

La rhétorique de la peur dans la littérature fantastique

Mirela Gheorghe

L'Université „Danubius” de Galați”, mirela.gheorghe@univ-danubius.ro

Abstract: Although fear is not a sine qua non condition of this genre, the modern speech on the fantastic mode of writing often connects this phenomenon to the idea of *troubling* the reader, this mode of writing being considered an unsettling hide-and-peek game with the most penetrating anguishes generated by the human mind. The success of the fantastic text is directly proportional with the intensity of the anxiety-causing feeling, the author of the fantastic skillfully “juggling” with all nuances of fear which go from the simple shiver of anxiety up to the percussive terror. More than that, it develops an ample discursive rhetoric, synthesized in ways of expression linked either to *the technique of excessive and hyper-realistic display* of fantastic “monsters”, or to *more subtle strategies*, relying on the implicit and flu. While the former way of depicting fear makes the most of the description resources, as a recurrent procedure, following the idea of objectifying the fantastic vision, the latter one resorts to a big number of metaphors and cognitive comparisons which stand out in the narrative text, its role being to maintain and intensify the suspense, but also to confer a verbal existence to the fantastic event, impossible to be directly named. But when things cannot be radically solved, the fantastic mode of writing lies at the boundary between the two texts, creating features common to both patterns by constantly alternating them. Thus, there are texts that use both strategies, their mixture implying an intelligent game of excess and restraint, equally of the explicit and implicit.

Keywords: discursiveness, fantastic mode of writing, anxiety register, discursive rhetoric, the technique of excess and restraint, mixed ways of expression, recurrence

Le fantastique est ce que l'on ne voit pas mais on se le représente, ce qui est trop ou, tout au contraire ce qui n'est pas assez, le double ou le manque. En littérature, le fantastique se rattache, le plus souvent, à *la peur*, à ce frisson d'inquiétude que l'on porte depuis toujours en soi en état latent et qui, pour des raisons obscures, se met soudain à (ré)clamer son existence.

L'inquiétante étrangeté (das Unheimliche) dont parlait Freud dans l'un de ses essais se manifeste non seulement dans le plan de la fiction, où le langage de la névrose est circonscrit à la structure souterraine du texte, mais aussi au niveau de l'expérience vécue, le fantasme pouvant être vu comme «le scénario imaginaire d'un désir inconscient».

Des théoriciens du fantastique, tels que Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Louis Vax lient, de leur côté, le fantastique à l'idée de *trouble* jeté dans l'âme du lecteur, sentiment qui peut aller de la simple peur à l'angoisse la plus profonde. C'est ainsi que, dans la vision de Castex, le fantastique est mis en relation avec «des états morbides de la conscience qui, dans des phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses propres peurs et angoisses»; il donne au lecteur «le sentiment d'une présence insolite», surnaturelle, ou la sensation de se trouver devant «un mystère redoutable qui se manifeste comme un avertissement de l'au-delà» et qui «frappe l'imagination», suscitant «un écho immédiat dans nos coeurs» [1].

Dans l'acception de Louis Vax, le fantastique a le rôle d'introduire «des terreurs imaginaires au sein du monde réel» [2], tandis que Roger Caillois, cherchant des motivations psychologiques pour surprendre l'essence du phénomène artistique, définit la littérature fantastique comme «un jeu avec la peur» et cite, dans ce sens, la fameuse phrase de Madame de Defrand :

«Croyez-vous aux fantômes ? Non, mais je les crains» [3].

Caillois affirme aussi qu'il y a deux sentiments susceptibles de générer le fantastique, le désir et la peur, ce dernier connaissant des manifestations telles que l'épouvante, la terreur, l'inquiétude ou l'anxiété. Le propre du fantastique serait donc d'instaurer le frisson dans un monde où le surnaturel ne fait plus peur et le prodige ne trouve plus de place.

Une autre interprétation filtrée par le prisme de la psychologie, on la retrouve chez Marcel Schneider qui avance l'idée selon laquelle le fantastique réclamerait une autre dimension de l'âme humaine, sa source résidant dans l'illusion et dans l'espoir du salut, HIC et NUNC et non pas dans les matrices utopiques du passé ou de l'avenir. Dans cette perspective, le fantastique revêt la forme du proteste contre une civilisation trop pragmatique, dont les valeurs affectives sont marginalisées. L'art et la littérature fantastiques apparaissent donc comme « des produits du refoulé », témoignant du « drame de l'aliénation de l'homme moderne » [4], tandis que la source du fantastique se trouve dans le cœur même de l'homme et non pas dans une imagerie du surnaturel. Le fantastique est censé explorer l'espace du dedans, tout en se dressant en ample exercice d'exorcisme contre les démons intérieurs de l'homme moderne, condamné à vivre dans un monde de plus en plus mécanisé et stérile.

Marcel Brion nous offre, lui-aussi, une définition psychologique du fantastique, vu comme une « synthèse où l'inquiétude séculaire de l'homme (...) a projeté les images de son anxiété » [5], les peurs anciennes se transformant ainsi en de nouvelles angoisses placées dans le décor des réalités contemporaines.

Des auteurs tels que H.W. Lovecraft, Peter Penzolt, Mac-Orlan et Adrian Marino situent, à leur tour, la peur à l'origine du genre, le succès du texte fantastique dépendant ainsi de l'intensité de ce sentiment.

Mais tous les théoriciens du fantastique ne s'accordent pas sur la spécificité du fantastique littéraire ; l'un des plus connus, Tzvetan Todorov, bien qu'acceptant la peur comme un ingrédient du genre, ne la considère pas pour autant comme sa « condition nécessaire » [6]...

La peur fantastique peut avoir des occurrences multiples, affirme Charles Grivel dans un ouvrage où il s'essaie à fixer la typologie du phénomène [7], tout en distinguant :

-la peur de l'obscurité, regroupant plusieurs clichés, parmi lesquels:

- **La nuit**, qui favorise la dilution des contours et le surgissement des fantômes, la perte des repères ainsi que le gommage des identités. C'est le temps où le réel s'atténue, rendant possible ce qui jusqu'alors était nié et perçu comme inconcevable.
- Ce qui est **flou**, ce qui est **opaque**, ce qui tient à la **pénombre**, car l'horreur surgit, presque toujours, des ténèbres abritant des monstres.

-la peur du mauvais temps, alors que les éléments primordiaux –l'air, l'eau et le feu- se déchaînent.

-la peur des terrains occupés par des êtres monstrueux et difformes tels que les araignées, les scolopendres, les serpents, les méduses, les lézards, les crapauds, les pieuvres, les mantes ou les rats, autrement dit, la peur de tout ce qui rampe, grimpe, se traîne, s'accroche, vermillonne, de tout ce qui est véroce, agile, visqueux, froid etc. La bête, symbolisant le manque de l'identité et l'insinuation, vit dans les espaces les plus divers, étant toujours là, prête à dissimuler, instinctivement, sa présence.

-la peur de l'inconnu toujours mystérieux et inexploré, cachant des menaces obscures. Dans la plupart des cas, les protagonistes des contes fantastiques se retrouvent, souvent contre leur gré, dans des décors par excellence inquiétants, **-la jungle, la cave, le grenier, le pont, la maison abandonnée et hantée, les ports et les contrées lointaines, les quais de l'Extrême-Orient-**, là où le danger est d'autant plus grand que l'endroit est inconnu.

Paradoxalement, il arrive que la peur vienne à la rencontre du personnage qui se voit transporté dans les décors qu'il craint le plus. Dans la situation où le personnage reste quand même sur place, c'est l'insolite qui se précipite sur lui, sans qu'il puisse s'y soustraire, le jetant finalement dans des endroits qui ne sont jamais ce qu'ils ont l'air d'être: au fur et à mesure que le personnage traverse l'un de ces paysages, il y rencontre des failles et des impasses dangereuses.

-la peur de tout ce qui clôt ou limite (mur, muraille, paroi), *absorbe* (trou, tourbillon), *enserme* (main), *retient ou contient*, *étouffe*, ou *la peur de tout ce qui est dépourvu de contours précis*.

-la peur de ce qui n'est pas permis (peur de l'interdit) et *de ce que l'on ne comprend pas*, cas où la peur est liée à l'imminence d'un événement.

-la peur des terrains instables, liquides, visqueux, tels les marécages et les sables mouvants où l'on perd pied à mesure que l'on se débat désespérément pour s'y échapper; bref, la peur « de la matière qui n'est pas la matière » [8].

-la peur des endroits clos (prisons, cages, boîtes), étroits et étouffants.

-la peur de la mort et des endroits contaminés par sa présence: le cimetière et les tombes, ainsi que la peur de toute représentation liée à la mort: cadavres, vampires, revenants, morts-vivants, spectres, fantômes ou zombies.

-la peur de l'excès, de ce qui est trop ou, au contraire, de ce qui n'est pas assez...

En tant que principe de désorganisation et de dissociation du moi, la peur marque son sujet, étant à la fois un signe de déformation. Elle liquéfie, désorganise et finalement efface la conscience, altérant non seulement la physionomie du personnage mais aussi sa structure interne qui ne sera plus jamais la même.

L'un des maîtres incontestables de l'horreur moderne, Stephen King propose, à son tour, une liste de dix situations de la peur, motifs que l'on identifie facilement à travers toute la littérature fantastique: *la peur du noir* (jugée être «la plus enfantine des peurs» et la plus redoutable), *la peur des choses visqueuses*, *la peur de ce qui est difforme*, *la peur des serpents, des rats, des endroits clos*, *la peur des insectes* (notamment des araignées, des mouches et des cafards), *la peur de la mort* («la mort, c'est quand les monstres vous attrapent», explique l'un des personnages de King), *la peur des autres* (paranoïa) et *la peur de l'autre* [9].

Ces situations sont, évidemment, modulables et extensibles, ce qui souligne la permanence des thèmes et des structures invariantes, du 18^{ème} siècle jusqu'aujourd'hui, de même que leur permanente adaptation aux contextes culturels et idéologiques où l'on a écrit de la prose fantastique.

Les manifestations du fantastique ne se réduisent pas, dans la littérature moderne, aux apparitions surnaturelles consacrées du genre, telles les fantômes; les revenants, les zombies ou les vampires sont des apparitions trop explicites qui risquent, par cela, à réduire l'effet fantastique, donnant naissance au risible ou/et au grotesque. Tout au contraire, le fantastique moderne sera inséparable de ce que Denis Mellier appelle «l'effet d'incertitude» [10], doublé, le plus souvent, d'un côté anxiogène: ce qui inquiète ce n'est pas l'apparition proprement-dite d'un objet ou d'un être surnaturel ou monstrueux, mais le doute et la confusion qui en résultent: deux des exemples classiques du genre, *L'homme au sable* d'Hoffmann et *Les lunettes* de Poe déploient un arsenal technique totalement dépourvu des créatures terrifiantes ou des manifestations bruyantes du surnaturel; le doute y surgit des objets innocents, tels qu'une banale lorgnette ou des lunettes apparemment communes qui perdent de leur caractère inoffensif pour se changer en de terribles instruments d'une force inconnue et menaçante.

Dans de tels cas, la peur fantastique sera déclenchée par le contact du personnage, et implicitement du lecteur, avec un monde qui cesse tout à coup d'être familier et tranquillisant, l'angoisse et le doute étant entretenus par des perceptions restées dans l'indécis et par la suspension des significations trop nettes.

Dans la littérature fantastique, la peur connaît deux modes d'expression privilégiés, qui tiennent soit à la technique du dévoilement (excessif et hyperréaliste) des «monstres» fantastiques («la monstration»), soit à des stratégies plus subtiles jouant sur le flou et sur l'implicite.

Dans la première situation, le fantastique se réduit à une série de «compositions tératologiques» [11] de monstres, suivant le principe du mélange des règnes (humain, animal, minéral et végétal) et des genres (masculin et féminin). On a affaire à une objectivation du fantastique, à sa matérialisation dans des formes concrètes et tangibles qui exhibent des détails menés à susciter cette «terreur cosmique» que Lovecraft considère comme le principe fondamental du conte fantastique.

L'effet de «visualisation» du phénomène fantastique est soutenu, au niveau textuel, par une exploitation maximale des ressources du langage qui vient doubler l'intensité de l'expérience vécue par le personnage, la rendant plus plastique.

La peur se manifeste graduellement, à partir du simple frisson d'horreur jusqu'à l'horreur extrême: la main, dans le conte homonyme de Maupassant est initialement présentée avec un léger détachement; progressivement, la suggestion que la description insinue acquiert des nuances inquiétantes:

«Les doigts extrêmement longues étaient attachés à des tendons énormes d'où pendaient des bandes de peau» [12].

Dans le deuxième cas, le phénomène fantastique n'est pas montré de manière explicite, étant seulement suggéré, vu son caractère innommable et indescriptible: les manifestations fantastiques rendront compte de la catégorie de la *Chose* impossible à dire par l'intermédiaire du langage commun, dépourvue de toute identité et cherchant toujours le degré d'incohérence le plus élevé.

Si la première modalité de représentation de la peur s'appuie sur les ressources de la description, la deuxième se sert plutôt de métaphores et de comparaisons cognitives qui jalonnent la narration, tout en entretenant le suspense. Ces figures du langage confèrent une existence verbale à l'événement fantastique impossible à nommer directement, expriment l'ineffable et mettent en oeuvre le mécanisme hyperbolique de l'horreur déchaînée.

Mis en face de ses propres limites, le langage se perd dans des abstractions et dans des formules centrées sur le principe de la comparaison et de l'oxymore, seuls procédés capables de rendre compte, dans une certaine mesure, de la représentation fantastique, tandis que la description s'emploie à utiliser des champs lexicaux hétérogènes et parfois contradictoires.

Somme tout, il y a des textes fantastiques se rattachant à la première modalité d'expression, objective, où le langage exploite au maximum les ressources de la terreur, chez des auteurs tels que Stephen King, Ann Rice et Clive Barker, mais il y a aussi des textes qui se servent surtout de la suggestion et de l'indétermination, comme chez Henry James.

Lorsque les choses ne peuvent être radicalement tranchées, le fantastique se situera à la frontière de ces deux tendances, alternant, de manière constante, des traits des deux modèles, comme dans le fameux roman de Bram Stoker, *Dracula*.

La combinaison de ces deux stratégies discursives suppose un savant jeu de l'excès et de la retenue, de l'implicite et de l'explicite en égale mesure, car «ce n'est pas le fantôme en soi-même qui est effrayant et ambivalent, mais la façon dont il fait son apparition» [13] et «la démarche essentielle du fantastique est l'Apparition: ce qui ne peut arriver et qui arrive quand même, dans un point et dans un moment précis»

Bibliographie

- Brion, Marcel, *L'art fantastique*, Eds. Hachette, Paris, 1970.
Caillois, Roger, *Anthologie du fantastique*, Eds. Gallimard, Paris.
Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Eds. Corti, 1951.
Ghidirmic, Ovidiu, *Proza română și vocația fantasticului*, Eds. Scrisul Românesc, Craiova, 2005.
Grivel, Charles, *Fantastique-Fiction*, PUF, Paris, 1992.
King, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Tome II, Eds. J'ai lu, Paris, 1987.
de Maupassant, Guy, *La main*, dans *Contes*, Eds. J'ai lu, Paris, 1984.
Mellier, Denis, *La littérature fantastique*, Eds. Du Seuil, Paris, 2000.
Schneider, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Eds. Fayard, Paris, 1985.
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Eds. Le Seuil, Paris, 1970.
Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Eds. Fayard, Paris, 1960.