par S.T. Joshi.

avant tout comme un Anglais et éprouvait une grande nostalgie à l'endroit de l'époque où la Nouvelle-Angleterre était encore aux mains des Britanniques, et qui pouvait assurer de ce point de vue la « pureté sans mélange de son ascendance »<sup>1</sup> (les Lovecraft et les Phillips étant des immigrants anglais), adopta des positions extrémistes : « Tory, Czariste, Junker, patricien, fasciste, oligarchiste, nationaliste et militariste »<sup>2</sup>. Et évidemment raciste. Le monde ne l'avait pas accepté et il le lui rendait bien. Son mariage avec Sonia Greene en mars 1924, avec qui il s'installe la même année à New York, apparaît donc plus ou moins comme une surprise. Arrivé à New York, il se prend d'enthousiasme pour cette ville qui comme lui ne dort jamais, en admire l'architecture et la splendeur au crépuscule, passe quelques bons mois avec sa nouvelle femme. Mais très vite la situation se dégrade. Pour vivre, il faut de l'argent, et pour avoir de l'argent, il faut travailler, et pour trouver du travail, il faut savoir se vendre ; or, Lovecraft est un grand timide assez gauche, trop modeste pour vanter ses propres mérites, et sa plume est le seul outil dont il sache se servir. Celui qui se voyait, se rêvait comme un « Viking au sang pur »<sup>3</sup>, se voit refuser tous les postes, jusqu'aux plus ingrats. Ces étrangers, ces Latins, ces Polonais, ces Noirs, ces Asiatiques, tous ces êtres abjects qui lui répugnent et infestent les rues de New York (sa découverte de Chinatown le fait frémir d'horreur), ces « monstres », lui sont préférés<sup>4</sup>. L'étranger, maintenant,

---

<sup>1</sup> LEVY Maurice, *Lovecraft ou du fantastique*, Op. Cit., p.18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>4</sup> « Je savais que Providence avait ses taudis, tout comme l'antique Bostonium. Mais du Diable si j'ai jamais rien vu de comparable à cette porcherie grouillante des bas quartiers de l'East Side ! Nous avons marché, à ma suggestion, au milieu de la rue, car il n'était d'aucune façon souhaitable d'entrer en contact sur le trottoir avec ces êtres hétérogènes que déurgitaient leurs repaires de briques, incapables de les contenir tous. Et pourtant, par endroits, il y avait des espaces déserts : ces porcs ont d'instinctifs mouvements grégaires, qu'aucun biologiste ne saurait sans doute expliquer. Dieu seul sait de quoi ils sont faits – un bouillon immonde où se mêlent des morceaux de charogne sans intelligence, qui offense la vue, l'odorat et l'imagination. Plût au ciel qu'un jet bienfaisant

c'est lui. Et la ville de rêve de se transformer en cauchemar. La pauvreté, la faim, la honte enfin. C'est Frank Belknap Long, écrivain amateur tout comme lui et qu'il a rencontré par l'intermédiaire de la UAPA, qui le sauvera de la mort en prévenant l'une des tantes de Lovecraft, qui vit à Providence, de la situation dans laquelle se trouve son neveu. Au printemps 1926, c'est le grand retour dans sa ville natale – la vie peut reprendre son cours, loin de New York, loin de sa femme, dont il obtiendra deux ans plus tard le divorce. Son dégoût pour le monde réel exacerbé, son racisme « culturel » devenu xénophobie, Lovecraft est fin prêt pour s'atteler à l'écriture de ce que l'on appelle les *grands textes* : *The Call of Cthulhu* (1926), *The Case of Charles Dexter Ward* (1927), *The Colour Out of Space* (1927), *The Whisperer in Darkness* (1930), *At the Mountains of Madness* (1931), *The Shadow Over Innsmouth* (1931).<sup>1</sup> S'il s'est marié en mars, c'est aussi en mars, le 15 mars 1937 pour être plus exact, que Lovecraft s'éteint, après avoir souffert pendant plusieurs mois d'un cancer de l'intestin qu'il n'a pas fait traiter, probablement pour les mêmes raisons qui l'ont provoqué : des moyens financiers insuffisants, qui se traduisirent tout d'abord par une extrême malnutrition, puis par son hospitalisation tardive (il entre à l'hôpital cinq jours avant sa mort). Le 18 mars, il est enterré au Swan Point Cemetery, en parfait inconnu.

---

de gaz cyanogène vint asphyxier cette gigantesque fausse-couche, mit fin à cette misère et nettoya le quartier.» *Ibid.*, p.35. Des propos sombrement prémonitoires, mais dont il est impossible de savoir quel est le degré de sérieux, selon Maurice Lévy, qui précise que Lovecraft ne supportait pas même l'idée d'entrer en contact avec le corps d'un rat mort, si bien qu'il jetait les pièges après chaque usage pour éviter de toucher « le corps du délit » (p.38)...

<sup>1</sup> Cependant, Maurice Lévy, dans *H.P. Lovecraft – fantastique, mythe et modernité*, relève avec pertinence qu'après la crise de 1929, HPL écrit beaucoup moins, pour se réveiller politiquement – il finira par regretter ses partis pris idéologiques du passé, se traitant lui-même « d'âne » et se faisant un farouche défenseur du New Deal proposé par Roosevelt. Peu avant sa mort, il affiche clairement son penchant pour les idées socialistes.



On le voit, il serait aisé de conclure que l'écriture de Lovecraft est avant tout caractérisée par sa xénophobie, de faire de ses créatures de cauchemar les représentations fantastiques de ces étrangers qu'il exécrait, et ce ne serait pas là faire erreur, du moins pas entièrement. Cependant, ce serait ne pas prendre en compte l'ambiguïté du personnage, qui se voyait lui-même comme un étranger, un être qui n'avait absolument pas sa place en ce monde et qui de toute façon n'y faisait pas une grande différence. Plus un parasite qu'autre chose. Il est très clairement l'Outsider de sa nouvelle éponyme, écrite en 1921 – lorsqu'il se retrouve face au miroir, l'horreur de sa véritable nature lui apparaît : il n'est qu'une ignoble monstruosité, un outrage à la nature<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « The cries were shocking ; and as I stood in the brilliant apartment alone and dazed, listening to their vanishing echoes, I trembled at the thought of what might be lurking near me unseen. At a casual inspection the room seemed deserted, but when I moved toward one of the alcoves I thought I detected a presence there – a hint of motion beyond the golden-arched doorway leading to another and somewhat similar room. As I approached the arch I began to perceive the presence more clearly; and then, with the first and only sound I ever uttered – a ghastly ululation that revolted me almost as poignantly as its noxious cause – I beheld in full, frightful vividness the inconceivable, indescribable, and unmentionable monstrosity which had by its simple appearance changed a merry company to a herd of delirious fugitives.

« I cannot even hint what it was like, for it was a compound of all that is unclean, uncanny, unwelcome, abnormal, and detestable. It was a ghoulish shade of decay, antiquity, and desolation; the putrid, dripping eidolon of unwholesome revelation; the awful baring of that which the merciful earth should always hide. God knows it was not of this world – or no longer of this world – yet to my horror I saw in its eaten-away and bone-revealing outlines a leering, abhorrent travesty on the human shape; and in its mouldy, disintegrating apparel an unspeakable quality that chilled me even more.

« I was almost paralysed, but not too much so to make a feeble effort toward flight; a backward stumble which failed to break the spell in which the nameless, voiceless monster held me. My eyes, bewitched by the glassy orbs which stared loathsomely into them, refused to close; though they were mercifully blurred, and shewed the terrible object but indistinctly after the first shock. I tried to raise my hand to shut out the sight, yet so stunned were my nerves that my arm could not fully obey my will. The attempt, however, was enough to disturb my balance; so that I had to stagger forward several steps to avoid falling. As I did so I became suddenly and agonisingly aware of the *nearness* of the carrion thing, whose hideous hollow breathing I half fancied I could hear. Nearly mad, I found myself yet able to throw out a hand to ward off the foetid

Lovecraft est partie intégrante de son univers, et ce n'est pas un hasard si sa personne, son personnage, a bien plus tard donné naissance à un mythe nouveau, celui de l'écrivain isolé, vivant seul avec ses chats et écrivant la nuit, visionnaire et peut-être un peu fou, un mythe à la hauteur de ceux qu'il créa lui-même. Seulement non, Lovecraft n'était pas seul, il avait, après la mort de ses parents, ses deux tantes auprès de lui, et correspondit toute sa vie avec d'innombrables personnes, une correspondance si importante qu'elle fait de lui l'un des épistoliers les plus importants du vingtième siècle – on estime à plus de cent mille le nombre de ses lettres, dont certaines font jusqu'à soixante-dix pages ! On écrivait certes beaucoup à cette période, mais la quantité reste malgré tout remarquable. Il n'était pas non plus fou, était en pleine possession de ses moyens intellectuels et c'est sa trop grande sensibilité visuelle et cutanée qui lui faisait éviter la lumière du jour, une faiblesse qui ne faisait qu'ajouter à son infirmité relative. Enfin, oui, il aimait beaucoup les chats, en témoignent ses écrits, *The Cats of Ulthar* (1920) pour n'en citer qu'un. Cela ne fait pas pour autant de lui un sorcier, et s'il est alchimiste en quelque façon, ce ne peut être qu'en termes littéraires – métaphoriques, donc. Un magicien du verbe, un thaumaturge de l'imaginaire.

---

apparition which pressed so close; when in one cataclysmic second of cosmic nightmarishness and hellish accident my fingers touched the rotting outstretched paw of the monster beneath the golden arch.

« [...] I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men. This I have known ever since I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched *a cold and unyielding surface of polished glass*. » LOVECRAFT Howard Phillips, *The Outsider*, in *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*, Op. Cit., pp. 48-49. Cette nouvelle n'est très certainement pas la meilleure du « maître de Providence », comme en attestent la surcharge syntaxique et la « diarrhée » d'adjectifs qui alourdissent considérablement le passage, mais elle n'en est pas moins d'un grand intérêt pour la compréhension de son œuvre et de sa personnalité (d'autant plus que c'est à l'origine un rêve de Lovecraft). Par ailleurs, il me semble à la lecture de telles nouvelles qu'il est impossible de ne pas songer à Kafka, bien qu'il soit vraisemblable que les deux hommes ne se soient pas lus l'un l'autre.

De là à dire qu'il y a quelque chose de « *pas vraiment littéraire* »<sup>1</sup> chez Lovecraft, comme le dit Michel Houellebecq, il n'y a qu'un pas. C'est vrai, de son vivant, l'auteur n'a vu ses nouvelles publiées que par des magazines populaires tels que *Weird Tales*, « pulp » par l'intermédiaire duquel il rencontra notamment Robert E. Howard, le créateur de Conan, qui aurait peut-être lui aussi mérité un lectorat plus approprié et dont le suicide en 1936 affectera grandement Lovecraft<sup>2</sup>. Il est également vrai que le succès posthume de notre auteur devint considérable dès lors qu'un jeu de rôles, *L'Appel de Cthulhu*, fut mis sur le marché dans les années 1980. Avant cela, Lovecraft, c'est plutôt une affaire d'initiés, aux Etats-Unis comme en France, cette dernière ayant par ailleurs été, fait remarquable, le premier pays où les talents de Lovecraft furent reconnus, tout comme autrefois ceux d'un certain Edgar Allan Poe : introduit par Jacques Bergier et Louis Pauwels, dont le roman *Le Matin des magiciens* (1960) présente l'écrivain comme un grand poète et trouve dans son œuvre les origines de ce que les auteurs appellent le « réalisme fantastique » (le roman est une sorte de manifeste)<sup>1</sup>, il reçut un accueil favorable auprès des lecteurs de science-fiction et de certains artistes, dont Jean Cocteau.

---

<sup>1</sup> HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Paris, J'ai Lu, 1999, p.22.

<sup>2</sup> A propos de R.E. Howard, qui contrairement à Lovecraft parvenait à vivre du fruit de ses récits, qu'ils fussent historiques, policiers ou fantastiques, il est intéressant de remarquer que, partageant avec Lovecraft un point de vue extrêmement pessimiste vis-à-vis de la civilisation et de l'humanité dans son ensemble, il a opté pour une représentation radicalement différente de sa philosophie, le personnage de Conan n'étant pas, comme on a pu le dire ou en rire, la personnification de valeurs quelconques, mais bien plutôt l'inverse, en tant qu'homme « innocent » se retrouvant confronté à la complexité et à l'absurdité des systèmes philosophiques, moraux ou politiques qui sous-tendent ce qu'on appelle « la civilisation ». A noter également que, contrairement aux idées reçues, Conan (que l'on ne peut désormais s'empêcher d'associer à la figure imposante d'Arnold Schwarzenegger ou aux illustrations de Frazetti) pourrait difficilement être le représentant d'idées nationalistes ou fascisantes puisque sur ce point Lovecraft et Howard s'opposaient fondamentalement – Howard considérait par exemple Mussolini comme un véritable « boucher » (suite au bombardement de l'Ethiopie) (COLLOQUE DE CERISY, « Table ronde », in *H.P. Lovecraft – fantastique, mythe et modernité*, Paris, Dervy, 2002, p.421., commentaire de Jacques Sadoul).

De science-fiction ? Non, je ne viens pas de me contredire, simplement c'est un fait que longtemps les nouvelles de Lovecraft furent étiquetées « science-fiction », en raison probablement de ce qu'il côtoie souvent ce genre dans sa création fantastique, et ce n'est pas un hasard. Soyons cependant tout de suite rassurés, Lovecraft est bien, la plupart du temps, un auteur fantastique, voire même de « fantastique pur » – il est étonnant, à ce sujet, que Todorov ne lui ait pas consacré une plus grande partie de son essai. La science-fiction, chez Lovecraft, ce n'est pas une fin, mais un moyen d'atteindre à un fantastique qui des fantômes et des vampires du passé ne peut plus se satisfaire en ce début de xx<sup>e</sup> siècle résolument placé sous le signe de la science toute puissante, sans compter l'athéisme et le matérialisme désespérés de notre auteur. Ecrivain de son temps, quoi qu'il en dise, il se sert des peurs de son époque. Cela étant dit, Lovecraft pose bel et bien un problème générique, si bien qu'on a fini par faire de lui l'inventeur d'un genre nouveau, la *weird fantasy*, un genre dont il serait en outre à peu près le seul représentant. Inclassable, c'est déjà un bon début, si l'on veut démontrer la littérarité d'un écrivain, mais cela ne saurait être suffisant, et peut-être faudrait-il mentionner également ce paradoxe de son écriture qui consiste à tenir des propos d'une modernité incroyable avec un vocabulaire et une syntaxe à l'archaïsme certain : il y a là oxymore. Donc poésie. Vient s'ajouter à cela une technique relativement nouvelle : l'utilisation systématique d'un vocabulaire non pas réaliste, mais *ultra-réaliste* (ou hyperréaliste), celui-là même qui peut-être provoque la confusion des genres : à la lecture de certains passages descriptifs, on a bien souvent l'impression d'assister

---

<sup>1</sup> Associer à Lovecraft le réalisme fantastique, qui consiste à « voir » qu'à tout instant le monde réel peut présenter des aspects fantastiques, à ouvrir les frontières de la connaissance scientifique (que ce soit dans le domaine des sciences dures ou des sciences humaines) pour faire apparaître ces aspects, dénote d'un profond malentendu, puisque Lovecraft abhorrait le monde réel, dans lequel il ne voyait justement rien de fantastique...

à une dissection ou à un compte-rendu scientifique quelconque, que ce soit biologique, archéologique ou architectural, et « s'il y a un ton qu'on ne s'attendait pas à trouver dans un récit fantastique, c'est bien celui du compte-rendu de dissection. A part Lautréamont recopiant des pages d'une encyclopédie du comportement animal, on voit mal quel prédécesseur on pourrait trouver à Lovecraft »<sup>1</sup>. Je ne peux ici pas résister à l'envie de citer un passage exemplaire à cet égard :

« 11:30 P.M. Attention, Dyer, Pabodie, Douglas. Matter of highest – I might say transcendant – importance. Arkham must relay to Kingsport Head Station at once. Strange barrel growth is the Archaean thing that left prints in the rocks. Mills, Boudreau, and Fowler discover cluster of thirteen more at underground point forty feet from aperture. Mixed with curiously rounded and configured soapstone fragments smaller than one previously found – star-shaped but no marks of breakage except at some of the points. Of organic specimens, eight apparently perfect, with all appendages. Have brought all to surface, leading off dogs to distance. They cannot stand the things. Give close attention to description and repeat back for accuracy. Papers must get this right.

« Objects are eight feet long all over. Six-foot five-ridged barrel torso 3.5 feet central diameter, 1 foot end diameters. Dark grey, flexible, and infinitely tough. Seven-foot membraneous wings of same colour, found folded, spread out of furrows between ridges. Wing framework tubular or glandular, of lighter grey, with orifices at wing tips. Spread wings have serrated edge. Around equator, one at central apex of each of the five vertical, stave-like ridges, are five systems of light grey flexible arms or tentacles found tightly folded to torso but expansible to maximum length of over 3 feet. Like arms of primitive crinoid. Single stalks 3 inches diameter branch after 6 inches into five sub-stalks, each of which branches after 8 inches into five small,

---

<sup>1</sup> HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Op. Cit., p.82. Houellebecq, qui justement s'est réapproprié cette technique et ne s'en cache absolument pas. Mais si les moyens sont les mêmes, les fins diffèrent et la tonalité de l'écriture « houellebecquienne » n'est pas exactement celle des écrits du « maître », bien qu'il en subsiste peut-être une certaine trace philosophique ; l'idée d'une humanité transitoire.

tapering tentacles or tendrils, giving each stalk a total of 25 tentacles.»<sup>1</sup>

Et la description de se poursuivre sur plusieurs paragraphes de longueur égale. On remarque la juxtaposition du nom d'une ville imaginaire, Arkham<sup>2</sup>, qui provoque la mise à distance fantastique, et d'un « effet de réalité » pour le moins saisissant. Autant le dire, le langage scientifique est *détourné* de sa fonction première. C'est de cet ultra-réalisme que l'un des mythes lovecraftiens les plus célèbres surgira pour prendre vie dans le monde réel : le *Necronomicon*, œuvre blasphématoire de l'Arabe dément Abdul Alhazred<sup>3</sup>. Quant au style (entendre : usage particulier de la langue, donc style au sens que lui donne Genette) lovecraftien, on a pu dire qu'il était « déplorable »<sup>4</sup>, pur jugement de valeur esthétique,

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *At the Mountains of Madness*, in *The Thing on the Doorstep and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 2001, p.262. La technique est aujourd'hui devenue un classique du genre, on la retrouve par exemple dans la série *X-Files*...

<sup>2</sup> Habituellement le nom d'une ville imaginaire dans les nouvelles de Lovecraft. Ici, c'est en réalité un navire dont le nom est bien sûr lié à la ville.

<sup>3</sup> L'invention finit par se détacher de l'œuvre de HPL au point de prendre pied dans le monde réel par le biais de superstitions diverses – il y aura un ouvrage pseudo-ésotérique, sobrement intitulé *Necronomicon* (on y parle de Jorge Luis Borges mettant la main sur le fameux ouvrage...), et je me rappelle une émission animée par Jacques Pradel (il me semble, j'étais très jeune) dans laquelle un homme prétendait avoir découvert l'authentique *Necronomicon* ! Connaissant l'humour du reclus de Providence, il aurait sûrement beaucoup ri de ces mystifications, ou bien se serait retourné dans sa tombe. Mis à part deux vers devenus célèbres, « That is not dead which can eternal lie, / And with strange aeons even death may die » (LOVECRAFT Howard Phillips, *The Nameless City*, in *The Dreams in the Witch House and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 2005, p.30), HPL ne mentionne jamais le livre que vaguement ou de l'extérieur (l'ultra-réalisme historique de la très brève *History of the Necronomicon* (1927), citée au début de l'édition française du *Necronomicon*), laissant l'imagination du lecteur se perdre en conjectures morbides. Abdul Alhazred était le nom de plume de HPL lorsqu'il était enfant et fasciné par les contes des *Mille et une nuits*, dans lesquels on peut d'ailleurs trouver un antécédent au *Necronomicon* dans le *Conte du pêcheur et du démon*.

<sup>4</sup> HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Op. Cit., p.101. :

« La critique finit toujours par reconnaître ses torts ; ou, plus exactement, les critiques finissent par mourir, et sont remplacés par d'autres. Ainsi, après trente années d'un silence méprisant, les 'intellectuels' se sont penchés sur Lovecraft. Leur conclusion a été que l'individu avait une imagination réellement surprenante (il fallait bien, malgré tout, expliquer son succès), mais que son style était déplorable.

ce qui me paraît non seulement excessif, mais faux. Oui, ses écrits de jeunesse présentent des défauts stylistiques évidents, une surabondance d'adjectifs et des explosions verbales que les exigences de la retenue rendent inacceptables – à moins d'adopter d'autres critères. En effet, on retrouve ces passages, moins nombreux, dans une bonne quantité de ses écrits, comme si, malgré sa grande maîtrise de la langue – après tout, on ne lui fait pas faire des travaux de « nègre littéraire » pour rien –, il ne pouvait s'empêcher de glisser de temps à autre une tempête grotesque<sup>1</sup> au sein de nouvelles dont les phrases demeurent, par ailleurs, grammaticalement parfaites. C'est donc intentionnel, je dirais même que ces passages sont pour ses lecteurs les plus assidus de purs moments de jouissance : le texte se fissure, devient poreux, le cadre narratif éclate et l'on peut dire que l'effet est à peu près comparable à celui de ces « comptes-rendus de dissection » dont Lovecraft nous gratifie fréquemment. Cette structure que notre auteur prend un si grand soin d'établir s'écroule littéralement sous le poids de mots qui finissent par en perdre leur sens à force de répétition, d'allitération et de synonymie. Les mots saillissent, s'allient et s'aliènent. *Littéralité*. La répétition des mêmes mots et des mêmes expressions est d'ailleurs au principe même de l'écriture lovecraftienne : « gibbous », « gaping », « unnamable », « unspeakable », « blasphemous », combien d'occurrences de ces mêmes termes au sein de son œuvre ? Sans parler de ces noms de dieux ou demi-dieux qui reviennent à intervalles irréguliers mais reviennent toujours – Cthulhu, ce Grand Ancien surgi des profondeurs océaniques ; Nyarlathotep, le chaos rampant ; Shub-Niggurath, la chèvre aux mille chevreaux... La composition lovecraftienne a tout du rituel, et Lovecraft se

---

« Ce n'est pas sérieux. Si le style de Lovecraft est déplorable, on peut gaiement conclure que le style n'a, en littérature, pas la moindre importance ; et passer à autre chose. » (pp.101-102)

<sup>1</sup> Houellebecq parle de « morceaux de boursoufflure emphatique » (*Ibid.*, p.103)

lit à haute voix. Quant à sa mythologie, elle n'a rien d'une mythologie, car en effet le mythe n'est-il pas là pour donner du sens ? Expliquer le cosmos ? Nous donner les raisons de notre présence en ce bas monde ? Chez Lovecraft, c'est à une anti-mythologie que l'on a affaire, ses divinités absurdes ne contribuant qu'à accentuer l'insignifiance de notre existence sur Terre. Il y a quelque chose qui nous échappe, quelque chose d'indicible. Et que l'on porte son regard en avant, en arrière ou sur le présent, c'est à la même cruelle vérité que l'on se retrouvera toujours confronté. C'est là que la structure circulaire du conte lovecraftien trouve, si je puis dire, tout son sens : le conte fantastique (et toute nouvelle en général), on le sait, repose très souvent sur une chute quelconque – chez HPL, tout commence par la chute, ou plutôt, la chute s'est déjà produite lorsque le récit commence ; il est déjà trop tard<sup>1</sup>. Autrement dit, nous sommes dans le tragique. Je serais tenté de dire, *tragi-cosmique*.

#### *The Case of Charles Dexter Ward*

Trop tentante, au sein de l'étude qui est la nôtre, était la possibilité de la faire chavirer, de la faire s'abîmer, pour y résister, et c'est pour cette raison, peut-être plus que parce qu'il s'agit là du récit le plus ouvertement autobiographique et le plus étendu de Howard Phillips Lovecraft, que *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) s'impose dans le cadre d'une analyse particulière. C'est l'histoire du jeune Charles Dexter Ward, patient du Dr Willett, abandonnant les études pour se consacrer à des recherches dont l'objet se trouve être l'ancêtre qu'il s'est récemment découvert, Joseph Curwen, un étrange personnage venu s'installer à Providence après avoir fui Salem au début du dix-huitième siècle, alors que la

---

<sup>1</sup> Une fois de plus, impossible de ne pas penser au Kafka de *La Métamorphose*. Selon Michel Houellebecq, Lovecraft sélectionne de la sorte son lectorat dès le départ.



Nouvelle-Angleterre était encore aux mains des Britanniques, sous George I puis George II. Cet homme, qui ne montra durant tout le temps qu'il vécut à Providence, c'est-à-dire jusqu'en 1771, aucun signe particulier de vieillissement, était grandement craint de ses concitoyens et sa personnalité nourrissait de nombreuses superstitions, qu'il tenta vainement de combattre. Très vite il apparut en effet que l'homme était impliqué dans d'étranges affaires, disparitions, incantations, importations de momies et de produits chimiques, et visites nocturnes au cimetière, sans compter la présence dans sa bibliothèque de l'effroyable *Necronomicon* ; mais ce qui signa sa perte, c'est son mariage, en mars 1763, avec Eliza Tillinghast, la fille de l'un de ses employés, dont il obtint la main probablement en se servant d'informations compromettantes concernant le père, obtenues d'une manière plus qu'incertaine, comme pour nombre d'autres employés qu'il ne parvient à maintenir à son service que par le biais du chantage. Cette fille était promise à un certain Ezra Weeden, qui jure alors de se venger. Ce dernier, aidé tout d'abord d'une dizaine seulement de personnalités importantes de Providence, afin d'éviter de réitérer l'horreur que connut Salem moins d'un siècle plus tôt sans avoir de preuves concrètes au sujet des terribles secrets de Joseph Curwen, découvre peu à peu, à force d'espionnage, l'indicible vérité ; et ce seront finalement cent hommes qui se joindront à lui pour donner la mort à cet être qui n'avait décidément rien d'humain, à sa ferme de Pawtuxet, qui elle-même finira par disparaître peu à peu, suite à une lente décrépitude ; en 1800, il n'en restera plus rien. Charles Dexter Ward se passionne pour son ancêtre, à tel point qu'il finit par faire installer le portrait de ce dernier dans son bureau – un portrait qui, selon le Dr Willett, semble le suivre des yeux. Fait étonnant, Charles D. Ward ressemble à s'y méprendre à son ancêtre. C'est là qu'il se met à sombrer dans la folie – ou, plus

exactement, qu'il commence à changer brusquement de personnalité. Et le tableau de tomber soudainement en miettes. Oubliant les faits les plus communs du monde moderne, Ward montre cependant une connaissance extrêmement précise de faits passés et d'événements d'un autre temps. Décidément, ses recherches, qui l'ont mené jusqu'en Transylvanie, le perturbent bien trop et inquiètent grandement ses parents ainsi que son docteur, d'autant plus qu'on entend souvent des bruits et des conversations bizarres venus de sa chambre, où il se trouve pourtant seul. Il est bientôt mêlé à des histoires de vampirisme et de profanation de sépulture. On finira par l'interner, et le Dr Willett décide alors d'éclaircir le mystère. De longues recherches le mènent vite à découvrir ce que Charles avait appris au sujet de Joseph Curwen : ce dernier aurait trouvé le moyen de vivre éternellement, grâce aux *sels essentiels*. Bientôt Marinus Bicknell Willett se rend à l'emplacement de l'ancienne ferme de Pawtuxet, remplacée par le bungalow qui a servi de laboratoire au jeune Ward, et y met au jour ce qui depuis l'époque où Curwen y vécut se tapit dans l'obscurité d'insondables profondeurs souterraines – la vérité sur la véritable identité de celui qui depuis quelque temps a remplacé le jeune Ward et, en deçà, des créatures indescriptibles mais indéniablement *pas finies*. Et si le Dr Willett doute quelque peu de ce qu'il a découvert en raison de ce qu'il a perdu connaissance dans la crypte et n'est revenu à lui que pour s'apercevoir de la disparition de l'entrée des souterrains, cela ne l'empêche pas pour autant de prendre la décision qui s'impose, Ward étant vraisemblablement mort depuis longtemps déjà : il part rendre visite à l'imposteur – qui n'est autre, selon lui, que Joseph Curwen lui-même – et le réduit à néant à l'aide d'une formule incantatoire trouvée sous la ferme de Pawtuxet. Curwen/Ward, au son de l'incantation, tombe en miettes et disparaît.

L'histoire d'un homme qui a fait des recherches sur un homme qui a fait des recherches sur un homme qui a fait des recherches.

L'ombre de Dracula plane bien évidemment sur ce curieux roman, avec ces obscurs voyages en Transylvanie, dans un château mystérieux dont on ne saura jamais grand-chose, et ces nombreuses allusions au vampirisme ainsi qu'à la possibilité de vivre éternellement par le truchement de quelque magie noire, mais c'est surtout celle de (Ho)ward Phillips Lovecraft, qui enténébre le récit. Et avec elle, celle de ses ancêtres littéraires. Le fantôme du roman gothique, en premier lieu, hante l'ensemble et, avec lui, une petite anecdote, celle d'un mariage contracté de force avec le monstrueux Curwen :

« Eliza Tillinghast was at that time eighteen years of age, and had been reared as gently as the reduced circumstances of her father permitted. She had attended Stephen Jackson's school opposite the Court-House Parade, and had been diligently instructed by her mother, before the latter's death of smallpox in 1757, in all the arts and refinements of domestic life. A sampler of hers, worked in 1753 at the age of nine, may still be found in the rooms of the Rhode Island Historical Society. After her mother's death she had kept the house, aided only by one old black woman. Her arguments with her father concerning the proposed Curwen marriage must have been painful indeed; but of these we have no record. Certain it is that her engagement to young Ezra Weeden, second mate of the Crawford packet *Entreprise*, was dutifully broken off, and that her union with Joseph Curwen took place on the seventh of March, 1763 »<sup>1</sup>.

On notera qu'Eliza Tillinghast est l'un des très, très rares personnages féminins de l'oeuvre de HPL, ce qui vient confirmer l'aspect anecdotique du passage. L'héritage gothique ne s'arrête cependant pas à une simple anecdote. Le

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *The Case of Charles Dexter Ward*, in *The Thing on the Doorstep and other Weird Stories*, Op. Cit., pp. 106-107.

Dr Willett, proche de la vérité, sent monter en lui comme une indicible angoisse – celui qui l’accompagne, le père de Ward, perd quant à lui connaissance – et voilà que le sol s’ouvre littéralement sous ses pieds. De l’horizontalité rationnelle il sombre dans la verticalité onirique, poétique, qui le mènera droit au cœur des ténèbres, là où se tapit, absurde et vorace, l’indicible – sous la forme d’une créature *unfinished*<sup>1</sup> qui engloutira la torche du Dr Willett. *He screamed and screamed and screamed*<sup>2</sup>. C’est sans lumière qu’il découvrira enfin le secret du jeune Ward, devenu Curwen, et dont l’« ami », le Dr Allen, n’est autre en réalité que lui-même. Charles Dexter Ward n’est pas double, il est triple, comme son nom l’indique. C’est trois fois, d’ailleurs, que le Dr Willett, alias Marinus Bicknell Willett, hurlera à la « vue » du monstre. A son tour, Willett pratiquera les sciences occultes, s’enfonçant ainsi dans le secret comme Ward et Curwen avant lui, et dissimulera la véritable nature des événements, même au père du jeune Ward. Peut-être aussi au lecteur, en réalité – seulement dans ce cas, qui se cache derrière ce narrateur à la troisième personne, en apparence totalement étranger à l’affaire ? Comme dans le roman gothique, le jeu des masques à son importance, et les personnages de creuser de plus en plus profondément, de chercher, fouiller, s’enfoncer dans les entrailles de la Terre, sous les surfaces successives, pour y rencontrer l’horreur dans une épiphanie inversée. L’on ne saurait bien voir que dans le noir. Et que voit-on ? Des bruits, des sons, ses propres cris déments « in a voice whose falsetto panic no acquaintance of his would ever have recognised »<sup>3</sup> – l’être devient étranger à lui-même, il *existe*. Puis il insiste ; faustien, il veut en savoir plus, toujours plus, jusqu’à la mort – ou l’aliénation. Il pénètre des espaces et des temps interdits

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.182. Le mot est aussi en italique dans le texte.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.181.

(*no trespassing*), se découvre entre deux pages collées un ancêtre qui va littéralement le vampiriser :

« This entry came to light upon the accidental separation of two leaves which had been carefully pasted together and treated as one by a laboured revision of the page numbers. »<sup>1</sup>

Palimpseste et pâle inceste. Régression et transgression. En grattant un peu, on découvre derrière le tableau, à son ancien emplacement, une pierre meuble et, derrière, des lettres. Toujours des lettres. Elles indiquent l'emplacement de la ferme de Curwen, remplacée par un bungalow. Et dessous, des cryptes. Et dans l'obscurité de ces dernières, un message crypté, que l'on peut lire dans les deux sens. Etrange, le roman semble parler de lui-même, à tel point qu'on serait tenter de parler de métafiction. Il nous glisse insidieusement quelques références par le truchement de noms qui ne sont pas sans faire écho à quelques souvenirs – Hutchinson, Hawthorne – comme pour nous dire qu'il se pourrait bien que d'autres histoires se trouvent dissimulées dans les sombres recoins de l'*architexture*<sup>2</sup>. Entre deux pages un personnage fictif – le passé est une fiction – prend du volume, et peu à peu la chirographie du jeune Ward s'altère, elle prend des allures archaïques, tout comme son langage, qui se creuse et s'emplit de ces ruines que sont les mots anciens et ces formules d'un autre temps, magiques en ce qu'elles réveillent fantômes et fantasmes, et nous ramènent aux *origines*. Telle est la quête qui ne peut mener qu'à une mort certaine. Telle est la transgression pour laquelle il y a toujours un si terrible prix à payer. Tel est en un mot le mouvement de toute histoire que l'on *raconte*, et, plus sûrement encore, de toute histoire qu'on *lit*. Avec Lovecraft, c'est un fait que le lecteur

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>2</sup> J'emprunte bien sûr le néologisme à l'essai de Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979.

est souvent placé dans une curieuse position : on lui dit tout d'abord que ce qui va être dit est douteux, mais de nature, quoi qu'il arrive, à l'ébranler profondément, puis on le nourrit de détails si précis et si nombreux qu'en fin de conte/compte il ne peut plus douter de la véracité des faits rapportés, aussi invraisemblables soient-ils, ce jusqu'à ce qu'on lui rappelle que tout cela n'est peut-être que le fruit de l'imaginaire d'un fou. Et le lecteur dément. Comme le dit Michel Houellebecq, on n'en croit pas un mot. Mais peu importe, après tout, puisque le but est atteint : le lecteur est redevenu, pour un temps, l'enfant superstitieux qu'il a été, face à un monde qu'il ne comprend pas plus aujourd'hui qu'hier et qui sera toujours pour lui plus ou moins source d'horreurs, démons et merveilles. Ne nous inquiétons pas pour lui, cependant, car sur ce sujet il saura toujours garder le secret – Lovecraft se lit toujours à l'ombre des regards.

« Je m'aperçus alors que je devenais trop âgé pour y prendre du plaisir. Le temps impitoyable avait laissé tomber sur moi sa griffe féroce, et j'avais dix-sept ans. Les grands garçons ne jouent pas dans des maisons-jouets et des faux jardins, et je dus, plein de tristesse, céder mon monde à un garçon plus jeune qui demeurait de l'autre côté du terrain. Et depuis ce temps je n'ai plus creusé la terre, ni tracé sentiers ni routes ; ces opérations s'associent pour moi à trop de regrets, car la joie fugitive de l'enfance ne peut jamais être ressaisie. L'âge adulte, c'est l'enfer. »<sup>1</sup> Lovecraft l'éternel enfant, Peter Pan dans un monde de cauchemar. Il est trop tard, les meilleurs moments de sa vie sont passés, et tout retour en arrière est impossible – sauf à transgresser les lois de l'ordre naturel, et quel autre moyen pour ce faire que la littérature fantastique ? Comme il le dit, Howard Phillips Lovecraft écrit pour lui-même et pour personne d'autre<sup>2</sup>. Il se crée un monde,

---

<sup>1</sup> HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Op. Cit., p.16. Extrait d'une lettre de Lovecraft écrite en 1920.

<sup>2</sup> « Le seul lecteur dont je tiens compte, c'est moi-même. » *Ibid.*, p.110.

comme il s'est créé ce personnage de réactionnaire extrémiste que l'on connaît. En un mot, Lovecraft joue à Dieu, et ce n'est peut-être pas sans raison que la thématique satanique traverse son œuvre de bout en bout – Joseph Curwen ne signe-t-il pas ses lettres des initiales J.C. ? Ne cherche-t-il pas à acquérir un savoir hors du commun, surnaturel, tout comme Faust ? Et ne se livre-t-il pas, comme plus tard son arrière-arrière-arrière-petit-fils et le Dr Willett, à des actes de sorcellerie blasphématoires ? La création a toujours quelque chose de diabolique, l'écrivain ne peut qu'entrer en compétition avec Dieu, et Lovecraft, né à Providence, vivant à Angell Street, ne pouvait pas ne pas s'amuser de ces circonstances, d'une façon ou d'une autre ; et connaissant son humour, il n'est pas improbable qu'il ait écrit de pareilles horreurs un sourire sardonique aux lèvres. Cependant la transgression, tout d'abord générique (imposer un réalisme aussi pesant au fantastique, dont la tension repose habituellement sur une forme ou une autre de suggestion, de *vague*, ne saurait être considéré autrement), puis thématique (intrusion du passé dans le présent, sorcellerie, retour aux origines), si elle est présentée et représentée tant dans la forme que dans le fond, n'est que le moyen pour lui de ramener à la vie ce passé qui lui manque tant et qu'il ne pourra jamais revivre. « One must look at Charles Ward's earlier life as something belonging as much to the past as the antiquities he loved so keenly »<sup>1</sup>. Accompagné de son avatar de papier, Lovecraft peut enfin retrouver la magie des lieux de son enfance :

« His walks were always adventures in antiquity, during which he managed to recapture from the myriad relics of a glamorous old city a vivid and connected picture of the centuries before. His home was a great Georgian mansion atop the well-nigh precipitous hill

---

<sup>1</sup> LOVECRAFT Howard Phillips, *The Case of Charles Dexter Ward*, in *The Thing on the Doorstep and other Weird Stories*, Op. Cit., p.94.

that rises just east of the river; and from the rear windows of its rambling wings he could look dizzily out over all the clustered spires, domes, roofs, and skyscraper summits of the lower town to the purple hills of the countryside beyond. Here he was born, and from the lovely classic porch of the double-bayed brick façade his nurse had first wheeled him in his carriage; past the little white farmhouse of two hundred years before that the town had long ago overtaken, and on toward the stately colleges along the shady, sumptuous street, whose old square brick mansions and smaller wooden houses with narrow, heavy columned Doric porches dreamed solid and exclusive amidst their generous yards and gardens.

« He had been wheeled, too, along the sleepy Congdon Street, one tier lower down on the steep hill, and with all its eastern homes on high terraces. The small wooden houses averaged a greater age here, for it was up this hill that the growing town had climbed; and in these rides he had imbibed something of the colour of a quaint colonial village. The nurse used to stop and sit on the benches of Prospect Terrace to chat with policemen; and one of the child's first memories was of the great westward sea of hazy roofs and domes and steeples and far hills which he saw one winter afternoon from that great railed embankment, all violet and mystic against a fevered, apocalyptic sunset of reds and golds and purples and curious greens. »<sup>1</sup>

Petit mélange de souvenirs inventés ou réels, encadrés par une fiction qui s'affiche, par son aspect fantastique, comme fiction, et dont le réalisme ne sert qu'à donner, le temps d'une lecture, le sentiment d'avoir bel et bien mis le pied dans un autre monde, un univers étrange et étranger, auquel quelques formules (magiques) donnent vie et dont il est impossible qu'il sorte jamais du cadre narratif – lorsque le Dr Willett se rapproche du monde réel, cette créature sans nom dont on ne peut clairement distinguer les contours, comme *infinis*, il perd sa torche, et donc la vue.<sup>2</sup> Il était finalement tout naturel que Ward tombât en miettes à la toute fin du roman<sup>3</sup>, lui qui n'avait eu qu'une existence chimérique.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.95. Le souvenir d'enfance est bel et bien un souvenir de HPL.

<sup>2</sup> Derrière cette image, il semblerait bien qu'on puisse reconnaître Œdipe.

<sup>3</sup> On pense évidemment à l'œuvre de Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*.



\*

Nous ne saurions ici prétendre avoir fait le tour de la création lovecraftienne dans un espace et un temps aussi limités. On l'a fait remarqué, son œuvre est incohérente, mais c'est justement ce qui fait sa richesse et ce n'est là que le résultat d'une certaine vision du monde, qui à l'échelle humaine ne peut que paraître absurde et incohérent ; mais comme le dit HPL :

« The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the place and safety of a new dark age. »<sup>1</sup>

Comme nous avons pu le voir, nonobstant la brièveté de notre étude, le moderniste – car c'est bien ce qu'il est, aussi paradoxal que cela puisse paraître<sup>2</sup> – H.P. Lovecraft, par ses excès, son utilisation particulière de vocabulaires habituellement étrangers à la littérature et sa création d'un bestiaire démoniaque radicalement nouveau, a fait éclater le cadre du récit fantastique traditionnel, offrant de la sorte au vingtième siècle le fantastique athée et matérialiste qui lui correspondait. Lovecraft, s'il n'eut pas d'enfants, eut cependant de nombreux descendants, qui se réclamèrent ouvertement de lui, à l'exemple de Robert Bloch et de Stephen King, auteurs qui nous amènent maintenant à nous pencher sur une autre forme de fantastique, cinématographique cette fois, que Lovecraft avait vu naître avec grand plaisir.

---

<sup>1</sup> Howard Phillips Lovecraft, *The Call of Cthulhu*, in *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, Op. Cit., 1999, p.139

<sup>2</sup> Mais après tout, Lovecraft n'est pas à un paradoxe près...

## CHAPITRE TROISIEME : LE CINEMA FANTASTIQUE

Nous sommes dans une immense salle, confortablement blottis dans des sièges de velours, et un écran de la taille d'un mur, d'un blanc immaculé, se trouve en face de nous, comme une fenêtre sur un autre univers, sur le néant. Peu à peu la salle se remplit, des personnes entrent discrètement, tâchant de ne pas trop se faire remarquer, ou bruyamment, sans s'embarrasser de notre présence, puis s'assoient à leur tour, et bientôt la lumière vive qui baignait les lieux s'estompe pour laisser place à l'obscurité. Dans le noir, l'écran prend soudain vie, des images lumineuses s'affichent et l'apparition nous hypnotise le temps d'un film – une fine pellicule fantastique vient couvrir le monde réel et l'horreur du quotidien.

### *Problème générique*

Comme dit au cours de notre tentative de « définition » du genre fantastique, ce dernier ne se rencontre que ponctuellement à l'état pur, c'est-à-dire que l'hésitation dont Todorov fait la caractéristique essentielle du genre n'est que très rarement maintenue jusqu'au bout. Avec le cinéma, cette hésitation tend à disparaître totalement pour laisser place à l'épouvante ou à l'horreur. Cependant le fantastique en tant qu'irruption du surnaturel au sein de notre réalité quotidienne subsiste, il est, sinon présent en tant que genre à part entière, à tout le moins très souvent le point de départ des films dits d'horreur – c'en est même, autant le dire, un élément constitutif, qu'il soit mis en scène ou qu'il soit sous-entendu, autrement dit que l'élément perturbateur survienne au cours du film ou qu'il soit déjà survenu lorsque le film commence. D'où une certaine confusion. Cependant, le fantastique, ainsi

que l'affirme à juste titre Todorov, ne conduit pas nécessairement à un quelconque sentiment d'horreur ou de peur, bien que ce soit souvent le cas. Par exemple *Last Action Hero*, réalisé en 1993 par John McTiernan, utilise le fantastique pour établir un pont entre le merveilleux cinématographique et notre réalité par le biais d'un ticket magique – le jeune protagoniste rentre grâce au fameux ticket dans l'écran de cinéma comme Alice passe à travers le miroir – associant de la sorte le pouvoir du cinéma à la transgression fantastique. Ou comment faire de l'expression « cinéma fantastique » un pléonasme. En revanche, dans *Predator* (1987), du même réalisateur, l'irruption de la créature fantastique engendre non pas le merveilleux mais l'horreur, et les soldats de mourir un à un, chassés comme des animaux. Nous pourrions dans ce dernier cas parler de fantastique-horreur, ce qui nous pose un autre problème : comme le remarque Eric Dufour dans *Le Cinéma d'horreur et ses figures*<sup>1</sup>, il y a fréquemment confusion entre cinéma fantastique et cinéma d'horreur, ce qui pourrait laisser penser que tous deux sont équivalents ; or nous ne disposerions pas de deux termes s'il ne se trouvait entre les deux une quelconque différence, aussi infime soit-elle. Après avoir différencié le fantastique de l'étrange et du merveilleux, il nous faut donc ici faire de même avec l'horreur.

Soit *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, d'Eric Dufour. Cet essai, qui place l'apparition du cinéma d'horreur en 1960 avec *Psycho* et en retrouve les premières traces dans l'expressionnisme allemand (*Nosferatu* (1922), de Murnau, pour n'en citer qu'un) ainsi que dans les films de monstres des années 1930 (*Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *King Kong* (1933)), est l'occasion pour l'auteur de défendre et de définir un cinéma qu'il aime et qui

---

<sup>1</sup> DUFOUR Eric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

se trouve être bien trop souvent l'objet d'un certain mépris de la part de la critique, qui l'a toujours sous-estimé pour diverses raisons, l'une d'entre elles étant bien évidemment son soi-disant manque de sens moral. En réalité, il faudrait plutôt dire, son aspect *dérangeant*. Au sens moral, qui ne saurait en aucun cas intervenir en tant que critère de qualité dans l'appréciation d'une œuvre artistique, Eric Dufour oppose le sens esthétique, c'est-à-dire que si l'on reproche au cinéma d'horreur sa violence gratuite, il s'agit alors de démontrer en quoi la représentation de cette dernière n'est en rien gratuite et devient, dans bien des cas, un moyen purement cinématographique de dire quelque chose qui n'aurait pu l'être autrement. C'est l'occasion pour l'auteur de montrer en quoi l'horreur, qui repose entre autre sur la monstration et le hors-champ, est un genre particulier au cinéma, contrairement par exemple à la science fiction ou au fantastique, que l'on retrouve dans le domaine littéraire. Fait du hasard ou non, c'est l'écriture lovecraftienne qu'Eric Dufour choisit pour illustrer son propos :

« Ce qui est étrange, c'est que, alors que bien des genres sont communs au cinéma et à la littérature, [...], il n'y a pas à proprement parler de littérature d'horreur comme il y a un cinéma d'horreur. De même, si on parle bien de littérature érotique comme on parle de cinéma érotique, on ne parle pas de littérature pornographique comme on parle de cinéma pornographique. On sent bien qu'il y a, dans l'écriture, quelque chose qui va contre la pornographie et contre l'horreur. Mais en quoi ? Pourquoi ?

« Il y a là quelque chose dont avait déjà parlé Kant, lorsqu'il soulignait l'irréductibilité du sensible – c'est-à-dire de ce qui relève de la perception visuelle – au travail du concept et donc à la parole. L'image, c'est le sensible, et le sensible, c'est ce qui se donne, ce que je reçois passivement et qu'il me reste à déchiffrer, à comprendre, c'est-à-dire à identifier et à déterminer. Ce qui se donne du point de vue sensible, ce n'est pas seulement telle ou telle chose et tel ou tel événement, avec telles ou telles déterminations, mais c'est d'abord

la pure existence, le simple fait que cette chose ou cet événement se donne à moi, d'une manière toute nue. C'est précisément cette donation immédiate, c'est-à-dire le pur exister, que l'écriture ne peut préserver. L'écriture et la parole marquent l'avènement de l'analyse, de la discursivité et donc de la médiation, le règne du *quid* et l'effacement de tout *quod*. Ainsi, elles mettent l'horreur à distance – d'autant plus que, ou bien les mots désignant les réalités les plus terrifiantes sont incompréhensibles (trop techniques pour une compréhension immédiate), ou bien il n'y a pas de mots pour décrire d'une manière adéquate ces réalités terrifiantes, de sorte qu'on est condamné, comme c'est le cas dans les textes de Howard Phillips Lovecraft, à abuser des adjectifs du type 'monstrueux', 'indicible', 'innommable' »<sup>1</sup>.

Façon de dire que Lovecraft avait atteint au limites de ce que peut dire la littérature. Façon également de réaffirmer le pouvoir de l'image, qui montre les choses sans les nommer, et l'horreur, nous l'avons vu, consiste justement en ce qui ne peut être dit. Mais l'horreur cinématographique ne se limite pas à cet indicible soudain exhibé, puisqu'elle s'établit à tous les niveaux formels du film – la composition de l'image, le montage, la musique et la structure même de l'histoire, qui dans le cas du film d'horreur n'en est jamais vraiment une. Voyons, à ce sujet, ce que nous dit Eric Dufour :

« Qu'est-ce qui, selon nous, distingue le cinéma d'horreur d'un cinéma fantastique qui en est le genre le plus proche ? Pourquoi les films expressionnistes allemands, que ce soit la « symphonie de l'horreur » qu'est *Nosferatu*, les films de la RKO ou Universal, ou même les *horror movies* de la Hammer<sup>2</sup>, n'entrent-ils

---

<sup>1</sup> DUFOUR Eric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp.49-50. L'auteur ajoute une note pour rappeler que Lovecraft déconseillait justement ce genre d'abus.

<sup>2</sup> Rappelons ici que la RKO, les studios Universal et la Hammer ont produit ce que l'on peut aujourd'hui considérer comme les grands classiques du cinéma fantastique : parmi lesquels les innombrables adaptations de *Dracula* (on retiendra la version de Tod Browning en 1931, et celle de Terence Fisher en 1958) et de *Frankenstein* (*Frankenstein* (1931) et *Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale ont définitivement laissé leur empreinte sur l'imaginaire), mais aussi *King*

pas dans notre catégorie ? C'est que l'horreur se caractérise par la suspension de l'action au profit d'une situation bloquée qui demeure la même du début à la fin du film. Dans le cinéma traditionnel et donc aussi le cinéma fantastique, la situation initiale est modifiée par l'action des protagonistes qui engendre une nouvelle situation, de sorte qu'il y a une progression et que le point d'arrivée ne ressemble plus du tout au point de départ. Le propre du cinéma d'horreur est que la situation donnée, si elle suscite bien l'action des protagonistes, est telle que ceux-ci ne parviennent pas à la transformer. Autrement dit : le cinéma d'horreur fait du surplace, il n'avance pas. Le film d'horreur est le cauchemar, c'est-à-dire la répétition du même. »<sup>1</sup>

Le résultat de cet anéantissement du procédé narratif, en raison duquel « on évitera de parler de développement »<sup>2</sup>, ce sont ces « histoires » que l'on peut résumer en une ou deux lignes : les morts revenus à la vie, un groupe d'individus tente de survivre ; un meurtrier élimine un à un des adolescents ; quelques hommes se retrouvent confrontés à une entité extraterrestre (ou autre) qui les pourchasse sans répit. Un premier constat s'impose dès lors : ce n'est plus quoi, qui importe, mais quand et comment. Si l'hésitation fantastique apparaît, elle ne dure qu'un temps, pour laisser place à une autre forme de suspens, celle du suspense, de l'attente. L'horreur est toujours latente. Elle se trouve en dehors du champ, une menace qui pèse sur l'ensemble de ces

---

*Kong* (1933, d'Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper) et les films de Jacques Tourneur, qui sont de parfaits exemples de ce qu'est le cinéma fantastique à l'état pur – pour nous en convaincre, souvenons-nous de cette scène de *I Walked with a Zombie* (1943) où le sorcier vaudou simule la mort de Jessica sur une poupée, plan immédiatement suivi de l'assassinat de cette dernière. C'est au spectateur de décider, dès lors, s'il y a corrélation entre les deux événements, c'est-à-dire si l'on est en présence d'un élément surnaturel ou simplement étrange. A noter au passage que cette hésitation repose avant tout sur un montage particulier et que, compte tenu des moyens financiers relativement faibles dont bénéficiaient les films de Tourneur, ce dernier était contraint d'avoir recours, notamment dans *Cat People* (1942), à ce genre d'astuces pour éviter de montrer ce qu'il ne pouvait pas montrer : la transformation d'Irena Dubrovna en panthère ne sera donc jamais que suggérée – Tourneur avait l'art de tourner ce qui lui faisait défaut en avantage, et c'est là ce qui fait tout le charme de ses films.

<sup>1</sup> DUFOUR Eric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Op. Cit., pp.56-57.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.57.

personnages qui se retrouvent piégés dans un mécanisme qui les dépasse et qui s'est depuis longtemps déjà refermé sur eux – c'est toujours trop tard<sup>1</sup>. Et les morts de se suivre sans rien apporter de nouveau, et la musique de se répéter inlassablement : dans *Psycho*, la scène du meurtre de Marion Crane se prolonge, dure plus longtemps qu'il n'était *apparemment* nécessaire, et se reproduit tout à la fois dans l'image, le couteau replongeant plusieurs fois en gros plan dans la poitrine de la victime, et dans la musique, avec ces accords identiques qui n'en finissent plus de nous trancher les oreilles ; enfin, le sang, noir, s'écoule en spirale dans le siphon de la baignoire. « Hitchcock ose une scène de meurtre qui s'étend et s'étire d'une manière tout à fait inouïe et qui *opère comme une suspension du temps narratif*. Non seulement cette scène rend le meurtre et la mort *concrets*, parce qu'elle prend le temps de les montrer au lieu de n'en donner qu'une représentation abstraite (un symbole), mais tout se passe du coup comme si Hitchcock autonomisait cette scène de son contexte et la faisait valoir pour elle-même, *de sorte qu'elle devient sa propre fin*. »<sup>2</sup> On peut dire que cette esthétisation de la mort trouve également son point culminant dans ce qu'on appelle le cinéma gore, qui n'existe que rarement en tant que tel et qui apparaît en 1963 dans *Blood Feast*, d'Hershell Gordon Lewis, une vague histoire de sacrifices humains, prétexte à une débauche d'effets sanguinolents et exagérés qui nous ramène à la tradition grand-guignolesque, mêlant rire et horreur dans une approche

---

<sup>1</sup> Le cinéma d'horreur a en effet quelque chose de la tragédie, comme le souligne Eric Dufour, et, tout comme le héros du film de Bergman, *Le Septième sceau* (1957), les protagonistes (disons les victimes) du film d'horreur passent leur temps à jouer aux échecs avec la mort – ce sera littéralement le cas, par exemple, dans la série des *Final Destination* (initiée en 2000 par James Wong puis poursuivie en 2003 par David R. Ellis et James Wong à nouveau en 2006), la mort n'y étant présente que par les indices que l'image nous donne, ces morts exagérées et invraisemblables qui se succèdent et laissent penser que *quelque chose* est derrière tout ça.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.59.

qui tient plus du spectacle forain que du cinéma à proprement parler. Cependant, c'était la première fois que l'on montrait de telles horreurs sur un écran, que l'on osait faire couler le sang en gros plan, arracher des langues et démembrer des corps – et le cinéma classique avec<sup>1</sup>. On pourrait presque dire que le cinéma d'horreur est né deux fois, avec d'un côté la mesure nécessaire au sentiment d'angoisse, et de l'autre l'excès humoristique, qui vient soulager cette angoisse, voire la neutralise. Le point commun ? Cette situation qui se bloque et sans fin se répète, car le film d'horreur, comme le dit Eric Dufour, n'a généralement pas de fin, et c'est la raison pour laquelle ce genre est particulièrement propice au phénomène de la suite : *A Nightmare on Elm Street* (1984, de Wes Craven) en aura six, sans compter l'inepte *Freddy vs. Jason* de Ronny Yu, *Friday 13th* (1980, de Sean S. Cunningham) en aura neuf, et *Halloween*, sept.

L'absence de transition narrative d'une situation initiale à une situation finale différente et la répétition du même à l'infini ne sont cependant pas les seules caractéristiques du cinéma d'horreur, bien que ces dernières nous aient mis sur la voie de ce qui, peut-être, est plus spécifique à ce genre, j'entends par là ce que l'on pourrait qualifier de transgression. Nous l'avons dit, le cinéma d'horreur montre ce que l'on ne montrait pas avant : des litres de sang, le découpage des membres, des meurtres dans le détail<sup>2</sup>. En

---

<sup>1</sup> Cela dit, la première scène gore à « proprement » parler de l'histoire du cinéma se trouve probablement dans *Un chien andalou* (1929, de Buñuel et Dali), avec cet œil que l'on tranche face à l'objectif.

<sup>2</sup> Un mauvais goût assumé, dont les auteurs, non contents d'en avoir conscience, aiment à rire : ce sera par exemple *Bad Taste* de Peter Jackson, en 1987, film au titre éloquent s'il en est. L'histoire, une fois de plus, en est simple : des extraterrestres débarquent sur Terre avec la ferme intention de faire des êtres humains l'ingrédient principal de leurs hamburgers pour leur fast-food intersidéral (!) ; il n'y aura cependant pas une seule mort humaine de tout le film et aucune femme – autrement dit, Peter Jackson parvient à faire un film d'horreur sans aborder ni la mort (celle qui nous concerne) ni le sexe, thèmes pourtant fondamentaux du genre, et lorsqu'un homme vient à s'écraser sur des récifs, s'ouvrant le crâne par la même occasion, il lui suffira de replacer tant bien que mal sa cervelle dans sa boîte crânienne (ce n'est pas un hasard si c'est Peter



cela, il est déjà gênant pour le regard, contrairement à la pornographie, genre auquel on a coutume de le comparer et qui, s'il est subversif du point de vue peut-être de la décence ou d'une certaine conception de la morale, n'en demeure pas moins destiné au plaisir des yeux – le cinéma pornographique, on le sait, aime à replacer le spectateur dans sa situation de voyeur, ce qu'Hitchcock faisait plus habilement dans *Rear Window* (1954). Ce qu'on ne veut pas voir ou que l'on n'a pas l'habitude de voir, le cinéma d'horreur se fait une joie de l'exhiber sur grand écran, et avec, ces couches de la population qui n'ont pas droit de cité dans le cinéma classique et qu'on met ici au premier plan, si je puis dire : ce seront les clochards dans *Street Trash* (1987, de Jim Muro), les adolescents dans ce que l'on appelle le *slasher movie* (*Halloween*, *A Nightmare on Elm Street*, *Scream*), les Noirs dans *Night of the Living Dead* (1968, de George A. Romero, nous y reviendrons) ou bien encore les femmes dans *Alien*<sup>1</sup>. C'est d'ailleurs cet aspect politique,

---

Jackson qui joue lui-même ce rôle).

<sup>1</sup> « Le cinéma d'horreur donne un visage aux exclus et aux marginaux – les Noirs [...], les clochards [...], les demeures [...], les homosexuel(le)s [...]. Ce n'est pas un hasard si le film d'horreur préfère, au salarié pleinement inscrit dans la société, les chômeurs, et surtout les jeunes (le *slasher*) et les vieux [...] : c'est que ceux-ci n'y sont plus et que ceux-là n'y sont pas encore. Il donne aussi un visage à une Amérique oubliée et complètement attardée [...], aux petits hôtels minables dans les rues les plus malfamées de New York et à leur faune [...], aux ghettos [...] ou encore aux commissariats déserts [...] et aux villes désolées et abandonnées [...]. Et de même il découvre les corps pour montrer les cicatrices ou les marques diverses qu'ils dissimulent sous les habits [...], il montre des jeunes prendre de la drogue sans condamner cet acte au hors-champ [...], décrit avec insistance les toilettes et leur saleté [...], ou encore ordonne ses histoires autour de ce qu'on appelle aujourd'hui les infections sexuellement transmissibles [...].

« Cette caractéristique est liée à une critique sociale et à une critique des valeurs morales : c'est toute la remise en cause, non seulement d'un fonctionnement vicié d'institutions qui se détournent d'autant plus de leur mission véritable qu'elles font mine de la réaliser (la police, la justice, ou encore les grandes industries dans les films de Larry Cohen), mais aussi les normes morales véhiculées par la société américaine. Ce sont, au début de *New York 1997*, les panneaux qui interdisent et ordonnent (éteignez vos cigarettes ; marchez sur la bande rouge), ou bien, dans *Invasion Los Angeles* (John Carpenter, 1988), lorsque le héros, équipé de lunettes qui permettent de percevoir la réalité vraie derrière l'apparence trompeuse, voit ce qui est véritablement inscrit sur toutes les publicités qui couvrent les murs de la ville : travaillez,

peut-être plus que son travail visuel, qui finira très vite par provoquer l'instauration du système de censure que les Etats-Unis appliquent encore aujourd'hui (élaboré par la MPAA, ou Motion Picture Association of America) et qui apparut un mois après la sortie dans les salles de *Night of the Living Dead* en 1968, ce qui ne signifie pas pour autant que les deux événements soient liés, puisque le cinéma américain, depuis *Psycho*, tendait depuis quelques années déjà à montrer de façon de plus en plus crue sexe et violence, chose que les communautés religieuses ne pouvaient pas tolérer. Cependant, impossible de ne pas remarquer l'étonnante correspondance entre l'apparition du *film rating system* américain et la sortie de *Night of the Living Dead*, qui dénonçait assez ouvertement les travers de la société américaine et proposait, pour la première fois, un premier rôle noir qui, non content de représenter la seule pensée « sage » du film, par opposition au père de famille blanc, dont l'égoïsme et l'individualisme finira par causer la mort, finissait fusillé par un soldat qui l'aurait pris pour un zombie, après avoir survécu à l'attaque des morts-vivants pendant la nuit. Résumons : nous sommes en 1968. Le film est tourné comme un reportage, en noir et blanc à l'heure du Technicolor, presque muet et sans acteurs connus. Juste avant sa sortie, Martin Luther King est assassiné. Ou lorsqu'une série B prend des couleurs historiques. Le réalisme du film, par contraste avec son aspect fantastique (on ne saura jamais vraiment la cause du retour des morts à la vie), devient vite pesant. La musique, un montage de différents thèmes tirés d'autres films, oppresse et le silence quasiment constant laisse les pleins pouvoirs à une image sale, qui joue des contrastes tout en prenant le contrepoint des films gothiques de l'époque à l'atmosphère soignée (ceux de la Hammer). L'horreur, ici, c'est le monde réel. Des violons grincent : on

---

consommez, regardez la télé, etc. » *Ibid.*, pp.46-47.

fait un clin d'œil non dissimulé au maître du suspense, Alfred Hitchcock<sup>1</sup>. Mais le ton qui prédomine reste celui du documentaire et le film trouve son acmé dans une fin présentée sous forme de montage photographique, avec ce Noir qu'on empale sur un crochet comme de la vulgaire viande, ou un trophée de chasse. Tout finit par une image de bûcher qui, si elle nous rappelle ces procès de sorcières et ces lynchages que l'Histoire américaine connaît bien, nous ramène également au feu de la révolte, une révolution toute cinématographique puisque dès lors, le cinéma d'horreur change de visage – il devient, à proprement parler, le moyen d'une subversion. *Night of the Living Dead*, c'est aussi la renaissance de ce qui constitue peut-être le dernier grand mythe fantastique, le zombie : dans les films tels que *White Zombie* (1932, de Victor Halperin) et *I Walked with a Zombie*, le zombie était resté ancré dans la tradition vaudou haïtienne, liée à l'esclavagisme (le rituel de zombification n'est en effet rien d'autre qu'un retour à la condition d'esclave), toujours dirigé par le sorcier qui l'a ramené à la vie. Le mort-vivant de Romero, en revanche, n'a, pour le dire simplement, « ni Dieu ni maître », et semble en deçà de toute symbolique précise – en somme, seule sa présence, son insistance, fait sens. Il est paré de tous les attributs de la créature fantastique classique – sa morsure contamine comme celle du vampire, il hante les lieux tel un fantôme et la seule raison qui pourrait expliquer sa présence serait peut-être une erreur scientifique, ce qui nous ramène à Frankenstein – mais

---

<sup>1</sup> On ne compte plus, aujourd'hui, les références du cinéma d'horreur à *Psycho*, notamment la scène de la douche, ce qui contribue à en faire, sinon le premier film d'horreur, du moins celui qui en a défini les règles (perfectionnées par la suite, selon Eric Dufour, par John Carpenter dans *Halloween*). On voit cependant ici à quel point l'horreur est liée au fantastique, puisque Hitchcock laisse le spectateur douter quelque temps de l'identité de la personne dont on a aperçu la silhouette dans la demeure coloniale – est-ce la mère de Norman Bates, revenue à la vie ? Ou bien quelqu'un d'autre ? En ce sens, *Psycho* participe du fantastique de l'étrange, et ce n'est qu'à titre anecdotique que nous rappellerons ici qu'il s'agit de l'adaptation d'un roman de Robert Bloch, l'un des « descendants » de Lovecraft...

c'est son apparence, avant tout, qui frappe : c'est un clochard malade, claudiquant et le regard hagard, comme celui d'un drogué, cannibale et réduit à ses fonctions vitales, nous dirons à son animalité. En somme, le zombie est tout ce que l'on refuse habituellement de voir – et ce n'est pas un hasard si le mort-vivant est celui qui non seulement revit, mais *revient*.<sup>1</sup>

Cette transgression caractéristique du genre s'accompagne, comme nous venons de l'entrevoir, d'un *détournement* : la technique du documentaire est, dans *Night of the Living Dead*, détournée de sa fonction première, pour donner au film une sensation désagréable de *réalité*, tout comme Lovecraft détournait le vocabulaire scientifique pour rendre son fantastique tangible. Dans *Rosemary's Baby* (1968, de Roman Polanski), c'est une image banale, réaliste à la façon d'une comédie, qui permettra à l'horreur de se faire quotidienne, c'est-à-dire que, si l'on ne voit absolument rien de fantastique ou de terrifiant de tout le film<sup>2</sup>, le mal n'en pervertit pas moins chaque plan dès lors que de petits détails suggèrent sa présence (le pendentif nauséabond, les voisins envahissants, les chants derrière le mur). Et faire surgir l'horreur au sein de notre quotidien, c'est bien là le propre du genre qui nous intéresse ici. Prenons pour illustrer notre propos un film réalisé en 1989 par Brian Yuzna, *Society*.

---

<sup>1</sup> Tout comme ce n'est pas un hasard si le zombie est revenu pendant les années 2000 suite à une certaine politique menée par le président Bush. Cependant, la subversion n'est sûrement pas exclusivement contestataire et nous pourrions même dire, avec Eric Dufour, qu'elle ne l'est pas du tout (ou du moins que c'est un lieu commun qui pourrait s'appliquer à n'importe quel film dans de telles conjonctures), puisque le film romérien, de *Night of the Living Dead* à *Land of the Dead* (2005) en passant par *The Crazies* (1973), place avant tout l'humanité dans une situation qui n'a d'horrible que le fait que toutes les barrières sociales (les lois, les valeurs morales) sont tombées ou sur le point de tomber, c'est-à-dire que les survivants se retrouvent face à eux-mêmes au sein de l'anarchie la plus complète (Peter, dans *Dawn of the Dead* (1978), résume avec simplicité, en parlant des morts-vivants : « They're us »). C'est peut-être le moyen qu'a le film d'horreur de nous rappeler l'extrême fragilité de ce sur quoi repose notre société et, par là, de notre société.

<sup>2</sup> On ne verra que le landau noir avec, en guise de hochet, une croix inversée. Ce qui apparaît ici, c'est que l'horreur se trouve souvent bien plus hors champ que dans ce qui est véritablement montré : la monstration n'est jamais que le signe d'autre chose, plus terrible encore.

L'histoire, comme à l'accoutumée, en est simple : un jeune homme découvre qu'il a été adopté par une famille huppée de Beverly Hills pour servir, plus tard, de festin à la Société. Rappelons que les années 1980 ont vu défiler sur les écrans tout un florilège de films destinés à un public adolescent, très moraux et souvent mièvres, à quelques exceptions près : la postérité en retiendra les films de John Hughes (dont, il faut l'avouer, l'excellent *Breakfast Club*, un huis clos psychologique dans lequel les jeunes protagonistes apprennent à se connaître et à se reconnaître) et les prestations de Michael J. Fox dans divers films et séries plus ou moins médiocres. En contrepoint de toutes ces productions (et donc, dans la logique de ces dernières), Yuzna présente *Society*, qui retourne ce monde de gens heureux, leur fait littéralement la peau. La première scène résume à elle seule le film : en mangeant une pomme, le héros a une hallucination et se rend soudainement compte que cette dernière est rongée par les vers. Filmée tout d'abord à la manière d'une série comme *90210 (Beverly Hills chez nous)*, l'histoire s'assombrit petit à petit avant la levée de rideau finale, où toutes les personnalités importantes de la Société (le maire, le psychanalyste...) se trouvent réunies dans une vaste demeure et se laissent aller à une orgie sadienne au cours de laquelle les corps fondent et se confondent, se dénaturent (un homme se retrouve la tête à la place de l'anus – Todorov ferait ici remarquer qu'il est typique du fantastique de prendre une expression au sens littéral : ici, « butthead »<sup>1</sup>), jusqu'à ce que notre jeune victime décide de leur faire la peau : il retourne de l'intérieur son rival en lui enfonçant le bras jusqu'à la bouche, comme on le ferait pour un pantin. Ce qui est intéressant, ici, c'est que toute la première partie du film

---

<sup>1</sup> Le vulgairité n'effraie pas le cinéma d'horreur et on se félicitera parfois, comme le fait John Carpenter dans l'interview présentée sur le DVD de *Christine* (1983), d'avoir réalisé le film qui utilise le langage le plus vulgaire de son époque. Evidemment, la vulgairité des dialogues les rend par là même plus naturels et participe du réalisme de l'ensemble.

repose sur la possibilité de ce monde caché, qui ne se manifeste que par quelques signes, ne se dévoilant ainsi que par bribes – principe fondamental du cinéma d’horreur, puisque ne disposant pas d’une progression narrative au sens strict du terme, ce dernier repose la plupart du temps sur la suggestion et la monstration partielle<sup>1</sup>. Et ce monde caché le restera, d’une certaine manière, puisque la focalisation interne du point de vue de l’adolescent laisse planer le doute quant à la nature de ce qui nous est montré, d’autant plus que la scène orgiaque se caractérise par un brusque changement dans la coloration de l’image, d’un rose sombre, et dans le découpage des plans, qui ne nous montre ce grand corps gluant<sup>2</sup> que forment les corps entre eux que par morceaux, tant et si bien que l’horreur finit par déborder de l’écran pour envahir le hors champ. Pour en finir avec le détournement, peut-être serait-il intéressant d’observer ce qu’il advient, dans le cinéma d’horreur, de l’objet familier, fonctionnel, celui-là même qui nous semble aller de soi : entre les mains de Laurie Strode, une patère devient un moyen de défense contre le tueur masqué de *Halloween*, dans *Child’s Play 2* (1990, de John Lafia), Chucky se sert d’une règle pour tuer l’institutrice, une grand-mère tue à coups d’aiguille à tricoter dans *The Crazies* et dans *Braindead* (1992, de Peter Jackson), c’est la tondeuse à gazon qui devient une arme de défense contre les hordes de zombies, aux côtés d’un mixeur, d’un objet décoratif en porcelaine et d’un nain de jardin – autant le

---

<sup>1</sup> Ainsi dans *Alien* (1979, de Ridley Scott), où l’on ne voit jamais la créature qu’en partie ; pire, « quand un gros plan le montre ouvrir sa gueule, il y a quelque chose comme une autre gueule qui en sort, à la manière d’un système de poupées russes emboîtées les unes dans les autres. » *Ibid.*, p.121. La monstration n’est, comme le dit Eric Dufour, pour autant qu’elle montre, que le moyen de cacher autre chose : « en vérité, le film d’horreur ne peut fonctionner que comme l’être selon Heidegger, qui ne se montre qu’en se retirant au même moment (tout dévoilement est aussi en même temps un voilement). » *Ibid.*, p.103. Si Michael Myers, dans *Halloween*, est montré, il apparaît cependant toujours masqué.

<sup>2</sup> Le gluant, selon Eric Dufour, « est une figuration de l’indéterminé » (*Ibid.*, p.123).

dire, le film d'horreur tend, tout comme le fantastique, à rendre tout ce qui nous est proche *étranger*, et de ce point de vue les objets ne sont qu'un symptôme qui trouve son point culminant dans le bricolage typique de l'horreur et qui met celle-ci en abîme puisqu'elle repose souvent sur des trucages « faits maison » : c'est l'anti-héros de la série des *Evil Dead* qui se tranche la main puis en guise de prothèse se greffe une tronçonneuse ; ou le barreau de chaise associé au fusil à pompe pour former une croix et les préservatifs remplis d'eau bénite dans *From Dusk Till Dawn* (1996, de Robert Rodriguez)... On pourrait presque dire qu'il y a de la poésie, dans ces associations et ces détournements incongrus d'objets. Symptôme, dis-je, puisque avec ces objets, c'est le décor qui devient étranger (la maison, le manoir, le grand magasin), la famille qui s'éloigne (le frère de Barbara devenu mort-vivant dans *Night of the Living Dead*), les enfants qui se changent en créatures démoniaques (la petite fille de *The Exorcist* (1973, de William Friedkin) ou le garçon de *The Omen* (1976, de Richard Donner)) et, pire, le corps lui-même qui déploie en s'ouvrant, suintant et saignant, l'étendue de son altérité – l'horreur est partout, jusqu'en moi-même.<sup>1</sup>

Le cinéma d'horreur se caractérise donc avant tout par un bouleversement de la structure narrative<sup>2</sup>, la transgression sous toutes ses formes et un détournement général de tout ce à quoi nous sommes habitués, comme pour nous rappeler que

---

<sup>1</sup> Ce thème de l'altérité du corps traverse notamment l'ensemble ou presque du cinéma de David Cronenberg, de *Rabid* (1977) à *eXistenZ* (1999), en passant bien sûr par *The Fly* (1986) et *Videodrome* (1983).

<sup>2</sup> Qui ne se manifeste pas uniquement dans la suspension du temps et l'absence de progression, puisqu'on trouvera aussi des films qui, à l'image de *Psycho*, sont coupés en deux : la première partie du film d'Hitchcock met en scène Marion Crane, laissant supposer que cette dernière en est l'héroïne ; or, elle meurt dans le premier tiers du film pour laisser apparaître que c'est en réalité Norman Bates qui est le personnage principal. Dans *From Dusk Till Dawn*, on passe d'un road movie à un film de vampires et *Death Proof* (2007, Quentin Tarantino) tue ses protagonistes au milieu du film pour se dédoubler et offrir un autre film, semblable mais non identique, puisque cette fois c'est le meurtrier (qui se compare lui-même au loup : « I didn't say I wasn't a wolf ») qui est pourchassé par les filles.

« ça ne va pas de soi ». Nous pourrions ajouter, aussi, que « dans tous les films d'horreur, il y a toujours quelqu'un qui regarde des films d'horreur ou des films fantastiques – dans *Les griffes de la nuit*, l'héroïne regarde *Evil dead* ; dans *Halloween*, les enfants regardent *La chose d'un autre monde* et *Planète interdite* [...] ; dans *Scream*, c'est *Halloween* que regardent les adolescents, et les scènes d'horreur ont du coup lieu sur la musique composée par Carpenter ; etc. Le film d'horreur, donc, n'a de cesse de renvoyer à lui-même. »<sup>1</sup> Autrement dit, le cinéma d'horreur se donne explicitement comme représentation et par là neutralise son réalisme pour se donner comme fiction<sup>2</sup>. De plus, comme nous l'avons vu, il n'est pas nécessaire qu'il y ait hémoglobine pour qu'il y ait horreur, ainsi dans *Rosemary's Baby* et *The Texas Chainsaw Massacre* (1974, de Tobe Hooper). Enfin, bien que fantastique et horreur diffèrent en effet sur bien des points, c'est la plupart du temps à un fantastique de l'horreur que l'on a affaire bien plus qu'à un genre « pur », car on n'échappe plus aujourd'hui à l'hybridité générique, comme en témoigne par exemple *Ghosts of Mars* (2001, de John Carpenter), qui tient tout à la fois de l'action, du policier, de la science fiction, du fantastique, de l'horreur et du gore<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>2</sup> Eric Dufour parlera d'autoréférence à propos, par exemple, de films tels que *Scream* qui énoncent les règles qui les régissent par le biais des personnages ou mettent en abîme le procédé cinématographique en introduisant au sein du film le réalisateur et l'équipe de tournage comme dans *New Nightmare* (1994, de Wes Craven également) ou en replaçant le spectateur dans sa position de voyeur impuissant et pervers (dans *Death Proof*, le meurtrier interprété par Kurt Russell, avant d'assassiner la jeune fille qu'il ramène du bar, tourne la tête pour regarder la caméra et sourit d'un air entendu, faisant de la sorte du spectateur le complice de son meurtre).

<sup>3</sup> Le gore ayant quoi qu'il arrive contaminé la plupart des autres genres cinématographiques, puisqu'on le retrouve partout, de Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*, 1969) à Tarantino (*Reservoir Dogs* (1992), *Kill Bill* (2003)) en passant par Jim Jarmush (*Dead Man* (1995) avec cette scène du crâne qu'on écrase et dont la cervelle sort) et Tim Burton (*Sleepy Hollow* (1999), *Sweeney Todd* (2007), où le sang va jusqu'à gicler sur la caméra).



### *In the Mouth of Madness*

Puisque nous voilà revenus à John Carpenter et donc, par définition, à Lovecraft et au fantastique, profitons-en pour analyser un film en particulier, *In the Mouth of Madness*, qui tient du fantastique-horreur et qui se trouve être un hommage de John Carpenter à l'œuvre de Lovecraft, dont on perçoit l'influence dans l'ensemble de son parcours cinématographique, influence que le réalisateur assume pleinement. Pour commencer, rappelons ici que Lovecraft, au cinéma, c'est loin d'être toujours réussi, comme en témoignent des films tels que *Castle Freak* (1995), *The Resurrected* (1992) et *From Beyond* (1986), ce qui s'explique peut-être par l'aspect exclusivement littéraire de H.P. Lovecraft, j'entends par là que s'il peut parler de l'indicible, il est difficile pour le cinéma de montrer ce qui par définition n'est pas montrable – cependant, comme nous venons de le voir, c'est là l'une des grandes forces du cinéma d'horreur que de laisser supposer un au-delà qui n'est pas dans le champ de l'image, pour quoi il serait douteux que ce soit là la seule raison pour laquelle les adaptations des œuvres de Lovecraft soient la plupart du temps ratées. Admettons donc, pour le moment, que ce dernier est tout simplement, sinon inadaptable, à tout le moins difficile à mettre en images, puisque justement son écriture tant à dépasser le visuel. On trouvera, dès lors, trois films majeurs dans lesquels Lovecraft trouve un juste équivalent cinématographique, et il est notable que deux de ces films ne soient pas des adaptations mais fassent seulement allusion, de façon plus ou moins prononcée, à son œuvre : tout d'abord il y a la série des *Evil Dead* de Sam Raimi, qui, non content de faire émerger l'horreur parodique des pages du fameux *Necronomicon* (il en réinvente l'histoire pour l'occasion et précise qu'il est relié en peau humaine), invente un procédé inédit, par lequel

l'indicible trouve l'une de ses plus belles représentations, et ce procédé, c'est tout simplement ce travelling délirant (réalisé au moyen de la *shaky cam* inventée par Sam Raimi) qui met l'image sens dessus dessous et auquel rien ne résiste (les arbres et les portes se fendent sur son passage), et poursuit sans relâche l'antihéros pour finir, par exemple, par se loger dans sa main, qu'il devra dès lors sectionner pour se débarrasser de cet Autre gênant et facétieux (sa main, comme autonomisée, tente de le tuer, le traînant par terre et lui écrasant des ustensiles de cuisine sur la tête). Ensuite, nous avons *Re-Animator*, réalisé en 1985 par Stuart Gordon et produit par Brian Yuzna, qui semble-t-il se sont donné pour but de mettre autant que possible Lovecraft à l'écran, comme Roger Corman le fit avec Poe en son temps. Ce film est l'adaptation assez libre de la nouvelle *Herbert West – Reanimator*, écrite en 1922, qui se prête, contrairement à nombre des écrits lovecraftiens, particulièrement bien à l'adaptation, puisque très « visuelle » et surtout proche du roman de Mary Shelley, *Frankenstein*, qui a déjà donné lieu à de nombreuses adaptations – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la suite de *Re-Animator*, réalisée cette fois par Brian Yuzna, est intitulée *Bride of Re-Animator* (1990). Le film de Stuart Gordon condense l'action du récit originel sur quelques jours et introduit une dimension érotique qui bien évidemment n'était pas présente chez Lovecraft, mais ce qu'il a de lovecraftien à proprement parler, ce sont très certainement ces corps qui sont réifiés et rendus grotesques par des réanimations partielles (une tête coupée se met à parler, un docteur revient à la vie en ayant perdu l'essentiel de ses fonctions cérébrales), et l'*hybris* de l'ambitieux Herbert West. Ce que l'on peut remarquer avec ces deux films, c'est que « paradoxalement, c'est alors que le cinéma semble de plus en plus engagé dans la voie spectaculaire des effets spéciaux et cède à la tentation du 'gore' – cette

esthétique du sale visant à étaler le sang, la tripe et les mutilations en gros plans – que les cinéastes se sont montrés le plus attirés par Lovecraft »<sup>1</sup>, ce qui n'a en réalité rien de paradoxal, si l'on y réfléchit bien, puisque les explosions verbales et la saturation descriptive de ses nouvelles bouleversaient déjà, comme le cinéma gore plus tard, ce que l'on appellera « les règles du bon goût et de la bienséance »<sup>2</sup>.

Nous en arrivons de nouveau au film de John Carpenter, *In the Mouth of Madness*. Le propos est le suivant : on charge John Trent, enquêteur pour les assurances, homme sain d'esprit et cartésien, de retrouver l'écrivain Sutter Kane : c'est le début pour lui d'une aliénation tout d'abord physique, puis mentale. Accompagné par une jeune femme, Linda Styles, il découvrira au bout d'une route interminable, et après quelques hallucinations nocturnes, un village supposé imaginaire, Hobb's End, absent de toute carte et que l'on pensait créé de toute pièce par Sutter Kane. Peu à peu plongés dans une horreur indicible, ils finiront par rencontrer l'écrivain diabolique dans son étrange église satanique, qui leur révélera la vérité : John Trent est le personnage principal de son dernier roman, *In the Mouth of Madness*. Dans ce film, tout l'enjeu, selon John Carpenter lui-même, était de ne pas trahir Lovecraft, c'est-à-dire qu'il ne fallait ni trop en montrer, ni ne rien montrer, ce qui plus généralement est tout l'enjeu, comme nous l'avons vu, du cinéma d'horreur, qui ne doit pas se contenter de tout montrer, sans quoi il n'y aurait, pour le dire ironiquement, plus rien à voir. Mais rendre hommage à Lovecraft ne peut bien évidemment pas se limiter à maintenir un équilibre entre suggestion et monstration.

---

<sup>1</sup> ROUYER Phillipe, « Hommages et pillages – Sur quelques adaptations récentes de Lovecraft au cinéma », in *H.P. Lovecraft – Fantastique, mythe et modernité*, Op. Cit., p.407.

<sup>2</sup> Lovecraft ira jusqu'à reprocher à Henry James sa trop grande finesse d'écriture...

Tout d'abord il y a la structure. Un film qui ne commencerait pas par la fin n'aurait rien de lovecraftien, c'est pourquoi *In the Mouth of Madness* s'ouvre sur l'internement de John Trent dans un hôpital psychiatrique dirigé par un certain Saperstein, nom qui nous ramène bien entendu au film de Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, Saperstein se trouvant être l'obstétricien qui comploté avec le groupuscule satanique contre Rosemary. C'est en plein orage, prisonnier d'une camisole de force et d'une chambre capitonnée que John Trent, assis dans une lumière bleutée censée représenter la nuit, raconte à un homme visiblement préoccupé les événements qui l'ont conduit en ce lieu. A cette circularité structurelle s'adjoint l'archétype du personnage lovecraftien, rationnel et cynique, ne croyant pas une seconde à ce qui semble suggérer l'impossible : ce seront tous ces gros plans ou ces plans rapprochés qui nous montrent Sam Neill (qui interprète John Trent) souriant à la vue des couvertures des livres de Sutter Cane ou répétant à l'envi « This is not reality », ou bien encore ces scènes inspirées du film noir, où on le voit discuter au téléphone dans une ambiance sombre et feutrée, fumant tranquillement une cigarette et déclarant que le phénomène Sutter Cane (la pénurie de ses livres provoque des émeutes, la lecture de ces derniers rend apparemment fou, ce qui tend à en faire une véritable boîte de Pandore, à l'image du *Necronomicon*) se résume à de l'hystérie collective et à une mode passagère (« It's a pop phenomenon », « It's a set-up, of course it's a set-up »). Le personnage poussera le vice jusqu'à parler rationnellement de sa folie dans la salle capitonnée : « You're waiting to hear about my *them*, aren't you ? – Your what ? – My *them*. Every paranoid schizophrenic has one : a *they*, a *them* or an *it*. » La folie étant par ailleurs au principe même du fantastique lovecraftien, ce qui permet d'instaurer de façon systématique le doute quant à ce que l'image montre,

quoi qu'elle nous montre, un procédé accentué par la focalisation interne, ici rendue par une surabondance de gros plans sur le visage de Sam Neill et un montage qui tend à estomper progressivement la distinction entre rêve et réalité : c'est John Trent lisant Sutter Cane sur son canapé, se retrouvant soudain de nouveau dans la rue mal famée qu'il a traversée plus tôt pour rentrer chez lui, de nuit, dans laquelle un policier passait à tabac un malfrat dans la pénombre de l'arrière-plan – le policier devient un humanoïde au visage décharné, et derrière John Trent une horde d'humains dégénérés tue un homme à coups de hache, réminiscence de la scène où l'agent de Cane, devenu fou, a tenté de tuer Trent à coups de hache. Un gros plan nous montre ensuite Trent se réveillant en sursaut : il tourne alors la tête et, un panoramique suivant la direction de son regard, découvre en même temps que le spectateur le policier défigurés sur son canapé. Nouveau réveil, nouveau sursaut, répétition du même plan. Enfin, il y a cette impression de déjà vu que Lovecraft cultive par l'usage d'expressions et de mots récurrents et que Carpenter transpose tout d'abord par le *leitmotiv* de ces phrases que Trent répète sans cesse comme pour se protéger – « I'm not insane ! », « This is fiction » ou « I'm my own man, nobody pulls my strings » – ou qui reviennent dans la bouche de différents personnages – « I can see » ou « Do you read Sutter Cane ? », dites par l'agent de Cane, la victime du cauchemar de Trent, un curieux individu à la librairie où Trent s'est procuré les livres de Cane ou encore par Saperstein – puis sous la forme de prolepses : un montage fait se succéder très rapidement, pendant quelques secondes, des images de la suite du film, et ce dès le début, lorsque Trent, seul, enfermé dans sa cellule, voit une main frapper sur la vitre de sa porte avant de la briser, ou encore lorsque Sutter Cane, dans l'église, plonge la tête de Linda Styles dans son livre pour lui montrer à quoi il ressemble.

Ce qui apparaît obliquement dans les lignes qui précèdent, c'est que le film, parallèlement à une circularité tout à la fois typique de l'horreur et de l'écriture lovecraftienne, tend à faire ouvertement référence au processus même du film en cours. On parlera, avec Eric Dufour, d'autoréférence. Ce sont en premier lieu les clins d'œil à l'œuvre de l'auteur auquel on rend hommage : la maison d'édition de Sutter Cane s'appelle Arcane, ce qui nous fait bien sûr penser à la ville imaginaire d'Arkham, remplacée ici par Hobb's End ; les titres des livres de Cane, *The Hobb's End Horror* pour *The Dunwich Horror*, ou *In the Mouth of Madness* pour *At the Mountains of Madness*, « In the mouth » renvoyant à « Innsmouth » ; la responsable de l'hôtel dans lequel se rendent Styles et Trent à Hobb's End s'appelle Mrs Pickman (renvoi à la nouvelle intitulée *Pickman's Model*) et en face du comptoir se trouve justement un tableau qui change peu à peu pour se dégrader et montrer la déformation des humains qui y étaient représentés ; enfin, lorsque Styles récite un passage de Cane face au gouffre qui s'est ouvert dans l'église (nous y reviendrons), on reconnaît clairement le style de Lovecraft<sup>1</sup>. S'ajoutent à cela les

---

<sup>1</sup> « Les citations directes, les private jokes sont une spécialité de Carpenter. En 1987 il avait signé le scénario de *Prince des ténèbres* [*Prince of Darkness*] sous le pseudonyme de Martin Quatermass, célèbre héros de science-fiction auquel il fait de nouveau allusion dans *L'Antre de la folie* [*In the Mouth of Madness*], où le nom du village, Hobb's End, renvoie à Hobb's End, la station de métro du très lovecraftien *Les Monstres de l'espace* (*Quatermass and the Pit*) réalisé par Roy Baker en 1967. Référence oblige, ce village est situé au milieu de la Nouvelle-Angleterre, et, pour s'y rendre, le protagoniste doit d'abord se perdre et effectuer un certain nombre de circonvolutions oniriques (l'accident avec le cycliste devant l'éolienne), qui ne permettront pas par la suite de retrouver ce lieu maudit.

« Mais le jeu des citations va beaucoup plus loin. L'hôtesse de Hobb's End, qui possède un étrange tableau, s'appelle Pickman, comme le peintre du « Modèle de Pickman ». Le nom de la maison d'édition du romancier Sutter Cane, Arcane, évoque Arkham. Les anciens livres de Cane pastichent des titres de Lovecraft : *The Thing in the Basement/The Thing on the Doorstep*, *The Hobb's End Horror/The Dunwich Horror*, *The Whisperers in the Dark/The Whisperer in Darkness*. Le titre même du film de Carpenter [...], *In the Mouth of Madness*, semble inspiré de « At the Mountains of Madness » (« Les Montagnes hallucinées »), à quoi s'ajoute le jeu de mots entre *In the Mouth* et Innsmouth. Le suprême clin d'œil demeure cependant le moment où Linda Styles, face à un tunnel

répliques ironiquement tragiques de John Trent : « This is not reality », « This is fiction » et, lorsqu'il tape contre un mur pour prouver à Linda Styles ce qu'est pour lui la réalité, « *This is reality* ». Il est par ailleurs remarquable que le prénom du héros soit John, puisque c'est également celui du réalisateur, sans compter cette scène où Saperstein met de la musique pour calmer les fous et où, parlant de cette musique intradiégétique par la suite rapidement remplacée par des accords extradiégétiques autrement inquiétants, Trent s'exclame : « Oh no, not the Carpenters » ! Cette forme de métafiction atteint son paroxysme dans ces mises en abîme que sont ces plans où le héros est encadré, soit par une lucarne (celle de sa cellule), soit par une vitre (celle du restaurant, au début du film, derrière laquelle on voit un bus passer avec de la publicité pour *The Hobb's End Horror*, puis l'agent de Cane avec sa hache apparaître dans l'arrière plan, comme se détachant du décor, qui ira, fait significatif comme nous le verrons plus tard, briser la vitre), soit encore par la vitrine d'une petite boutique de Hobb's End, dans un plan qui nous montre John Trent de l'intérieur, avec au premier plan des ombres – et on sent ici plus que jamais le hors champ, présentation d'une altérité absolue puisque, justement, non représentée (c'est le point de vue de la caméra, donc le nôtre, comme dans *Evil Dead*, qui nous renvoie à un Autre inaccessible, autrement dit l'indicible). Paroxysme également dans ces scènes où Sutter Cane est assis à sa machine à écrire, avec derrière lui un étrange rideau bordeaux, tapant l'histoire qui se déroule sous nos yeux, où bien celle où ce dernier déclare à John Trent, désespéré, « I think, therefore you are », belle façon de parodier le *cogito ergo sum* cartésien par

---

béant [précisons que ce n'est pas face à un tunnel, mais face à un gouffre, que se trouve Linda], lit un extrait de la prose de Sutter Cane, qui démarque nettement un passage des « Rats dans les murs » ». ROUYER Philippe, « Hommages et pillages – Sur quelques adaptations récentes de Lovecraft au cinéma », in *H.P. Lovecraft, mythe et modernité*, Op. Cit., pp.413-414.

lequel se définit le héros<sup>1</sup>. Enfin, c'est, à la fin du film, John Trent sortant de l'asile et allant au cinéma pour y découvrir que c'est le film que l'on vient de voir qui est projeté – c'est là, véritablement, qu'il devient fou et rit comme un dément.

Un fou qui brise une vitre, un gouffre qui s'ouvre dans une église, des signes qui n'ont de cesse de nous renvoyer à l'*extérieur* du film. Dès le début de *In the Mouth of Madness*, on verra dans un rêve de Trent la lucarne de sa porte éclater, comme pour rendre l'intérieur de sa cellule, autrefois étanche (« It's safe in here »), perméable. Tout se passe comme si le monde du rêve – disons plutôt, du cauchemar – créé par Sutter Cane voulait investir la réalité de John Trent, celle-là même qui nous est présentée, comme si la fiction désirait se faire réelle, voire démontrer qu'elle n'est qu'une réalité comme une autre : c'est Linda Styles, sur la route indiscernable et interminable (on croise plusieurs fois le même cycliste, qui vieillit à mesure qu'on avance) de Hobb's End, qui dit « reality is what we tell each other it is », la seule différence entre réalité et fiction demeurant dans le degré de foi qu'on accorde à l'une et à l'autre. Cette *volonté* qu'a la fiction de se faire réalité, représentée graphiquement par cette porte boisée gluante qui tend à se rompre et se gonfle sous la pression de *quelque chose* qui se trouve au-delà d'elle, trouve son équivalent dans ces plans panoramiques qui font passer le décor d'une perspective à deux dimensions à une perspective à trois dimensions : ainsi dans la scène où Trent se réveille avec le policier mutant à ses côtés, ou sur la route de Hobb's End, ou bien encore lorsque John Trent clame haut et fort qu'il n'est pas fou et que, comme pour ironiser, la caméra tourne sur son axe pour dévoiler une rangée de cellules dans lesquelles les fous prétendent tous être sains d'esprit « Me

---

<sup>1</sup> Cette « divinité » du créateur littéraire est rendue par plusieurs plongées zénithales (autrement dit, le point de vue de Dieu), notamment lorsque le héros se retrouve dans le confessionnal et parle à Cane, dont les habits noirs rappellent ceux d'un curé...



neither ! », « I'm not if he's not ! ». Cette mutation de la perspective provoque, par la même occasion, l'apparition d'un point de fuite, de sorte que c'est sur une forme d'infini que s'ouvre le plan. Peut-être pourrait-on parler ici d'anamorphose. Enfin, pour en revenir au gouffre qui s'ouvre dans l'église, lorsque Sutter Cane s'en va, il le fait d'une façon tout à fait étonnante, qu'on pourrait dire épiphanique, puisqu'il se déchire littéralement le visage (écho de l'affiche déchirée placardée sur le mur de la rue malfamée et derrière laquelle se trouve une autre image), et le décor avec, laissant apparaître un trou noir dont les bords sont en papier – une page du roman de Sutter Cane. Cette révélation, et ce qui se trouve au-delà, soit des créatures indistinctes aux contours indéfinis et flous, provoque la fuite de Trent dans un tunnel qui s'est ouvert derrière lui, de sorte que des deux côtés se prolonge l'horreur d'une absence de limite, et l'on ne verra jamais des créatures qui le poursuivent que quelques vagues silhouettes plongées dans l'obscurité, dans des plans soit d'ensemble – les créatures sont loin dans l'arrière-plan, Trent les masquant presque au premier plan – soit très gros et très brefs, nous dévoilant seulement une partie de leur anatomie visqueuse, qui dès lors ne se trouve jamais appréhendée dans son ensemble par le regard, équivalent visuel de la rencontre entre le Dr Willett et le monstre souterrain. Fuyant l'horreur de cette révélation, Trent, revenu dans sa réalité, finit ironiquement par entrer dans ce cinéma qui projette *In the Mouth of Madness*. Et la fiction de se refermer sur elle-même.

Ainsi, entre hommage à l'écriture lovecraftienne et cinéma d'horreur, le film de John Carpenter nous ramène aux origines de ce fantastique moderne teinté d'horreur qui est le nôtre et nous propose une réflexion, dans tous les sens de l'expression, sur ces réalités dans lesquelles nous vivons et qui ne sont jamais qu'un rêve commun ; pour reprendre les

termes d'Eric Dufour, « il n'y a partout que du rêve – et celui qui est le plus universellement partagé est celui que nous nommons réalité. »<sup>1</sup>

\*

Résolument tourné du côté de l'horreur plutôt que de l'étrange et du merveilleux, proche du roman gothique des origines, avec ses maisons et ses décors inquiétants, ses personnages archétypaux et ses excès, et surtout s'affichant ouvertement comme représentation, le cinéma fantastique, depuis les années 1960, nous présente un monde dont il n'est désormais plus possible de sortir, qui n'a pas de fin mais dont les quelques barrières (le langage, les lois, les croyances, en un mot la *propriété* et cette appropriation du réel qu'on appelle *réalité*) qui nous ont permis de le limiter risquent à tout moment de s'effondrer pour laisser de nouveau place à une nature hostile et totalement étrangère au sein de laquelle la seule chose qui fasse véritablement loi, c'est l'instinct de survie. Autrement dit la loi du plus fort.

### **CONCLUSION : OUVERTURE SUR LA PERSPECTIVE VIDEOLUDIQUE**

La question se pose à présent de savoir comment conclure une telle étude sur le genre fantastique, cette dernière se positionnant du point de vue évolutif et nous présentant donc ce genre sous son aspect protéiforme, à l'image de la créature de *The Thing* (1982, de John Carpenter), c'est-à-dire qu'il se peut qu'à tout moment, dans les années ou les décennies qui suivent, le fantastique mute, peut-être jusqu'à devenir méconnaissable. La solution serait

---

<sup>1</sup> DUFOUR Eric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Op. Cit., p.173 (à propos de la série de films qui met en scène Freddy : *A Nightmare on Elm Street*, etc.)

peut-être de ne pas clore le sujet, mais au contraire de l'ouvrir sur une nouvelle perspective, à savoir le jeu vidéo, qui sera probablement, d'ici quelque temps, l'objet d'études sérieuses, bien qu'il soit plutôt, pour l'instant, celui d'une certaine méfiance, voire d'un certain mépris. Ce qui est nouveau, quoi qu'il arrive, fait toujours peur, et cela n'a en revanche rien de nouveau.

Si la toute fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle a vu la naissance de l'art cinématographique et, avec elle, l'apparition d'un nouveau visage du fantastique, la fin du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle a elle assisté à l'arrivée de l'art vidéoludique et, peut-être aussi, de fantômes aux formes nouvelles. Si au départ le jeu vidéo ne se conçoit que comme « jeu » et propose avant tout des récréations simplistes (*Pong* (1972), pour n'en citer qu'un) et des cassette-tête tels que *Pac-Man* (1981) ou *Tetris* (1985), il évolue assez vite pour donner au joueur le sentiment de l'aventure avec les jeux de plateforme comme *Super Mario Bros* (1983), *Prince of Persia* (1989) et *Sonic the Hedgehog* (1991), puis les jeux de rôle : *The Legend of Zelda* (1986), *Final Fantasy* (1987). Il se scénarise et se complexifie progressivement. Cependant, les moyens techniques étant jusqu'au début des années 1990 assez limités (les pixels sont tellement visibles qu'il est impossible de ne pas songer, ne serait-ce qu'une seconde, à la peinture pointilliste), le réalisme n'est pendant longtemps pas de la partie et, de fait, on reste constamment dans une forme ou une autre de merveilleux, le jeu vidéo s'adressant alors majoritairement aux enfants, ce qui n'empêchera pas quelques grandes figures de la mythologie fantastique d'apparaître ici et là (Dr Jeekyll et Mr Hyde dans le jeu éponyme sur la première console de salon de Nintendo, ou encore Dracula, dans *Castlevania* (1986)). C'est l'utilisation de ce que l'on appelle la 3D en temps réel qui permettra d'atteindre à une forme de réalisme de plus en plus troublante. Et le fantastique de réapparaître. Fait intrigant,

c'est là aussi que des noms commencent d'émerger des grandes sociétés de production, parmi lesquels Shigeru Miyamoto (surnommé « le Spielberg des jeux vidéos »<sup>1</sup>, créateur de la série des *Zelda* et des *Mario Bros*) et Frédérick Raynal, à l'origine de la série des *Alone in the Dark*, qui commence en 1992, probablement le premier jeu vidéo fantastique, ou, pour être plus précis, d'horreur fantastique, inspiré de l'univers d'Howard Phillips Lovecraft.

Néanmoins, compte tenu du ridicule engendré par les graphismes de *Alone in the Dark* (le jeu vidéo étant dépendant des progrès technologiques), il faut attendre la sortie de *Resident Evil* en 1996 pour qu'enfin le fantastique ait droit à une transposition vidéoludique digne de ce nom. Shinji Mikami, le créateur du jeu, visiblement conscient de sa démarche, n'hésitera pas, pour l'occasion, à ramener le fantastique et l'horreur à leurs origines par un jeu de références qui, par la même occasion, fournira les éléments essentiels du mécanisme sur lequel repose le jeu. Nous n'entendons pas ici proposer une analyse de *Resident Evil*, ce qui supposerait l'élaboration et l'utilisation d'un système critique approprié et qui, de plus, poserait probablement quelques problèmes de pertinence, en raison de ce qu'il s'agit avant tout d'un jeu – paradoxalement, là résiderait peut-être tout l'intérêt d'une analyse, puisque, du fait de l'interactivité, les enjeux sont totalement différents de ceux d'un film, par exemple. Totalement différents, peut-être pas : tout d'abord rappelons que, limité techniquement, Shinji Mikami opte pour une présentation sous forme de plans fixes, et pour se faire emprunte au cinéma l'ensemble de ses différents cadrages – graphiquement, le jeu pourrait presque être considéré comme une encyclopédie des types de plans que l'on trouve au cinéma. Alternant de la sorte les tailles de plans et basant le « montage » sur les mouvements du

---

<sup>1</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Shigeru\\_Miyamoto](http://fr.wikipedia.org/wiki/Shigeru_Miyamoto) (18/04/2008)

personnage, Shinji Mikami donne ainsi à sa création un rythme lent, accentué par une musique atmosphérique pesante, qui permet l'immersion du joueur dans un univers qui rappelle tout autant les films de la Hammer (et par là, le roman gothique), par son décor riche, immense et vide, que l'écriture lovecraftienne, avec ces créatures étranges, la découverte progressive d'une forme d'indicible (il y a toujours pire que ce que l'on vient d'affronter) et l'invention d'une ville fictive américaine, Raccoon City, au sein de laquelle se déroulent de curieux événements. Nonobstant une fin « poésque » – le manoir est finalement détruit, effaçant de la sorte toute trace de ce qui s'y est déroulé – le jeu fourmille de petits clins d'œil au genre : des oiseaux d'Hitchcock aux zombies de Romero en passant par Frankenstein et les insectes et animaux gigantesques typiques des séries B américaines des années 1950. On recycle bien sûr des éléments devenus clichés, mais ce que le jeu empreinte à l'horreur fantastique, c'est avant tout le procédé par lequel l'angoisse s'installe chez le joueur : avant de voir une créature, on l'entend, et si on la voit, c'est au premier plan où à l'arrière-plan, c'est-à-dire qu'on a toujours une avance sur ce qui va se passer, à l'exemple de cette scène dans *Halloween* où Laurie Strode est appuyée contre un mur, persuadée que Michael Myers est mort, alors qu'on voit, derrière elle, le meurtrier se relever dans l'ombre. De plus, jouant des limitations techniques, comme nous l'avons dit, Shinji Mikami utilise le plan fixe pour augmenter la tension : on ne sait jamais ce qui peut se trouver hors champ. Ce qui apparaît, c'est donc que tout l'intérêt du jeu repose avant tout sur ce que le joueur imagine en entendant par exemple des pas au loin ou le croassement de corbeaux, plutôt que sur la surprise, effet « bon marché » typique des mauvais films d'horreur. Ce qu'il faudrait ajouter ici, c'est que si le jeu ne consistait qu'en quelques références heureuses à ce qui le

précède, il n'aurait aucun intérêt ; il y a donc quelque chose de plus qui procède de l'évolution du genre, et ce quelque chose, c'est l'interactivité, non pas en tant que telle, mais en ce qu'elle sous-entend l'imprévisibilité absolue de ce qui va se passer : chaque action peut changer partiellement le scénario, de sorte que, contrairement à n'importe quelle œuvre fantastique (hormis peut-être l'œuvre de Lovecraft), qui repose malgré tout sur une certaine surprise, on peut y rejouer, et toujours être pris d'une certaine angoisse, une angoisse peut-être pire encore du fait que tout peut *changer*. Ou comment revenir au vertige des possibles inauguré par le roman gothique deux cents ans plus tôt – est-ce un hasard, dès lors, si c'est sous le manoir, loin dans des profondeurs souterraines et obscures, que le joueur découvre que l'horreur est humaine ?

*A suivre...*

## CORPUS BIBLIOGRAPHIQUE ET FILMOGRAPHIQUE

### Sources primaires :

LOVECRAFT Howard Phillips, *The Call of Cthulhu and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 1999.

LOVECRAFT Howard Phillips, *The Dreams in the Witch House and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 2005.

LOVECRAFT Howard Phillips, *The Thing on the Doorstep and other Weird Stories*, London, Penguin Books, 2001.

LOVECRAFT Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature*, in *H.P. Lovecraft Omnibus 2 : Dagon and Other Macabre Tales*, London, HarperCollinsPublishers, 2000.

RADCLIFFE Ann, *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs*, in *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984

SADE Donatien Alphonse François, *Les 120 Journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975.

WALPOLE Horace, *Le Château d'Otrante*, in *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984.

### Sources secondaires :

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, La Table Ronde, 2007

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.

COLLOQUE DE CERISY, *H.P. Lovecraft – Fantastique, mythe et modernité*, Paris, Dervy, 2002.

DUFOUR Eric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988.

GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979.

HOUELLEBECQ Michel, *H.P. Lovecraft*, Paris, J'ai Lu, 1999.

JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.

LACASSIN Francis, *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, 1984

LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Garnier, 1982.

LE BRUN Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, 2000.

LEVY Maurice, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

LEVY Maurice, *Lovecraft ou du fantastique*, Paris, Union générale d'éditions, 1972

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

#### **Œuvres citées :**

DAUDET Alphonse, *L'Homme à la cervelle d'or*, in *La dimension fantastique – 1*, Paris, Librio, 2003.

GAUTIER Théophile, *La Cafetière*, in *La dimension fantastique – 1*, Paris, Librio, 2003.

GOGOL Nicolas, *Nouvelles de Pétersbourg*, Paris, Gallimard, 1979.

HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2007.

HOUELLEBECQ Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, J'ai lu, 2007.

KAFKA Frank, *La Métamorphose*, Paris, Librio, 1999.

MAUPASSANT Guy de, *Le Horla*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, in *Le Monde de la Philosophie, Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2008.

PAUWELS Louis et BERGIER Jacques, *Le Matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1960.

POE Edgar Allan, *Selected Tales*, London, Penguin Books, 1994.

SCHOPENHAUER Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Editions Rivages, 1992.

SHELLEY Mary, *Frankenstein*, London, Penguin Books, 1992.

STOKER Bram, *Dracula*, London/New York, Norton, 1997.

VILLIERS De L'ISLE-ADAM Auguste, *Véra*, in *La dimension fantastique – 1*, Paris, Librio, 2003.

WILDE Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin Books, 2000.



**Films cités :**

BERGMAN Ingmar

*Le Septième sceau (Det sjunde inseglet), 1957.*

**Scénario :** Ingmar Bergman. **Image :** Gunnar Fischer. **Montage :** Lennart Wallén. **Musique :** Erik Nordgren. **Producteur :** Allan Ekelund. **Production :** Svensk Filmindustri. **Durée :** 1h36. **Avec :** Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Nils Poppe, Max von Sydow.

BROWNING Tod

*Dracula, 1931.*

**Scénario :** Garrett Fort. **Image :** Karl Freund. **Montage :** Milton Garruth. **Musique :** Philip Glass. **Producteurs :** Tod Browning, Carl Laemmle Jr. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h15. **Avec :** Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners.

BUÑUEL Luis

*Un chien andalou, 1929.*

**Scénario :** Luis Buñuel, Salvador Dalí. **Image :** Albert Duverger. **Montage :** Luis Buñuel. **Producteur :** Luis Buñuel. **Durée :** 16 min. **Avec :** Simone Bareuil, Pierre Batcheff.

BURTON Tim

*Sleepy Hollow, 1999.*

**Scénario :** Andrew Kevin Walker. **Image :** Emmanuel Lubezki. **Montage :** Chris Lebenzon. **Musique :** Danny Elfman. **Producteurs :** Larry Franco, Francis Ford Coppola. **Production :** Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Mandalay Pictures. **Durée :** 1h45. **Avec :** Johnny Depp, Christina Ricci, Casper Van Dien.

*Sweeney Todd, 2007.*

**Scénario :** John Logan. **Image :** Dariusz Wolski. **Montage :** Chris Lebenzon. **Musique :** Stephen Sondheim. **Producteurs :** John Logan, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Richard D. Zanuck. **Production :** Warner Bros. **Durée :** 1h56. **Avec :** Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Alan Rickman.

CARPENTER John

*Halloween, 1978.*

**Scénario :** John Carpenter, Debra Hill. **Image :** Dean Cundey. **Montage :** Charles Bornstein, Tommy Lee Wallace. **Musique :** John Carpenter. **Producteurs :** Mustapha

Akkad, Debra Hill, John Carpenter. **Production** : Compass International Pictures. **Durée** : 1h31. **Avec** : Donald Pleasance, Jamie Lee Curtis.

*Escape from New York*, 1981.

**Scénario** : John Carpenter, Nick Castle. **Image** : Dean Cundey, Jim Lucas. **Montage** : Todd C. Ramsay. **Musique** : John Carpenter, Alan Howarth. **Producteurs** : Larry J. Franco, Debra Hill. **Production** : AVCO Embassy Pictures. **Durée** : 1h39. **Avec** : Kurt Russell, Lee Van Cleef, Ernest Borgnine, Donald Pleasance.

*The Thing*, 1982.

**Scénario** : Bill Lancaster. **Image** : Dean Cundey. **Montage** : Todd C. Ramsay. **Musique** : Ennio Morricone. **Producteurs** : David Foster, Lawrence Turman. **Production** : Universal Pictures. **Durée** : 1h49. **Avec** : Kurt Russell, Wilford Brimley, T.K. Carter.

*Prince of Darkness*, 1987.

**Scénario** : John Carpenter. **Image** : Gary B. Kibbe. **Montage** : Steve Mirkovich. **Musique** : John Carpenter, Alan Howarth. **Producteur** : Larry J. Franco. **Production** : Universal Pictures. **Durée** : 1h42. **Avec** : Donald Pleasance, Jameson Parker, Victor Wong.

*They Live*, 1988.

**Scénario** : John Caprenter. **Image** : Gary B. Kibbe. **Montage** : Gib Jaffe, Frank E. Jimenez. **Musique** : John Carpenter, Alan Howarth. **Producteur** : Larry J. Franco. **Production** : Alive Films. **Durée** : 1h33. **Avec** : Roddy Piper, Keith David, Meg Foster.

*In the Mouth of Madness*, 1995.

**Scénario** : Michael De Luca. **Image** : Gary B. Kibbe. **Montage** : Edward A. Warschilka. **Musique** : John Carpenter, Jim Lang. **Producteur** : Sandy King. **Production** : New Line Cinema. **Durée** : 1h35. **Avec** : Sam Neill, Julie Carmen, Jürgen Prochnow.

*Ghosts of Mars*, 2001.

**Scénario** : John Carpenter, Larry Sulkis. **Image** : Gary B. Kibbe. **Montage** : Edward A. Warschilka. **Musique** : Anthrax, John Carpenter. **Producteur** : Sandy King. **Production** : Screen Gems. **Durée** : 1h38. **Avec** : Natasha Henstridge, Ice Cube, Jason Statham, Clea DuVall, Pam Grier.

COOPER Merian C. et SCHOEDSACK Ernest B.

*King Kong*, 1933.

**Scénario :** James Ashmore Creelman, Ruth Rose. **Image :** Edward Linden, J.O. Taylor, Vernon L. Walker, Kenneth Peach. **Montage :** Ted Cheesman. **Musique :** Max Steiner. **Producteurs :** Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. **Production :** RKO Radio Pictures. **Durée :** 1h40. **Avec :** Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot.

#### CRAVEN Wes

*A Nightmare on Elm Street*, 1984.

**Scénario :** Wes Craven. **Image :** Jacques Haitkin. **Montage :** Patrick MacMahon. **Musique :** Charles Bernstein. **Producteur :** Robert Shaye. **Production :** New Line Cinema. **Durée :** 1h31. **Avec :** John Saxon, Heather Langencamp, Robert Englund.

*New Nightmare*, 1994.

**Scénario :** Wes Craven. **Image :** Mark Irwin. **Montage :** Patrick Lussier. **Musique :** J. Peter Robinson. **Producteurs :** Marianne Maddalena, Wes Craven, Robert Shaye. **Production :** New Line Cinema. **Durée :** 1h52. **Avec :** John Saxon, Heather Langencamp, Robert Englund, Wes Craven.

*Scream*, 1996.

**Scénario :** Kevin Williamson. **Image :** Mark Irwin. **Montage :** Patrick Lussier. **Musique :** **Producteurs :** Cathy Konrad, Cary Woods, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. **Production :** Dimension Films. **Durée :** 1h51. **Avec :** David Arquette, Neve Campbell, Courteney Cox.

#### CUNNINGHAM Sean S.

*Friday 13<sup>th</sup>*, 1980.

**Scénario :** Victor Miller. **Image :** Barry Abrams. **Montage :** Bill Freda. **Musique :** Harry Manfredini. **Producteur :** Sean S. Cunningham. **Production :** Paramount Pictures. **Durée :** 1h35. **Avec :** Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby.

#### CRONENBERG David

*Rabid*, 1977.

**Scénario :** David Cronenberg. **Image :** René Verzier. **Montage :** Jean LaFleur. **Musique :** Ivan Reitman. **Producteurs :** John Dunning, Ivan Reitman, André Link. **Production :** Canadian Film Development Corporation. **Durée :** 1h31. **Avec :** Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver.

*Videodrome*, 1983.

**Scénario :** David Cronenberg. **Image :** Mark Irwin. **Montage :** Ronald Sanders. **Musique :** Howard Shore. **Producteur :** Claude Héroux. **Production :** Canadian Film Development Corporation. **Durée :** 1h29. **Avec :** James Woods, Sonja Smits, Deborah Harry.

*The Fly*, 1986.

**Scénario :** Charles Edward Pogue, David Cronenberg. **Image :** Mark Irwin. **Montage :** Ronald Sanders. **Musique :** Howard Shore. **Producteur :** Stuart Cornfeld. **Production :** Brooksfilms. **Durée :** 1h35. **Avec :** Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz.

*eXistenZ*, 1999.

**Scénario :** David Cronenberg. **Image :** Peter Suschitzky. **Montage :** Ronald Sanders. **Musique :** Howard Shore. **Producteurs :** David Cronenberg, Andras Hamori, Robert Lantos. **Production :** Alliance Atlantis Communication. **Durée :** 1h37. **Avec :** Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Ian Holm, Willem Dafoe.

DONNER, Richard

*The Omen*, 1976.

**Scénario :** David Seltzer. **Image :** Gilbert Taylor. **Montage :** Stuart Baird. **Musique :** Jerry Goldsmith. **Producteur :** Harvey Bernhard. **Production :** Twentieth Century Fox Productions. **Durée :** 1h51. **Avec :** Gregory Peck, Lee Remick, David Warner.

ELLIS David R.

*Final Destination 2*, 2003.

**Scénario :** J. Mackye Gruber, Eric Bress. **Image :** Gary Capo. **Montage :** Eric A. Sears. **Musique :** Shirley Walker. **Producteurs :** Craig Perry, Warren Zide. **Production :** New Line Cinema. **Durée :** 1h30. **Avec :** Ali Larter, A.J. Cook, Michael Landes.

FISHER Terence

*Dracula*, 1958.

**Scénario :** Jimmy Sangster. **Image :** Jack Asher. **Montage :** Bille Lenny, James Needs. **Musique :** James Bernard. **Producteur :** Anthony Hinds. **Production :** Hammer Film Productions. **Durée :** 1h22. **Avec :** Peter Cushing, Christopher Lee.

FREUND Karl

*The Mummy*, 1932.

**Scénario :** John L. Balderston. **Image :** Charles J. Stumar. **Montage :** Milton Carruth. **Musique :** James Dietrich. **Producteur :** Carl Laemmle Jr. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h13. **Avec :** Boris Karloff, Zita Johann, David Manners.

FRIEDKIN William

*The Exorcist*, 1973.

**Scénario :** William Peter Blatty. **Image :** Owen Roizman. **Montage :** Norman Gay, Evan A. Lottman. **Musique :** Steve Boeddeker. **Producteur :** William Peter Blatty. **Production :** Hoya Productions. **Durée :** 2h02. **Avec :** Ellen Burstyn, Max von Sydow, Lee J. Cobb.

GORDON Stuart

*Re-Animator*, 1985.

**Scénario :** Dennis Paoli, William Norris, Stuart Gordon. **Image :** Mac Ahlberg. **Montage :** Lee Percy. **Musique :** Richard Band. **Producteur :** Brian Yuzna. **Production :** Empire Pictures, Re-Animator Productions Inc. **Durée :** 1h35. **Avec :** Jeffrey Combs, Bruce Abbott, Barbara Crampton.

*From Beyond*, 1986.

**Scénario :** Dennis Paoli, Brian Yuzna, Stuart Gordon. **Image :** Mac Ahlberg. **Montage :** Lee Percy. **Musique :** Richard Band. **Producteur :** Brian Yuzna. **Production :** Empire Pictures. **Durée :** 1h26. **Avec :** Jeffrey Combs, Barbara Crampton, Ken Foree.

*Castle Freak*, 1995.

**Scénario :** Dennis Paoli. **Image :** Mario Vulpiani. **Montage :** Bert Glatstein. **Musique :** Richard Band. **Producteurs :** Maurizio Maggi, Charles Band, Albert Band. **Production :** Full Moon Enterprises. **Durée :** 1h35. **Avec :** Jeffrey Combs, Barbara Crampton.

HALPERIN Victor

*White Zombie*, 1932.

**Scénario :** Garnett Weston. **Image :** Arthur Martinelli. **Montage :** Harold McLernon. **Musique :** Xavier Cugat. **Producteur :** Edward Halperin. **Production :** Edward Halperin Productions. **Durée :** 1h09. **Avec :** Bela Lugosi, Madge Bellamy, Joseph Cawthorne.

HITCHCOCK Alfred

*Rear Window*, 1954.

**Scénario :** John Michael Hayes. **Image :** Robert Burks. **Montage :** George Tomasini. **Musique :** Frank Waxman. **Producteur :** Alfred Hitchcock. **Production :** Paramount Pictures. **Durée :** 1h52. **Avec :** James Stewart, Grace Kelly.

*Psycho*, 1960.

**Scénario :** Joseph Stefano. **Image :** John L. Russell. **Montage :** George Tomasini. **Musique :** Bernard Herrmann. **Producteur :** Alfred Hitchcock. **Production :** Shamley Productions. **Durée :** 1h49. **Avec :** Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles.

*The Birds*, 1963.

**Scénario :** Evan Hunter. **Image :** Robert Burks. **Montage :** George Tomasini. **Musique :** Bernard Herrmann. **Producteur :** Alfred Hitchcock. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h59. **Avec :** Rod Taylor, Jessica Tandy.

HOLLAND Tom

*Child's Play*, 1988.

**Scénario :** Don Mancini. **Image :** Bill Butler. **Montage :** Roy E. Peterson, Edward Warschilka. **Musique :** Joe Renzetti. **Producteur :** David Kirschner. **Production :** United Artists. **Durée :** 1h27. **Avec :** Catherine Hicks, Chris Sarandon, Alex Vincent, Brad Dourif.

HOOPER Tobe

*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974.

**Scénario :** Tobe Hooper, Kim Henkel. **Image :** Daniel Pearl. **Montage :** Larry Carroll, Sallye Richardson. **Musique :** Wayne Bell, Tobe Hooper. **Producteurs :** Louis Peraino, Tobe Hooper. **Production :** Vortex. **Durée :** 1h23. **Avec :** Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain.

HUGHES John

*Breakfast Club*, 1985.

**Scénario :** John Hughes. **Image :** Thomas Del Ruth. **Montage :** Dede Allen. **Musique :** Keith Forsey. **Producteurs :** John Hughes, Ned Tanen. **Production :** A&M Films, Universal Pictures. **Durée :** 1h37. **Avec :** Emilio Estevez, Anthony Michael Hall, Judd Nelson, Molly Ringwald, Ally Sheedy, Paul Gleason.

JACKSON Peter

*Bad Taste*, 1987.

**Scénario :** Peter Jackson. **Image :** Peter Jackson. **Montage :** Peter Jackson, Jamie Selkirk. **Musique :** Michelle Scullion, Jay Snowfield. **Producteur :** Peter Jackson. **Production :** New Zealand Film Commission, WingNut Films. **Durée :** 1h31. **Avec :** Peter Jackson, Terry Potter, Pete O'Herne.

*Braindead*, 1992.

**Scénario :** Stephen Sinclair, Frances Walsh, Peter Jackson. **Image :** Murray Milne. **Montage :** Jamie Selkirk. **Musique :** Peter Dasant. **Producteur :** Jim Booth.

**Production :** WingNut Films. **Durée :** 1h44. **Avec :** Timothy Balme, Diana Peñalver, Elizabeth Moody.

JARMUSH Jim

*Dead Man*, 1995.

**Scénario :** Jim Jarmusch. **Image :** Robby Müller. **Montage :** Jay Rabinovitz. **Musique :** Neil Young. **Producteur :** Demetra J. MacBride. **Production :** Pandora Filmproduktion. **Durée :** 2h01. **Avec :** Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, Lance Henriksen

LAFIA John

*Child's Play 2*, 1990.

**Scénario :** Don Mancini. **Image :** Stefan Czapsky. **Montage :** Edward Warschilka. **Musique :** Graeme Revell. **Producteur :** David Kirschner. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h24. **Avec :** Alex Vincent, Brad Dourif.

LEWIS Hershell Gordon

*Blood Feast*, 1963.

**Scénario :** Allison Louise Downe. **Image :** Hershell Gordon Lewis. **Montage :** Frank Romolo, Robert L. Sinise. **Musique :** Hershell Gordon Lewis. **Producteurs :** David F. Friedman, Stanford S. Kohlberg, Hershell Gordon Lewis. **Production :** Friedman-Lewis Productions Inc. **Durée :** 1h07. **Avec :** William Kerwin, Mal Arnold, Connie Mason.

McTIERNAN John

*Predator*, 1987.

**Scénario :** Jim Thomas, John Thomas. **Image :** Donald McAlpine. **Montage :** Mark Helfrich, John F. Link. **Musique :** Alan Silvestri. **Producteurs :** John Davis, Lawrence Gordon, Joel Silver. **Production :** Twentieth Century Fox Film Corporation. **Durée :** 1h47. **Avec :** Arnold Schwarzenegger, Carl Weathers, Elpidia Carrillo.

*Last Action Hero*, 1992.

**Scénario :** Shane Black, David Arnott. **Image :** Dean Semler. **Montage :** Richard A. Harris, John Wright. **Musique :** Michael Camen. **Producteurs :** Stephen J. Roth, John McTiernan. **Production :** Columbia Pictures Corporation. **Durée :** 2h10. **Avec :** Arnold Schwarzenegger, Austin O'Brien, Anthony Quinn.

MURNAU Friedrich Wilhem

*Nosferatu*, 1922.

**Scénario :** Henrik Galeen. **Image :** Fritz Arno Wagner. **Producteurs :** Enrico Diekmann, Albin Grau. **Production :** Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. **Durée :** 1h34. **Avec :** Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder.

MURO Jim

*Street Trash*, 1987.

**Scénario :** Roy Frumkes, Jim Muro. **Image :** David Sperling. **Montage :** Dennis Werner. **Musique :** Rich Ulfik. **Producteur :** Roy Frumkes. **Production :** Street Trash Joint Venture. **Durée :** 1h31. **Avec :** Mike Lackey, Bill Chepil, Marc Sferazza.

O'BANNON Dan

*The Resurrected*, 1992.

**Scénario :** Brent V. Friedman. **Image :** Irv Goodnoff. **Montage :** Russell Livingstone. **Musique :** Richard Band. **Producteurs :** Mark Borde, Kenneth Raich. **Production :** Scotti Brothers Pictures. **Durée :** 1h48. **Avec :** John Terry, Jane Sibbett, Chris Sarandon.

PASOLINI Pier Paolo

*Salò ou les 120 journées de Sodome (Salò o le 120 giornate di Sodoma)*, 1975.

**Scénario :** Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti. **Image :** Tonino Delli Colli. **Montage :** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi, Enzo Ocone. **Musique :** Ennio Morricone. **Producteurs :** Alberto De Stefanis, Antonio Girasante, Alberto Grimaldi. **Production :** Produzioni Europee Associati. **Durée :** 1h52. **Avec :** Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle.

PECKINPAH Sam

*The Wild Bunch*, 1969.

**Scénario :** Walon Green, Sam Peckinpah. **Image :** Lucien Ballard. **Montage :** Lou Lombardo. **Musique :** Jerry Fielding. **Producteur :** Phil Feldman. **Production :** Warner Brothers/Seven Arts. **Durée :** 2h14. **Avec :** William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan.

POLANSKI Roman

*Rosemary's Baby*, 1968.

**Scénario :** Roman Polanski. **Image :** William A. Fraker. **Montage :** Sam O'Steen, Bob Wyman. **Musique :** Krzysztof Komeda. **Producteur :** William Castle. **Production :** William Castle Productions. **Durée :** 2h16. **Avec :** Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon.

RAIMI Sam



*The Evil Dead*, 1981.

**Scénario :** Sam Raimi. **Image :** Tim Philo. **Montage :** Edna Ruth Paul. **Musique :** Joseph LoDuca. **Producteurs :** Robert G. Tapert, Irvin Shapiro, Bruce Campbell, Sam Raimi. **Production :** Renaissance Pictures. **Durée :** 1h15. **Avec :** Bruce Campbell, Ellen Sandweiss, Betsy Baker.

*Evil Dead II*, 1987.

**Scénario :** Sam Raimi. **Image :** Peter Deming. **Montage :** Kaye Davis. **Musique :** Joseph LoDuca. **Producteurs :** Robert G. Tapert, Irvin Shapiro, Bruce Campbell. **Production :** De Laurentiis Entertainment Group. **Durée :** 1h15. **Avec :** Bruce Campbell, Sarah Berry, Ted Raimi.

*Army of Darkness*, 1992.

**Scénario :** Sam Raimi, Ivan Raimi. **Image :** Bill Pope. **Montage :** Sonny Baskin, Bob Murawski, Sam Raimi. **Musique :** Joseph LoDuca. **Producteurs :** Robert G. Tapert, Bruce Campbell, Dino De Laurentiis. **Production :** Dino De Laurentiis Company, Renaissance Pictures. **Durée :** 1h25. **Avec :** Bruce Campbell, Embeth Davidtz, Ian Abercrombie.

RODRIGUEZ Robert

*From Dusk Till Dawn*, 1996.

**Scénario :** Quentin Tarantino. **Image :** Guillermo Navarro. **Montage :** Robert Rodriguez. **Musique :** Graeme Revell. **Producteurs :** Gianni Nunnari, Meir Teper, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. **Production :** A Band Apart. **Durée :** 1h48. **Avec :** Harvey Keitel, George Clooney, Quentin Tarantino.

ROMERO George Andrew

*Night of the Living Dead*, 1968.

**Scénario :** John A. Russo, George A. Romero. **Image :** George A. Romero. **Montage :** John A. Russo, George A. Romero. **Musique :** Scott Vladimir Licina. **Producteurs :** Karl Hardman, Russell Streiner. **Production :** Image Ten. **Durée :** 1h36. **Avec :** Duane Jones, Judith O'Dea, Karl Hardman.

*The Crazies*, 1973.

**Scénario :** Paul McCollough, George A. Romero. **Image :** S. William Hinzman. **Montage :** George A. Romero. **Musique :** Bruce Roberts. **Producteurs :** A.C. Croft. **Production :** Pittsburgh Films. **Durée :** 1h43. **Avec :** Lane Carroll, Will MacMillan, Harold Wayne Jones.

*Dawn of the Dead*, 1978.

**Scénario :** George A. Romero. **Image :** Michael Gornick. **Montage :** George A. Romero. **Musique :** The Goblins, Dario Argento. **Producteurs :** Richard P. Rubinstein, Dario Argento. **Production :** Laurel Group. **Durée :** 1h57 (pour la version européenne, montée par Dario Argento), 2h06 (pour la version américaine, montée par George A. Romero). **Avec :** David Emge, Ken Foree, Scott H. Reiniger, Gaylen Ross.

*Land of the Dead*, 2005.

**Scénario :** George A. Romero. **Image :** Miroslaw Baszak. **Montage :** Michael Doherty. **Musique :** Reinhold Heil, Johnny Klimek. **Producteurs :** Mark Canton, Bernie Goldmann, Peter Grunwald. **Production :** Atmosphere Entertainment MM, Exception Wild Bunch, Romero-Grunwald Productions, Universal Pictures. **Durée :** 1h33. **Avec :** Simon Baker, John Leguizamo, Dennis Hopper, Asia Argento.

SCOTT Ridley

*Alien*, 1979.

**Scénario :** Dan O'Bannon. **Image :** Derek Vanlint. **Montage :** Terry Rawlings, Peter Weatherley. **Musique :** Jerry Goldsmith. **Producteurs :** Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. **Production :** Brandywine Productions, Twentieth Century Fox Productions. **Durée :** 1h57. **Avec :** Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Harry Dean Stanton.

TARANTINO Quentin

*Reservoir Dogs*, 1992.

**Scénario :** Quentin Tarantino. **Image :** Andrzej Sekula. **Montage :** Sally Menke. **Producteur :** Lawrence Bender. **Production :** Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc. **Durée :** 1h39. **Avec :** Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Quentin Tarantino.

*Kill Bill : Vol. 1*, 2003.

**Scénario :** Quentin Tarantino. **Image :** Robert Richardson. **Montage :** Sally Menke. **Musique :** RZA. **Producteurs :** Lawrence Bender. **Production :** Miramax Films. **Durée :** 1h51. **Avec :** Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox.

*Death Proof*, 2007.

**Scénario :** Quentin Tarantino. **Image :** Quentin Tarantino. **Montage :** Sally Menke. **Producteurs :** Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez, Erica Steinberg, Quentin Tarantino. **Production :** Dimension Films. **Durée :** 1h30. **Avec :** Kurt Russell, Zoe Bell, Sidney Tamiia Poitier.

TOURNEUR Jacques

*La Féline (Cat People)*, 1942.

**Scénario :** DeWitt Bodeen. **Image :** Nicolas Musuraca. **Montage :** Mark Robson. **Musique :** Roy Webb. **Producteur :** Val Lewton. **Production :** RKO Radio Pictures. **Durée :** 1h13. **Avec :** Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway.

*I Walked with a Zombie*, 1943.

**Scénario :** Curt Siodmak, Ardel Wray. **Image :** J. Roy Hunt. **Montage :** Mark Robson. **Musique :** Roy Webb. **Producteur :** Val Lewton. **Production :** RKO Radio Pictures. **Durée :** 1h09. **Avec :** James Ellison, Frances Dee, Tom Conway.

WHALE James

*Frankenstein*, 1931.

**Scénario :** Francis Edward Faragoh, Garrett Fort. **Image :** Arthur Edeson, Paul Ivano. **Montage :** Clarence Kolster. **Musique :** Bernhard Kaun. **Producteur :** Carl Laemmle Jr. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h11. **Avec :** Colin Clive, Boris Karloff.

*Bride of Frankenstein*, 1935.

**Scénario :** William Hurlbut. **Image :** John J. Mescall. **Montage :** Ted J. Kent. **Musique :** Franz Waxman. **Producteur :** Carl Laemmle Jr. **Production :** Universal Pictures. **Durée :** 1h15. **Avec :** Colin Clive, Boris Karloff.

WONG James

*Final Destination*, 2000.

**Scénario :** Glen Morgan, James Wong, Jeffrey Reddick. **Image :** Robert McLachlan. **Montage :** James Coblentz. **Musique :** Shirley Walker. **Producteurs :** Glen Morgan, Craig Perry, Warren Zide. **Production :** Hard Eight Pictures, New Line Cinema, Zide-Perry Productions. **Durée :** 1h38. **Avec :** Devon Sawa, Ali Larter, Kerr Smith.

*Final Destination 3*, 2006.

**Scénario :** Glen Morgan, James Wong. **Image :** Robert McLachlan. **Montage :** Chris G. Willingham. **Musique :** Shirley Walker. **Producteurs :** Glen Morgan, Craig Perry, Warren Zide, James Wong. **Production :** New Line Cinema. **Durée :** 1h33. **Avec :** Mary Elizabeth Winstead, Ryan Merriman, Kris Lemche.

YU Ronny

*Freddy vs. Jason*, 2003.

**Scénario :** Damian Shannon, Mark Swift. **Image :** Fred Murphy. **Montage :** Mark Stevens. **Musique :** Graeme Revell. **Producteurs :** Sean S. Cunningham. **Production :** New Line Cinema. **Durée :** 1h37. **Avec :** Robert Englund, Ken Kirzinger.

YUZNA Brian

*Society*, 1989.

**Scénario :** Rick Fry, Woody Keith. **Image :** Rick Fichter. **Montage :** Peter Teschner. **Musique :** Phil Davies, Mark Ryder. **Producteurs :** Keith Walley. **Production :** Society Productions Inc., Wild Street Pictures. **Durée :** 1h39. **Avec :** Billy Warlock, Connie Danese, Ben Slack.

## LOVECRAFT : BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE ET NON EXHAUSTIVE

- 1917, juin. *The Tomb*. (Première nouvelle écrite depuis 1908)  
1917, été. *Dagon*.  
1918, printemps-été. *Polaris*.  
1919, printemps. *Beyond the Wall of Sleep*.  
1919, octobre. *The White Ship*.  
1919, 3 décembre. *The Doom that Came to Sarnath*.  
1919, décembre. *The Statement of Randolph Carter*.  
1920, 28 janvier. *The Terrible Old Man*.  
1920, le 15 juin. *The Temple*.  
1920, début de l'année. *The Tree*.  
1920, 15 juin. *The Cats of Ulthar*.  
1920, novembre. *Nyarlahotep*.  
1920, novembre. *Celephaïs*.  
1920, 12 décembre. *The Picture in the House*.  
1921, janvier. *The Nameless City*.  
1921, 28 février. *The Quest of Iranon*.  
1921, 10 mars. *The Moon-Bog*.  
1921. *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family*.  
1921. 14 août. *The Other Gods*.  
1921, été. *The Outsider*.  
1921, septembre, à 1922, juin. *Herbert West – Reanimator*.  
1921, décembre. *The Music of Erich Zahn*.  
1922, mars. *Hypnos*.  
1922, octobre. *The Hound*.  
1922, novembre. *The Lurking Fear*.  
1923, août-septembre. *The Rats in the Walls*.  
1923, octobre. *The Festival*.  
1924, février. *Under the Pyramids*. (Ecrit à la demande de Harry Houdini)  
1924, octobre. *The Shunned House*.  
1925, nuit du 10 au 11 août. *He*.  
1925, 19 septembre. *In the Vault*.  
1926, février. *Cool Air*.  
1926, août-septembre. *The Call of Cthulhu*.  
1926, septembre. *Pickman's Model*.  
1926, novembre. *The Key*.  
1926, 9 novembre. *The Strange High House in the Mist*.  
1926, octobre, à 1927, 22 janvier. *The Dream-Quest of Unknown Kadath*.  
1927, fin janvier – 1er mars. *The Case of Charles Dexter Ward*.  
1927, mars. *The Colour Out of Space*.  
1928, août. *The Dunwich Horror*.  
1930, février-septembre. *The Whisperer in the Darkness*.

1931, du 24 février au 22 mars. *At the Mountains of Madness*.  
1931, novembre-décembre. *The Shadow Over Innsmouth*.  
1932, février. *The Dreams in the Witch House*.  
1933, avril. *Through the Gates of the Silver Key*.  
1933, du 21 au 24 août. *The Thing on the Doorstep*.  
1934, automne. *The Shadow Out of Time*.  
1935, du 5 au 9 novembre. *The Haunter in the Dark*.

## TABLE DES MATIERES

<b>(R)évolutions fantastiques</b> .....	p.3
<b>Introduction : du fantastique</b> .....	p.3
• Genre – définition générique.....	p.3
• Le fantastique, genre fantôme.....	p.6
• Vers une <i>infinition</i> du fantastique.....	p.17
<b>Chapitre premier : le roman gothique – préhistoire fantastique (1764-1824)</b> .....	p.20
• L'apparition.....	p.20
• Mécanique gothique.....	p.22
• Ruines héroïnes.....	p.31
<b>Chapitre second : Lovecraft</b> .....	p.41
• De la peur.....	p.42
• Le cas Howard Phillips Lovecraft.....	p.44
• Littéararité.....	p.49
• <i>The Case of Charles Dexter Ward</i> .....	p.56
<b>Chapitre troisième : le cinéma fantastique</b> .....	p.66
• Problème générique.....	p.66
• <i>In the Mouth of Madness</i> .....	p.81
<b>Conclusion : ouverture sur la perspective vidéoludique</b> .....	p.90
<b>Corpus bibliographique et cinématographique</b> .....	p.95
<b>Lovecraft : bibliographie chronologique et non exhaustive</b> .....	p.108