

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Le néofantastique : entre la transgression et l'esprit conservateur

ABSTRACT : The *néofantastique* (neo-fantasy) literature abounds in representations of transgressions, be it moral, religious, and social. This literary genre often deals with crimes, pornography, cannibalism, necrophilia, etc. Because the new fantasy literature breaks various cultural taboos, many critics perceive it as a genre liberal *par excellence*. However, there are also conservative, or didactic, works inscribed in the genre in which all transgressions are punished by the death of the transgressor. This study analyzes this ambiguity of the *néofantastique* on the basis of a number of short stories in the French language by various Belgian and French authors.

KEY WORDS: Fantasy literature, new fantasy, (*néo*)*fantastique*, transgression, taboo, fear, ambiguity, short fiction, the uncanny.

Le fantastique du XX^e siècle, appelé aussi par les critiques le nouveau fantastique ou le néofantastique¹, est un genre abondant par excellence en transgressions de toutes sortes : celles esthétiques, morales, religieuses, sociales par exemple. Pourquoi le genre en question devient-il un lieu d'accueil privilégié pour les violations de toutes les règles possibles ? Tout d'abord, la convention littéraire, consacrée par la tradition fantastique, le rend possible : certains phénomènes choquants décrits dans le nouveau fantastique peuvent être interprétés comme fruits de la conscience angoissée du protagoniste, hallucinations, visions, fantasmes, cauchemars, rêves etc. Le personnage et le lecteur partagent l'hésitation finale (TODOROV, T., 1970 : 29) quant à la véracité de l'histoire

¹ Cf. par exemple Lisa Morin *La nouvelle fantastique Québécoise de 1960 à 1985 entre le hasard et la fatalité* ; Jean-Baptiste Baronian *Un nouveau fantastique*. Nous tenons à préciser que nous utilisons les termes « le fantastique du XX^e siècle », « le néofantastique » et « le nouveau fantastique » comme synonymes. De même, pour parler du fantastique du XIX^e siècle, nous utilisons les expressions synonymiques : « le fantastique traditionnel », « le fantastique classique », « le fantastique canonique ».

bouleversante relatée. Ensuite, l'esthétique ainsi que la sémantique du nouveau fantastique, toutes les deux très particulières, contribuent à créer et à maintenir l'intérêt, que manifeste le nouveau fantastique, vers les plus malséants phénomènes de l'existence. Rappelons que l'esthétique du nouveau fantastique s'appuie toujours sur le négatif : elle est, d'après la formule de L. Vax, « l'esthétique du faux, du mal, du laid » (VAX, L., 1965 : 46). Et la sémantique néofantastique se réduit, selon J. Fabre, à « la sémantique maléfique de l'abominable » (FABRE, J., 1992 : 113). Par sa forme et le choix de sujets récurrents, le nouveau fantastique se rattache donc naturellement à la transgression. Enfin, ce qui est digne d'être souligné, c'est le fait que la description du négatif fait naître le positif, c'est-à-dire le plaisir de la lecture permettant de vivre l'interdit, sans censure et de façon impunie.

Cette brève introduction à la thématique montre que la notion de la transgression semble être inséparable du nouveau fantastique. Le but de la présente étude est de montrer certains aspects choisis de cette vaste matière. Nous nous proposons, au début, de présenter les transgressions, à la fois les plus représentatives et les plus audacieuses, qui apparaissent dans le nouveau fantastique. Nous voudrions ensuite mettre en relief leur image ambivalente : d'un côté, elles heurtent la bienséance, le bon goût et le bon sens, mais d'un autre côté elles permettent de satisfaire « l'horizon d'attente » (JAUSS, H.R., 1978 : 52) des lecteurs. Finalement, nous tenterons de répondre à la question si le néofantastique, brisant tous les tabous possibles, est un genre progressiste.

Le premier groupe de transgressions néofantastiques, particulièrement vaste et indécent, englobe les tabous liés à l'érotisme. La psychanalyse interprète volontiers le genre en question comme l'expression de désirs sexuels inavouables car l'érotisme néofantastique est particulier : il s'agit toujours d'un érotisme morbide, pathologique où le hors-norme devient la norme. Il est relativement facile, en effet, d'associer à chacun des thèmes néofantastiques une forme de sexualité anormale : ainsi la sorcellerie équivaut à la nymphomanie, le vampirisme à la nécrophilie ou bien au sadomasochisme etc. Par ailleurs, la sexualité intervient de plus en plus souvent explicitement, et non plus symboliquement, dans plusieurs récits néofantastiques. Il semble même que le fantastique du XX^e siècle tente de briser tous les tabous sexuels car il est possible d'y retrouver presque toutes les déviations sexuelles, comme la nécrophilie, la pédophilie, le viol, la sodomie, le fétichisme, l'amour physique entre l'homme et l'objet, la zoophilie etc. Qui plus est, les scènes érotiques exposent souvent toutes ces transgressions sexuelles en détails frôlant la pornographie.

Le récit *Histoire d'A* de Jean-Pierre Bours en apporte un exemple probant. La dimension illicite de la nouvelle est déjà signalée par un élément important du paratexte (GENETTE, G., 1987 : 7), à savoir par le titre renvoyant directement au roman scandalisant *Histoire d'O* de Pauline Reage. Tout comme dans l'hy-

potexte (GENETTE, G., 1987 : 7), le récit de Bours raconte l'histoire d'une fille, A, qui se retrouve dans une sorte d'abbaye où gouverne le plaisir. Les règles auxquelles se soumettent les moines constituent une opposition par rapport aux règles sévères de la religion catholique. Les hommes d'église vivent donc, chez Bours, dans des chambres très confortables, mangent des repas recherchés et copieux arrosés des vins excellents. Leur but est d'accumuler chaque jour tous les plaisirs possibles, y inclus ceux charnels. Pour le faire, ils disposent des femmes, toutes soigneusement sélectionnées, belles, minces, éduquées dans l'art d'aimer, qui appartiennent entièrement aux moines et qui obéissent à tous leurs caprices.

Regardons de plus près des pratiques bizarres de moines qui transgressent les règles morales imposées par la société. Par exemple, ils soumettent les femmes aux actes érotiques sadiques : « Pour commencer, je fouette les reins, puis en dessous, ce qui dessine des zébrures irrégulières. Elle frémit. Elle se mord les lèvres. Elle crie. Les coups portés lui zèbrent le ventre, le cou, les seins » (BOURS, J.-P., 1977 : 51). Après avoir flagellé la femme, ils continuent les tortures à l'aide d'un appareil spécial, appelé le prie-Dieu :

Nous enfermons ses membres et son cou sous les brodequins. Un dispositif ingénieux permet de modifier leur position, de sorte qu'il est loisible de lui donner le fouet de dos comme de front. Ses hurlements deviennent un gémissement continu, puis elle perd conscience.

BOURS, J.-P., 1978 : 52

Cette série de tortures finit par la description de la sodomie :

Enfin, comme elle est tenue serrée en cette position, que des pleurs continuent de noyer ses yeux, qu'elle est immobile et nous tend les reins, le précieux ciboire que nous offrent ses cuisses reçoit l'offertoire de nos désirs d'hommes.

BOURS, J.-P., 1978 : 52

La même nouvelle ajoute plus loin à ce catalogue des perversions le viol collectif :

Ils sont trois qui l'investissent : l'un pénètre le temple discret que le ventre propose, celui-ci s'est réservé le chemin plus étroit qui se dessine entre les reins, le troisième enfin, entre les lèvres roses et les dents d'ivoire, explore éperdu les mêmes territoires qui furent si longtemps mon unique éden.

BOURS, J.-P., 1978 : 57

Il faut souligner que non seulement les descriptions des perversions sexuelles, citées plus haut, heurtent la bienséance. Ce sont les hommes d'église qui en sont responsables, ce qui constitue une transgression de plus dans le récit

de Bours. Cette transgression naît, entre autres, d'une certaine tension entre le rôle thématique et le rôle actantiel (HAMON, Ph., 1984 : 123) de moines, d'une complication progressive de ces deux rôles. Les moines, dont le rôle thématique généralement consiste à se porter garant de la vertu de l'héroïne, à être des figures du bien, s'avèrent être des personnages très corrompus. Leur rôle actantiel n'est pas donc le rôle traditionnel d'adjuvant de l'héroïne, mais, tout au contraire, celui d'opposant. Une telle distribution des rôles dans le programme narratif du récit permet à l'auteur de transgresser un tabou de plus.

Notons au passage que la nouvelle analysée fait penser, par plusieurs parallèles, à *Justine ou les infortunes de la vertu* du marquis de Sade. Citons en à titre d'exemple la distribution pareille des rôles thématiques et actantiels des hommes d'église, les descriptions de diverses déviations sexuelles, la même ambiance libertine de deux textes dont les héros recherchent avant tout le plaisir sous toutes ses formes, même celles les plus scandalisantes, enfin la conception semblable de la femme-chose, de la femme-poupée qui ne sert qu'à satisfaire les besoins sexuels de l'homme, son maître.

Il existe les anomalies sexuelles, comme la nécrophilie ou la pédophilie, tellement répugnantes qu'elles sont condamnées par chaque culture et religion. Pourtant, le nouveau fantastique ose les transgresser aussi.

C'est par exemple la nouvelle de Marcel Béalu, *Morte d'avance*, qui, en jouant avec des images morbides, parle des relations sexuelles entre le vivant et la morte. Le récit commence par la description d'une autre déviance sexuelle à savoir le voyeurisme. De sa chambre d'hôtel, le héros espionne une femme. Croyant que l'inconnue en est consciente et qu'elle l'attend chez elle, l'homme, excité, entre dans la chambre de la femme. Il la trouve toute nue, endormie sur son lit. Convaincu qu'il participe à un jeu pervers et érotique, l'homme la possède. Lorsqu'il éprouve un plaisir suprême pendant l'acte sexuel, il fait une découverte étrange :

Le visage renversé et plongé dans l'ombre me parut animé des convulsions du plaisir, mais quand, satisfait, je le regardai plus attentivement, je m'aperçus que moi seul avais imprimé le mouvement à cette figure inerte, ainsi qu'à tout son corps d'ailleurs, et que je venais de forniquer avec une morte.

BÉALU, M., 1941 : 25

Sa satisfaction sexuelle est pourtant si grande que le personnage répétera, cette fois-ci consciemment — comme le suggère l'auteur, cette expérience pathologique. Il faut souligner que le motif de la nécrophilie s'inscrit parfaitement dans la tendance plus générale du nouveau fantastique où l'Éros et le Thanatos nouent toujours des relations morbides. Le sexe n'est pas uniquement une source de plaisirs, il devient souvent un instrument destructeur, de mort.

La pédophilie est une déviance sexuelle qui non seulement est interdite par

les règles morales ou religieuses, elle est, de plus, punie sévèrement par la loi. Mais si le représentant de la justice, le juge lui-même, est un déviant qui profite de la loi pour cacher ses actes odieux ?

Le récit *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid relate une telle histoire.

Rappelons que la figure du juge, personnage corrompu, pervers, cachant sa vraie, démoniaque, nature derrière le masque d'honorabilité, est déjà connue dans le fantastique du XIX^e siècle. Citons à titre d'exemple *Un fou* de Guy de Maupassant, *Le convive de dernières fêtes* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Monsieur le juge Harbottle* de Joseph Sheridan Le Fanu, *La maison du juge* de Bram Stoker, *Le ministère public* de Charles Rabou.

Le protagoniste de Bastid, au nom ironique Saint-Just, s'inscrit bien dans la lignée de ses prédécesseurs. Il passe pour un bon chrétien, un époux exemplaire, un père et un grand-père formidable. Il est un des juges de la Cour Suprême, connu pour sa sévérité envers les criminels. Personne ne soupçonne que, depuis des années, il mène une double vie : dans son cabinet de travail enfermé toujours à clé, il possède une vraie salle de tortures avec des appareils sophistiqués prolongeant la souffrance de ses victimes. Pour les choisir, le déviant se sert des critères précis : il ne tue que les enfants attardés mentalement, les filles immorales, les adolescents abusant de la drogue, de l'alcool, les jeunes voleurs etc. Bref, il veut épurer la société de ceux qui, d'après lui, empêchent son fonctionnement correct. Le héros agit toujours selon un schéma fixe : il enlève tout d'abord sa victime, l'emprisonne dans son cabinet, et le soumet à des tortures étranges, pour finalement la tuer. Regardons de plus près une de scènes de tortures, cette fois-ci d'un enfant mongolien :

Il sanglote, les larmes se mêlent à sa morve. Je pique ses fesses avec les aiguilles pour me mettre en appétit. [...] La terreur le fait pisser et chier sur lui. Agacé, je le pousse sous la douche et le savonne. Quand il est propre, je l'empoigne par les cheveux, le tire sur le cheval d'arçons et le sodomise. [...] Comme promis, je l'émascule.

BASTID, J.-P., 2002 : 37

Ce qui rend cette description encore plus choquante, c'est l'identité de la victime : il s'avère être le petit-fils de son bourreau. D'ailleurs, ce dernier est l'auteur d'un texte sur la pédophilie présentée comme une perversion inéluctable.

Saint-Just explique pourquoi il tire de ses actes odieux une joie suprême :

Il s'agit d'une règle générale. Ne jamais oublier que, pour le Juste, l'être le plus moralement correct, le plus désireux d'être vertueux, l'interdit le plus puissant n'est là que pour être transgressé et que cette transgression est gage de sa jouissance la plus absolue.

BASTID, J.-P., 2002 : 43

Sa jouissance atteint son comble lorsqu'il transgresse encore une règle profitant de sa profession. Il accumule de fausses preuves et fait arrêter pour son crime l'homme qui est innocent. C'est Saint-Just qui, probablement, le jugera et le punira de façon très sévère.

Les exemples cités plus haut montrent que l'érotisme néofantastique ose transgresser tous les tabous humains, abondant en descriptions de déviations sexuelles les plus répugnantes. L'anormal, le pathologique, le morbide est donc une seule règle qui gouverne la sensualité néofantastique.

Pendant, le nouveau fantastique se plaît également à transgresser l'interdit dans tous les domaines, y inclus ceux qui ne sont pas liés à l'aspect érotique. Par exemple, le néofantastique manifeste un intérêt particulier pour le mal : le mal pur, le mal gratuit, le mal inné de l'homme. Nombreux sont les récits néofantastiques qui révèlent une image singulière de l'être humain, souillé dès son origine par le mal, capable de chaque cruauté envers son semblable, fasciné par le vice. Les textes en question sont, les plus souvent, dépourvus du surnaturel pur — ce qui est un des traits distinctifs du néofantastique. La source de la terreur est la description des états anormaux de la conscience, des actions pathologiques, des actes gratuits du mal. À notre avis, ce type de récit ressemble, par sa poétique du sang, aux contes cruels d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, qui peut passer pour son précurseur. C'est pourquoi, nous proposons de l'appeler le néofantastique de cruauté.

Le nouveau fantastique de cruauté « profite de chaque tragédie de l'humanité pour se régénérer » (MILLET, G., LABBÉ, D., 2005 : 279). Il n'épargne même pas la plus grande tragédie humaine du XX^e siècle, à savoir la deuxième guerre mondiale. Les nouvelles de Marianne Andrau en apportent un exemple convaincant.

Rien ne suggère dans *L'homme aux mains jointes* qu'il s'agit d'un texte inspiré par la seconde guerre. Le recueil, dont la nouvelle fait partie, est intitulé *Lumière d'épouvante* et il est publié dans la collection des textes fantastiques, d'épouvante et d'horreur. Sur la couverture, on cite divers critiques qui comparent Marianne Andrau aux maîtres du fantastique et de l'étrange, tels Lautréamont et Poe. D'ailleurs, Andrau est l'auteur des romans de science-fiction et des récits fantastiques². Qui plus est, le tableau *Demain l'aurore* de Marguerite Bordet, reproduit sur la couverture, présente un monde bizarre, étrange, apocalyptique, issu de cauchemars. Tout aspect paratextuel du recueil, le fait inscrire donc dans le fantastique du XX^e siècle.

La nouvelle *L'homme aux mains jointes*, ouvrant le recueil, semble en fait raconter une histoire purement fantastique. Suite d'une opération mystérieuse, le protagoniste a deux mains greffées paume contre paume. Il ne sait pas quel était le but de cette opération qui a si étrangement changé son corps, qui l'a réduit à un être infirme pour qui chaque activité, jadis la plus simple, devient impos-

² Cf. *Architecte fou, Doom city. La ville de notre apocalypse, Prophète.*

sible à exécuter. C'est pourquoi, il conçoit les médecins qui ont fait l'opération comme démons ou bourreaux. Après quelques jours de convalescence, l'homme aux mains jointes revient dans un camp où il habitait avant l'opération avec ses camarades. Ses compagnons horrifiés le scrutent de regards : « [...] l'horreur montée sur leurs visages fut, pour ce martyr, la pire souffrance » (ANDRAU, M., 2002 : 21). Il n'est plus un homme pour eux, il est devenu « une innommable chose » (ANDRAU, M., 2002 : 22), un témoignage vivant de la puissance des médecins : « L'ennemi venait de prendre les proportions du démiurge. Quelle lutte reste donc possible lorsque les moyens de l'adversaire redeviennent envoûtements, sortilèges, transmutations ? » (ANDRAU, M., 2002 : 22). Les habitants du camp sont la proie d'une véritable panique augmentée encore par le récit d'un camp voisin : un des hommes était transformé par les médecins en chien. L'homme aux mains jointes, incarnation d'une horreur impensable, est aliéné par ses camarades effrayés. Libéré de travaux quotidiens, il se cache dans un coin du camp où il souffre de soif et de faim : il ne peut pas lui-même prendre la soupe ou quelque-chose à boire, mais personne ne veut l'aider. Dominés par la peur, ses camarades semblent dépourvus de pitié et de compassion. De plus en plus exténué, il essaye de se débrouiller avec sa seule monstrueuse main. Observé par les médecins, les gardiens et les collègues, il verse plusieurs fois la soupe. Bien qu'il soit tellement humilié, il est au début incapable de lécher, tel un animal, la soupe versée par terre : « Il était un homme. Il ne ferait pas l'abominable geste. Sa tête ne se pencherait pas, animale, vers le sol » (ANDRAU, M., 2002 : 24). Mais, avec l'écoulement du temps, de plus en plus affamé, souffrant de tortures de Tantale en face d'une assiette pleine de légumes, il oublie sa dignité de l'homme : « Sous les quolibets des gardiens, dites, ce n'était pas lui qui lampait, lampait, lampait, les yeux exorbités, avec d'inhumains claquements de langue ? » (ANDRAU, M., 2002 : 25).

La notion d'humanité est plusieurs fois mise en cause dans la nouvelle : l'auteur s'attaque à l'inimaginable en montrant le mal gratuit incarné par l'homme. Tout d'abord, les médecins sont des figures du mal utilisant leur savoir pour détruire et humilier l'être humain et non pour l'aider et soigner. Ensuite, les camarades de l'homme aux mains jointes ne méritent non plus l'appellation des hommes car ils l'évitent lâchement au lieu de montrer une solidarité humaine. Enfin, le protagoniste lui-même n'est pas un héros par « h » majuscule : après une lutte intérieure acharnée, il perd la bataille de son humanité et se réduit au rang des animaux, pensant avant tout à l'assouvissement de besoins physiologiques. Qui plus est, le lecteur n'est pas certain quel serait son choix personnel dans une situation semblable.

La cruauté, sujet central du récit, s'y manifeste sur deux plans : celui physique englobant les souffrances du héros après l'opération et, avant tout, celui psychique, mental car l'humiliation, l'aliénation, le rejet de la communauté s'avèrent être des tortures pires encore que la douleur physique.

Le XX^e siècle, fertile en horreurs de toutes sortes, constitue pour Andrau une source puissante d'inspiration. L'auteur se penche de préférence sur l'objet de ces horreurs — l'homme, en se posant les questions suivantes : comment (sur)vit-on en souffrant, comment et jusqu'à où peut résister l'âme humaine ? La nouvelle parle des tabous de l'humanité et elle les transgresse tous, d'autant plus qu'une courte information supplémentaire en italiques, donnée après le texte proprement dit du récit, bouleverse encore plus le lecteur : « Juin 1945 : "A B..., petite ville du Nord, il vient d'en rentrer un à qui ils avaient greffé les deux mains ensemble" » (ANDRAU, M., 2002 : 27). La seconde guerre mondiale est le sujet de plusieurs romans et récits. Pourtant, la nouvelle d'Andrau diffère des autres textes. En décrivant l'atrocité et le mal suprêmes, l'auteur semble créer un monde onirique, irréel, étrange, cauchemardesque. Comme le cadre spatio-temporel du récit est indéterminé, le lecteur peut percevoir cet univers comme celui qui n'est pas le sien. Peut-être l'action se déroule sur une autre planète habitée par les figures du mal, peut-être il s'agit d'un pays inventé et sombre, un « espace d'hostilité » (BACHELARD, G., 1957 : 123). Le mal, semble-t-il inhumain, et cette irréalité, cet onirisme du texte contribuent à lui conférer une dimension insolite, fantastique. Le choix de l'éditeur, qui publie le recueil dans la collection des textes fantastiques, n'étonne pas. Et, l'explication en italiques ne provoque pas un conflit avec l'explication fantastique. Car le nouveau fantastique est souvent appelé « le fantastique réel » (WANDZIOCH, M., 2001 : 112), le « mainstream horror » (GOIMARD, J., 2003 : 90). Le fait qu'il ne s'agit pas d'expérimentations de démons, de savants-fous, de sorciers, que c'est l'homme qui est responsable de toutes ces cruautés ayant eu lieu en réalité, rend la nouvelle encore plus effrayante.

Stéphanie Benson dans le récit *L'âge de pierre* utilise la technique semblable pour parler du mal gratuit de l'homme. L'action se passe dans une ville gouvernée par la peur, à une époque barbare, faisant penser au Moyen Âge doté pourtant d'Internet et de télévision. Chaque jour, au nom d'un dieu et de la vertu, les hommes lapident les femmes, ils tuent les enfants et les vieillards, ceux qui sont les plus faibles et sans défense. De crainte d'être tuées, les femmes veulent devenir invisibles : « [...] les femmes doivent se montrer invisibles, [...] devenir fantômes, se retirer de la vie » (BENSON, S., 2002 : 49). Elles sont souvent comparées aux « fantômes d'avenues dans une ville longtemps morte de peur » (BENSON, S., 2002 : 47). Ces deux mots — femme et fantôme — sont utilisés par l'auteur presque comme synonymes, ce qui renvoie directement à la dimension fantastique du texte.

Aïcha, l'héroïne de la nouvelle, vit avec son mari Malik et ses beaux-pères dans cette ville sur laquelle « s'étaient ouvertes les portes d'Enfer » (BENSON, S., 2002 : 50). Elle est enceinte mais elle le garde en secret devant son mari. Elle s'abstient de manger et de boire pour que le bébé meure. Aïcha est consciente que si elle mettait au monde un fils, il deviendrait plus tard son persécuteur ; si elle accouchait une fille, elle serait une victime comme sa mère.

Les relations entre la femme et le mari sont des rapports entre la victime et le bourreau : elle a peur de lui, il a droit de la tuer, de la battre, de faire tout avec elle car elle lui appartient comme un objet. De même, les parents de Malik craignent son fils à ce point qu'ils demandent un jour à Aïcha de les tuer. Elle se met d'accord par amour des vieillards. Dénoncée par son mari, elle est soumise en sa présence aux tortures diverses : la femme est fouettée, puis tirée par les cheveux dans la ville, probablement elle sera finalement lapidée.

Comme dans le texte précédent, le mal désintéressé, gratuit est le thème central du récit. Cette accumulation d'atrocités de toutes sortes ainsi qu'une indétermination de cadre spatio-temporel privilégient la lecture fantastique de la nouvelle. Cependant, vers la fin du texte, l'auteur cache une information permettant de situer l'action à Kaboul du XX^e siècle, à l'époque du règne des talibans. Encore une fois le néofantastique n'entre pas en opposition avec le réel : tout au contraire, la transgression de règles morales, sociales, religieuses, ayant eu réellement lieu en Afghanistan, contribue à créer et à maintenir l'effet de l'horreur. Car il est difficile de croire que le mal pur, incarné par l'homme, existe tout près de nous.

En parlant des transgressions néofantastiques, il est impossible d'omettre le phénomène des violations des tabous liés traditionnellement au corps humain. D'après nombreuses religions, le corps de l'homme, créé à l'image du corps divin, est toujours présenté comme beau, harmonieux, plein de grâce et de charme. Le néofantastique préfère pourtant l'esthétique du laid. C'est pourquoi, au lieu d'une image idéalisée de la chair humaine, le genre en question adopte le plus souvent sa vision négative, monstrueuse, répugnante. Tout comme dans le conte se servant habituellement de critères esthétiques pour caractériser le personnage, le nouveau fantastique montre un rapport strict entre la monstruosité physique et psychique de l'homme.

Montrons cette transgression de plus près dans la nouvelle *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours. Le titre indique le thème central du récit, à savoir la pourriture du corps humain due à une suite étrange de maladies de l'épiderme. Au début, le héros, Jack Davidson, est un être digne de jalousie : jeune, beau, amoureux, il est en train de faire la carrière comme médecin. Pourtant, une fatalité bouleverse son existence. Il tombe malade successivement de l'eczéma, de l'herpès, du pemphigus, de l'érysipèle, de la syphilis, de la variole et finalement de la lèpre. Il faut souligner que, conformément à l'esthétique du laid, les symptômes de toutes ces maladies sont évoqués dans le récit de manière si détaillée que le lecteur a parfois l'impression de lire un manuel de dermatologie. Citons en à titre d'exemple une description dégoûtante montrant la métamorphose monstrueuse du corps du personnage :

Il avait la figure violacée, tuméfiée, les joues bouffies, les oreilles gonflées, cependant que ses paupières alourdies acceptaient à peine de s'ouvrir encore. [...] Au fil des heures, cela se craquela, se gonfla en croûtes ; les vésicules

en formation sur son derme, petites et serrées comme des grains de sable, commencèrent à suinter puis se rompirent. Il eut des squames, ses oreilles secrétèrent un liquide blanchâtre, il constata que ses cheveux s'agglutinaient en mèches. [...] Il découvrit le lendemain la formation d'élévations légères sous l'épiderme, lesquelles devinrent des vésicules remplies d'un liquide clair comme de l'eau et disposées en groupes. [...] leur contenu devint purulent, certaines se desséchaient en formant des croûtes brunes.

BOURS, J.-P., 1977 : 11—13

L'être odieux décrit dans le fragment cité ne ressemble en rien à son créateur, Dieu. L'accumulation et la précision des descriptions de type quasi-médical transgressent toutes les règles esthétiques, choquent le lecteur et constituent une des sources de dégoût et d'horreur dans la nouvelle.

Il faut ajouter que cette inexplicable métamorphose du corps du protagoniste est tout de suite accompagnée par son évolution intérieure : d'un homme beau et bon à la fois, le héros devient une incarnation de laideur, de mal et de monstruosité, Jack L'Éventreur, le plus fameux tueur en série de l'Angleterre Victorienne.

Le nouveau fantastique va encore plus loin dans les transgressions des tabous liés au corps humain. Entre autres, le genre aborde un thème bouleversant par excellence du point de vue esthétique et éthique, à savoir le thème du cannibalisme. Rappelons que le cannibalisme, du grec « anthropophagie »³, désigne une pratique consistant à manger les représentants de son propre espèce. L'anthropophagie existe dans la nature, par exemple chez les insectes, poissons, reptiles et certains mammifères, y inclus l'homme. L'histoire de l'humanité, dès son origine, connaît plusieurs cas du cannibalisme, tel le cannibalisme religieux, sexuel, épicurien c'est-à-dire lié aux plaisirs gastronomiques, enfin le cannibalisme conçu comme la forme suprême d'une agression.

C'est par exemple Jean Ray qui, dans le récit *Irish stew*, transgresse l'interdit et présente une histoire macabre de gens qui mangent leurs semblables, certains sans le savoir pourtant. Le protagoniste, Dave, se plaît à prendre des repas dans le restaurant de Scotty Belle offrant des repas excellents aux prix modérés. Un jour, il y fait connaissance avec une jeune femme, en compagnie de qui il quitte le restaurant. Soudainement, il ressent un coup sur la nuque et en perd conscience. Après un certain temps, il se réveille entouré de nombreux policiers. Dave remarque près de lui le cadavre de la jeune femme à la gorge ouverte. De plus en plus effrayé, il voit « des mains, des jambes, de flasques seins de femmes et une tête humaine grimaçant hideusement » (RAY J., 1944 : 40). Les policiers lui expliquent pourquoi les prix dans le restaurant de Scotty étaient si abordables car celui-ci servait aux clients inconscients de la viande humaine. Dave évite donc de devenir une des spécialités du restaurant. Le cannibalisme décrit par

³ « Anthropos » veut dire 'l'homme' tandis que « phagein » 'dévorer'.

Jean Ray n'appartient à aucun type de cette déviation signalé plus haut : il n'est lié ni à la sexualité, ni à la religion, ni aux plaisirs gastronomiques, il ne constitue non plus l'expression de l'agression. L'action du récit se déroule en Irlande dans les années vingt. À l'époque, le pays connaît des difficultés économiques et plusieurs Irlandais ont des problèmes à satisfaire des besoins les plus primitifs, telle la nourriture. C'est pourquoi, Scotty, personnage sans scrupules, se décide à briser le tabou et à traiter les êtres humains comme une source inépuisable de la viande fraîche et gratuite. Il est donc possible de parler dans ce cas du cannibalisme économique ou pragmatique.

Une variation intéressante sur le thème du cannibalisme, cette fois-ci sexuel, apporte la nouvelle *Aurora* d'Alain Dorémieux. Le héros, Wilfried, tombe amoureux d'Aurora, jeune femme d'une beauté inquiétante, perçue par son entourage comme une nymphomane car elle passe avec son actuel amant une nuit seulement. Enfin, le protagoniste espère la réalisation de ses désirs : il est invité dans la chambre de sa bien-aimée où il apprend le plus grand secret de la femme. Lorsqu'elle se déshabille, Wilfried horrifié contemple son corps monstrueux :

[...] il voyait palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois musculeuses et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore.

DORÉMIEUX, A., 1997 : 205

Le cannibale est donc une belle femme, probablement un hybride de l'être humain et d'une plante carnivore, dont le corps est adapté tout d'abord à attirer par sa beauté apparente les jeunes hommes, sa nourriture préférée, et puis à les dévorer et à les digérer à l'aide d'un organe monstrueux accomplissant la fonction de vagin et de bouche en même temps. L'acte de dévorer est inséparable pour elle de l'acte sexuel.

Comme en témoignent les exemples qui précèdent, le nouveau fantastique semble transgresser tous les tabous possibles imposés à l'homme par la société, la religion, la loi : le genre aborde, de manière plus au moins explicite mais toujours conformément à l'esthétique du laid, les cas de pires déviations sexuelles, de crimes odieux, du mal pur présent dans l'homme, de plus grandes tragédies de l'humanité comme la seconde guerre mondiale, ou le fanatisme religieux de talibans. La majorité des nouvelles analysées se déconnectent du surnaturel pur, trop facile pour le lecteur moderne, en renouvelant leur thématique justement par la transgression. Car c'est la transgression qui constitue une source principale et plus moderne de l'angoisse, du trouble, bref de toute émotion forte du lecteur.

Il nous semble important de souligner que cette thématique choquante est en quelque sorte recherchée et attendue par les lecteurs. En transgressant l'interdit, les auteurs néofantastiques répondent aux besoins complexes de lecteurs qui, se distinguant par une « perversité cérébrale » (VAX, L., 1965 : 244), ressentent pendant la « lecture-prétexte » (ECO, U., 1985 : 98) la fascination et la répulsion en même temps. Leur « horizon d'attente » (JAUSS, H.R., 1978 : 52) étant satisfait, ils accomplissent, sans honte, dans le monde néofantastique, imaginaire, fantasmatique, leurs propres désirs barrés par les règles morales, par l'autocensure. De l'esthétique et de la sémantique du négatif, ils tirent donc des sentiments positifs. Vu dans cette double perspective, le néofantastique se présente comme un genre ambivalent par excellence.

Son ambivalence se manifeste encore sur un plan : si le néofantastique est inséparable de la transgression, le genre en question est-il par excellence progressiste ? La réponse n'est pas facile qu'en premier abord. Car presque chaque personnage néofantastique qui ose transgresser des tabous, en est plus tard puni : soit il meurt, soit il sombre dans la folie, soit il connaît la chute morale⁴. L'aspect progressiste du nouveau fantastique ne serait-il donc qu'un leurre ? Selon nous, le néofantastique s'inscrit, de cette façon, dans la tradition du fantastique du XIX^e siècle. Rappelons que le fantastique classique est lié, dès son origine, avec l'esprit conservateur, réactionnaire. Le genre constitue au XIX^e siècle l'expression privilégiée des hantises et des désirs refoulés de la société puritaine. Pourtant, chaque accomplissement de ces désirs, chaque transgression de l'interdit sont punis par la chute finale du personnage qui en est responsable. Le nouveau fantastique semble répéter ce schéma un peu usé, étant déchiré, tout comme son équivalent du XIX^e siècle, entre la transgression et l'esprit conservateur, ce qui met en valeur son aspect ambigu. Il faut souligner tout de même que le caractère des transgressions néofantastiques est beaucoup plus audacieux et choquant qu'au XIX^e siècle. Il nous semble également important de noter qu'une nouvelle tendance paraît régénérer le fantastique du XX^e siècle. Le fantastique traditionnel finit toujours de manière néfaste pour le personnage transgressant les tabous tandis que dans le nouveau fantastique, il est possible de trouver des exceptions pour cette règle d'or : parfois, le héros passant au-dessus des normes non seulement ne connaît pas la destruction finale mais il triomphe finalement la société qui a essayé, en vain, de lui imposer certaines restrictions⁵. Il est difficile de prévoir l'avenir du genre néofantastique. À présent, fidèle à la tradition fantastique, le nouveau fantastique est encore à mi-chemin entre l'aspect progressiste et celui conservateur, cependant il est déjà visible que le genre est à la recherche des solutions nouvelles.

⁴ Cf. les héros de *L'histoire d'A* et de *Celui qui pourrissait* de J.-P. Bours, de *L'homme aux mains jointes* de M. Andrau, de *L'âge de pierre* de S. Benson, d'*Aurora d'A*. Dorémieux.

⁵ Cf. *La rumeur programmée* de J.-P. Bastid.

Bibliographie

- ANDRAU, Marianne, 2002 : « L'homme aux mains jointes ». In : EADEM : *Lumière d'épouvante* [1956]. Paris, Durante Éditeur.
- BACHELARD, Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BASTID, Jean-Pierre, 2002 : « La rumeur programmée ». In : *Bleu, Blanc, Sang* [25 nouvelles d'auteurs français]. Paris, Fleuve Noir.
- BÉALU, Marcel, 1941 : « Morte d'avance ». In : IDEM : *Mémoires de l'ombre*. Paris, Phébus.
- BENSON, Stéphanie, 2002 : « L'âge de pierre ». In : *Bleu, Blanc, Sang* [25 nouvelles d'auteurs français]. Paris, Fleuve Noir.
- BOURS, Jean-Pierre, 1977 : « L'histoire d'A », « Celui qui pourrissait ». In : IDEM : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- DORÉMIEUX, Alain, 1997 : « Aurora ». In : *Grande anthologie du fantastique*. Sous la direction de Jacques GOIMARD et Roland STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- FABRE, Jean, 1992 : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti.
- GENETTE, Gérard, 1987 : *Seuils*. Paris, Seuil.
- GOIMARD, Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Pocket Agora.
- HAMON, Philippe, 1984 : *Texte et idéologie*. Paris, PUF.
- JAUSS, Hans-Robert, 1978 : *Pour une esthétique de la réception* [1974]. Paris, Gallimard.
- MILLET, Gilbert, LABBÉ Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- MORIN, Lisa, 1996 : *La nouvelle fantastique Québécoise de 1960 à 1985 entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche.
- RAY, Jean, 1944 : « Irish Stew ». In : IDEM : *Les derniers contes de Canterbury*. Paris, Néo.
- TODOROV, Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- VAX, Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- WANDZIOCH, Magdalena, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Gadomska, maître de conférences à l'Université de Silésie (Institut des Langues Romanes et de Traduction). En 2001, elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à la science-fiction de langue française et anglaise. Elle est l'auteur de la monographie *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002) ainsi que de plusieurs articles sur le fantastique classique, le néofantastique, la fantasy, la science-fiction et le roman d'horreur. Elle s'intéresse à la littérature populaire contemporaine de langue française et anglaise.