



2016-03-01

# La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire

Jared Scott Miller

*Brigham Young University - Provo*

Follow this and additional works at: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

## BYU ScholarsArchive Citation

Miller, Jared Scott, "La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire" (2016). *All Theses and Dissertations*. 5800.  
<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/5800>

This Thesis is brought to you for free and open access by BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact [scholarsarchive@byu.edu](mailto:scholarsarchive@byu.edu), [ellen\\_amatangelo@byu.edu](mailto:ellen_amatangelo@byu.edu).

La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire

Jared Scott Miller

A thesis submitted to the faculty of  
Brigham Young University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

Anca Sprenger, Chair  
Yvon LeBras  
Sara Phenix

Department of French and Italian

Brigham Young University

March 2016

Copyright © 2016 Jared Scott Miller

All Rights Reserved

## ABSTRACT

### La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire

Jared Scott Miller  
Department of French and Italian, BYU  
Master of Arts

Habituellement, quand on pense à la littérature fantastique, on pense à un genre limité au dix-neuvième siècle. Néanmoins, certaines œuvres contemporaines semblent également correspondre à ce genre, et ceci malgré les théories traditionnelles des critiques littéraires qui excluraient cette possibilité. En soutenant les appels récents pour une définition du genre plus inclusive, on peut aborder la question d'un fantastique contemporain dans la littérature française. Pour trouver ce nouveau fantastique, il suffit de regarder les œuvres d'Éric Fottorino et Didier Van Cauwelaert. Leurs romans montrent une continuité du genre traditionnel, ce qui est évident quand on étudie les similarités de thèmes et de stratégies qu'ils emploient pour créer un effet de fantastique, vis-à-vis plusieurs des grands écrivains fantastiques du dix-neuvième siècle. Néanmoins, la continuité du genre ne veut pas dire réécriture. En étudiant le rôle de l'identité dans le fantastique, on peut voir comment ces œuvres sont liées à leur contexte historique et social, et que la littérature fantastique contemporaine représente une évolution du genre, autant qu'une continuation.

Habitually, when one thinks of fantastic literature, one thinks of a genre restricted to the nineteenth century. Nevertheless, several contemporary works seem to fit into this genre as well, despite the traditional critical theories which would exclude this possibility. By supporting recent calls for a more inclusive definition of the genre, one can begin to examine the possibility of contemporary French fantastic literature. To find this new fantastic literature, one need look no further than the works of Eric Fottorino and Didier Van Cauwelaert. Their novels show a continuation of the traditional genre, which become evident when one studies the similarities of themes and strategies that they use to create a fantastic effect, compared to several of the great fantastic authors of the nineteenth century. Nevertheless, continuity does not necessarily mean a simple rewriting. By studying the role of identity in fantastic literature, one can see how the works of this genre are tied to their historical and social context, and that contemporary fantastic literature represents an evolution of the genre, as well as a continuation.

Keywords: fantastique, quête identitaire, littérature contemporaine

## ACKNOWLEDGMENTS

First and foremost, I would like to acknowledge the support of my wife, Justine, without whom I could never have completed this thesis. I would also like to acknowledge my parents, Scott and Cammie Miller, who have always supported, encouraged, and counseled me in my education. My mother-in-law, Anna-Christine Morris, has been such a great help, with her constant willingness to help me with my French and grammar questions. I would also like to acknowledge the members of my committee. Dr. Yvon LeBras has been a great source of guidance throughout this project and his teachings which have helped me to better understand the role of identity and autofiction. Dr. Sara Phenix, has, as well, been a great support in helping me express my ideas more clearly and to see new angles in my analysis. Finally, I would like to acknowledge Dr. Anca Sprenger, who has been the best mentor I could have hoped for, and who instilled within me a love of French literature. I would not be where I am today without her continual support and guidance.

## Table des matières

La littérature fantastique contemporaine : une quête identitaire.....	i
ABSTRACT.....	ii
ACKNOWLEDGMENTS .....	iii
Table des matières.....	iv
Introduction.....	1
Qu'est-ce que le fantastique ?.....	7
Les premières approches.....	8
Todorov.....	10
De nouvelles approches .....	13
La continuité des éléments traditionnels.....	18
La lumière et le regard .....	18
L'amour fatal .....	25
La folie et le double .....	30
Le voyage dans le passé.....	38
Le réalisme dans le fantastique.....	47
Un genre continu.....	53
La quête identitaire .....	54
La crise identitaire du dix-neuvième siècle .....	57
La quête identitaire contemporaine.....	67

L'autofiction et l'identité .....	79
Conclusion .....	89
Ouvrages cités.....	92

## Introduction

Le dix-neuvième siècle est souvent considéré comme l'âge d'or du fantastique, ce genre littéraire si captivant de par sa capacité à nous horrifier en même temps à nous plaire. Selon les théories les plus courantes et les plus traditionnelles, il tiendrait son origine du romantisme naît au début du même siècle ; ceci expliquerait la profusion de grandes œuvres fantastiques durant cette période. Parmi les auteurs des œuvres fantastiques les plus lues et les plus étudiées, on trouve plusieurs des auteurs romantiques les plus illustres de la littérature française du dix-neuvième siècle, tels que Maupassant, Gautier, Mérimée et Nodier, sans compter Balzac, qui, de temps à autre, délaissait son réalisme pour produire une nouvelle romantique ou fantastique, si l'on accepte que le fantastique soit purement romantique (En réalité, le fantastique est intimement lié au réalisme, comme nous le verrons plus tard dans cette discussion et comme les contes de Balzac nous le témoignent). En tant que sous-genre du romantisme, le fantastique recevait assez peu d'attention critique à ses débuts, et, à vrai dire, a souffert d'un manque de légitimité académique, jusqu'au milieu du vingtième siècle, quand il est devenu le sujet de nombreuses études. Ce n'est qu'en 1951 que Georges-Pierre Castex a publié ce qui est peut-être la première étude approfondie à ce sujet, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Peu après, Roger Caillois, Louis Vax et Tzvetan Todorov, entre autres, l'ont suivi dans le travail consistant à définir et légitimer ce genre littéraire qu'ils considéraient déjà comme quelque chose de fini, de passé. *L'Introduction à la littérature fantastique* de Todorov et son principe d'hésitation ont surtout marqué notre compréhension du fantastique. Ces théories littéraires, bien qu'elles aient beaucoup participé à notre conception de ce genre littéraire, sont accompagnées de certaines limitations dont l'une des plus grandes était de restreindre sévèrement le corpus du genre par des définitions trop rigides. Cette question mérite une

discussion plus détaillée, mais pour l'instant il suffit de dire qu'une des restrictions peut être liée à cette idée déjà mentionnée que le fantastique fait partie du romantisme du dix-neuvième siècle. Car si le fantastique est par sa nature lié à une époque particulière, il ne peut perdurer bien longtemps après la fin de cette époque. Ainsi, selon la critique traditionnelle, le fantastique s'est fait de plus en plus rare à la fin du siècle, avant de céder la place à d'autres genres littéraires : la science-fiction de Jules Verne, les romans policiers de Gaston Leroux, et plus récemment l'horreur et le thriller dans les films de Clouzot. D'avantage liées aux genres todoroviens de « l'étrange » ou du « merveilleux » qu'au fantastique, ces nouvelles manifestations littéraires de l'imaginaire ne pouvaient en aucune sorte représenter une continuation du fantastique, mais sa fin.

Cependant, certaines œuvres du vingtième siècle et de l'époque contemporaine semblent se détacher des nouveaux genres qui étaient censés remplacer le fantastique apparemment démodé. Ni vraiment étranges ni merveilleuses selon les critères todoroviens, on est tenté de classer ces œuvres, justement, comme fantastiques, ce qui constituerait une affirmation de la continuation du genre dit éteint, du moins dans la littérature française. En effet, au cours dernières années la popularité croissante et la réception critique chaleureuse de ces œuvres permet de les classer dans un genre de fantastique contemporain. Une telle affirmation est problématique, car comment peut-on parler de la continuation et de la résurgence d'un genre dont on a rejeté les théories qui permettraient de le définir et de l'identifier ? Pour le faire, il faut se tourner vers les théories plus ouvertes et moins traditionnelles de Denis Mellier, Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, entre autres. Dans ces théories on peut trouver des définitions plus flexibles du fantastique, basées sur l'idée d'un « effet de fantastique » plutôt que sur des critères rigides, formalistes et structuralistes. A partir de ces théories plus inclusives et plus récentes, on



peut commencer à explorer la question de l'existence d'un fantastique contemporain. Si les œuvres contemporaines en question ne peuvent satisfaire les définitions traditionnelles de Todorov, Caillois, Castex et Vax, est-ce qu'elles peuvent quand même entrer dans les limites de celles de Mellier, Bozzetto et Huftier ? Et dans ce cas, est-ce qu'elles peuvent quand même représenter une continuation et manifestation moderne du même genre ? Ou est-ce une simple réécriture contemporaine des classiques romantiques et fantastiques ? Est-ce qu'on peut même parler d'un fantastique contemporain dans la littérature ? Ce sont les questions auxquelles cette étude tentera de répondre.

Avant de poursuivre, il faut, bien sûr, proposer un corpus de candidats possibles au fantastique contemporain. De nombreuses possibilités existent dans la littérature contemporaine, d'*Un Grand pas vers de Bon Dieu* de Jean Vautrin à *Un Avion sans elle* de Michel Bussi. A ces deux auteurs, on pourrait ajouter Marc Lévy, même Michel Tournier et Éric Emmanuel Schmitt, sans compter les nombreux écrivains de romans policiers et d'horreur chez lesquels l'on constate un fort « effet de fantastique », pour emprunter le terme de Bozzetto et Huftier. Néanmoins, cette étude se concentrera sur les œuvres littéraires de deux auteurs, Didier Van Cauwelaert et Éric Fottorino. Pour plusieurs raisons, ces deux écrivains représentent un choix évident. D'abord, ils ont tous les deux déjà écrit plusieurs romans qui ont connu une réception favorable populaire et critique, avec *Baisers de cinéma* de Fottorino et *Un Aller-simple* de Van Cauwelaert ayant reçu respectivement le Prix Femina en 2007 et le Prix Goncourt en 1994. De plus, tous deux ayant déjà publié plusieurs œuvres, leurs écrits nous permettent d'étudier les nombreux éléments et techniques du fantastique employés, tout en se limitant à un corpus raisonnable. Enfin, ces deux auteurs fournissent des œuvres qui sont, comme nous le verrons, parmi la littérature contemporaine la plus fortement fantastique. En effet, leurs romans contiennent des similarités

frappantes avec le fantastique du dix-neuvième siècle, jusqu'à avoir une ressemblance plus forte que ce que l'on a vu jusqu'à aujourd'hui. On serait même tenté de les appeler une réécriture contemporaine inattendue du fantastique traditionnel, vu les similarités entre *La Morte amoureuse* de Gautier et *Baisers de cinéma* de Fottorino, ou encore *Avatar* de Gautier et *Hors de moi* et aussi *Double identité* de Van Cauwelaert. Pour cette raison, l'idée d'un fantastique contemporain, et les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert en particulier, méritent une analyse profonde. Il faut aussi reconnaître le saut temporaire, entre le dix-neuvième siècle et l'époque contemporaine. Il y a, bien évidemment, des œuvres que l'on pourrait appeler fantastique entre ces deux époques. Néanmoins, la ressemblance entre les œuvres contemporaines et celles du dix-neuvième siècle est tellement plus frappante, presque au point d'être une réécriture. Cette ressemblance devient, donc, un des plus grands sujets de cette étude.

En étudiant la question de l'existence d'un fantastique contemporain à travers la littérature de Fottorino et Van Cauwelaert, on se doit d'aborder la question incontournable dans toute étude du fantastique : « Qu'est-ce que le fantastique ? » Cette discussion se concentrera sur les nombreuses contributions de la critique littéraire sur le sujet, de Freud à Todorov et à Mellier. Sans la prétention d'affirmer avoir trouvé une réponse finale à cette question si longuement débattue, cette étude espère contribuer à plus de clarté en résumant et en répondant à la critique déjà faite. Cette réponse sera formulée à partir de l'affirmation, avec les théories de Mellier, Huftier et Bozzetto, que les théories traditionnelles et todoroviennes ne suffissent plus et que l'on a besoin de définitions plus nuancées et flexibles, ce qui est essentiel pour que de nouvelles discussions, telle que la nôtre sur le fantastique contemporain, soient possibles. Ce faisant, les théories récentes de Mellier, Huftier et Bozzetto, sans abandonner ce qu'il y a de pertinent à cette

étude dans les définitions traditionnelles, serviront de base pour formuler une idée assez claire de ce qu'est que le fantastique afin d'en parler à l'époque contemporaine.

Deuxièmement, cette étude montrera à quel point les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert représentent une sorte de reprise contemporaine du genre traditionnel, plus précisément des écrits fantastiques emblématiques d'un Gautier ou Mérimée. Cela se fera à partir d'une discussion, à savoir comment, en suivant l'exemple de leurs prédécesseurs romantiques, ils parviennent à créer un « effet de fantastique ». Sans vouloir limiter le fantastique à une définition thématique, cette discussion montrera les similarités entre les œuvres contemporaines en question et le fantastique traditionnel en ce qui concerne des éléments tels que l'optique, la folie, et l'amour fatal, entre autres, discutés d'ailleurs par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Cette discussion de continuité montrera aussi le lien moins étudié entre le fantastique des deux époques et la littérature réaliste, en opposition à la littérature romantique. L'étude de ces thèmes montrera combien le fantastique contemporain ressuscite, après un siècle, le fantastique traditionnel.

Enfin, la discussion abordera la question de la réécriture, pour montrer en quoi le fantastique de nos jours représente quelque chose de nouveau, tout en faisant partie d'une continuation d'une tradition. Pour y parvenir, nous mettrons l'accent sur le rôle de la quête identitaire, un élément important de la littérature fantastique du dix-neuvième siècle et de l'époque contemporaine, mais employé à des fins très distinctes. Cet élément de la littérature fantastique, loin d'être choisi au hasard, nous aidera à mieux comprendre le lien entre le fantastique et le milieu historique et culturel qui l'a produit, aussi bien au dix-neuvième siècle et de nos jours. Enfin, dans cette discussion sur la quête identitaire, particulièrement frappante dans

les œuvres de Fottorino et de Van Cauwelaert, nous verrons une des raisons qui a permis au fantastique de persister, de continuer et d'évoluer, alors même que la société a beaucoup changé.

## Qu'est-ce que le fantastique ?

Il n'y a rien de nouveau dans les efforts à trouver une définition pour la littérature fantastique. Comme le constatent Bozzetto et Huftier dans leur étude, *Les Frontières du fantastique : Approches de l'impensable en littérature*, la conception d'un genre fantastique est apparue en France à partir de 1830 « avec la traduction par Loève-Veimars et Defauconpret des 'Fantasiestücke' d'Hoffmann en 'contes fantastiques' et l'apparition du nom 'le fantastique' dans l'adaptation du *On the Supernatural in Fictitious Composition* de Walter Scott » (27). C'est à ce moment-là que l'on a donné un nom à cette nouvelle littérature qui se répandait en France. Plus tôt, au même moment où la France commençait à recevoir et à adopter l'esprit romantique et son mouvement littéraire né en Allemagne et en Angleterre, des contes fantastiques étaient accueillis chaleureusement par le public français. La littérature gothique anglaise et américaine avaient déjà fait un bon début en France et s'implanteraient tout au long du siècle, d'Anne Radcliffe à Edgar Poe. Mais les contes d'Hoffmann, particulièrement populaires au milieu du siècle, avaient quelque chose de nouveau et de différent dans leur style et leur effet si troublants. Par la suite, tout au long du siècle, on a vu apparaître en France des œuvres ayant quelque chose de similaire à ces œuvres gothiques, et surtout aux contes d'Hoffmann : *La morte amoureuse* de Théophile Gautier en 1836, *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée en 1837 et *Le Horla* de Guy de Maupassant en 1887 pour ne nommer que quelques-unes des œuvres les plus connues. Bien que l'un ait parfois employé le terme fantastique pour parler des œuvres qui avaient « quelque chose » d'Hoffmannien, ce n'est qu'au milieu du vingtième siècle, bien après la fin de l'âge d'or du fantastique et de l'époque traditionnelle du romantisme, que l'on s'est interrogé sur ce « quelque chose ».

## Les premières approches

Avant de passer en revue la critique littéraire du fantastique, il faut évoquer Freud et ses écrits sur « das Umheimliche », traduit généralement par l'étrangement inquiétant en français, ou bien « the uncanny » en anglais. Ce que Freud a écrit à ce sujet est particulièrement pertinent, comme il l'explique à travers *L'Homme au sable* d'Hoffmann, souvent considéré comme une des nouvelles fondatrices du fantastique. Freud explique que ce qui est *umheimlich* est naturellement opposé à ce qui est *heimlich*, c'est-à-dire familier. Il voit l'*Umheimliche* comme « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (7). Pour Freud, une chose familière, *heimlich*, « de quelque nature qu'il soit, est transformé en angoisse par le refoulement » (24). Quand le refoulé remonte, même si c'était quelque chose de bien à l'origine, cela devient *umheimlich*. Freud explique, par exemple, le sentiment d'*umheimlich* dans les récits fantastiques devant des membres coupés ou des yeux crevés comme une peur refoulée de castration (17, 26), tout comme la peur du double vient du narcissisme infantin refoulé qui remonte et provoque une peur d'être remplacé (19-20). Sans s'attarder sur les théories de Freud, nous retiendrons de ces théories la dimension de l'étrangement inquiétant, lié au retour du refoulé, même si cela ne répond donc pas à la question de « Qu'est-ce que le fantastique ? ».

Un des premiers universitaires à chercher à savoir ce qui rendait un texte fantastique était Georges-Pierre Castex qui a publié son *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* en 1951. Castex introduit plusieurs idées canoniques de la critique littéraire traditionnelle du fantastique français. Il présente, par exemple, Hoffmann comme « [l]'Initiateur allemand » (42), tout en essayant de donner au fantastique des origines françaises à travers Cazotte, qu'il prétend être l'inspiration d'Hoffmann. Pour lui le fantastique est « [u]ne intrusion brutale du mystère

dans le cadre de la vie réel », à ne pas confondre avec le simple « dépaysement de l'esprit » du merveilleux (8). En choisissant d'organiser son livre selon une suite d'écrivains, Castex aide à établir une liste canonique des auteurs français qui servent de points de repère pour identifier le fantastique : Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam et Maupassant, tous au dix-neuvième siècle. Selon lui, le fantastique a une chronologie stricte, de la fin de la Restauration au début de la Troisième République, à peu près, et il classifie cette période en différentes phases claires : « âge d'or », « équilibre », « renouveau » et « regain » (457-459) avec des limites chronologiques et même géographiques.

En 1966, c'est Roger Caillois qui publie son *Anthologie du fantastique* dans deux tomes. Pour lui, le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel », tandis que le féerique n'est qu'« un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence » (8). De plus, Caillois affirme que les contes fantastiques « se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un évènement sinistre ... Puis la régularité du monde reprend ses droits » (9). Caillois soutient, donc, le schéma du conte fantastique de Castex, et met l'accent sur le besoin de l'ancrer dans le monde réel, avant d'y ajouter que l'intrusion brutale provoque une mauvaise fin, ce qui permet le rétablissement du monde réel. Caillois solidifie les restrictions chronologiques du fantastique en expliquant que le fantastique « n'apparaît guère avant la fin du XVIIIe siècle » car le fantastique est « toujours postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse » (14). D'autre part, dès que l'homme a vaincu la nature par la science, que le surnaturel a arrêté de nous faire peur, la science-fiction remplace le fantastique ; la science devient alors « objet d'effroi et de panique » (22). Le fantastique ne peut donc pas dépasser la fin du dix-neuvième siècle. Ainsi, pour Caillois, un conte ne peut pas être en dehors

de la période entre 1800 et 1900, du moins dans le contexte français, car le genre est tellement lié à un milieu socio-culturel et historique précis qu'aucune évolution n'est possible. La nature même de l'anthologie de Caillois semble contredire ces affirmations, car la plupart des contes inclus dans son anthologie viennent de pays, de contextes et de situations bien différents de ceux de France, mais Caillois les accepte pour qu'ils suivent le schéma structurel voulu dans la chronologie du bon contexte en France. Enfin, Caillois ajoute à la définition du genre une liste de douze thèmes fantastiques, dans lesquels on trouve des idées telles que « le pacte avec le démon », « les vampires », et « l'arrêt ou la répétition du temps » (19-21).

Le troisième grand théoricien prétodorovien qu'il importe de mentionner est Louis Vax. Dans son œuvre la plus connue, *La Séduction de l'Étrange* (1961), il développe une théorie de l'esthétique du fantastique. Contrairement à Caillois et à Castex, Vax cherche moins à donner une définition restrictive, déclarant qu'« [o]n définit arbitrairement une essence en écartant d'un revers de main tout ce qui ne s'accorde pas avec elle » (*La Séduction de l'étrange* 7), ce qui apparaît clairement dans les théories précédentes. Vax propose plutôt que « le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques » (6). Évidemment, cette manière de voir le fantastique est beaucoup plus inclusive. Pourtant, pour Vax, un des éléments structuraux nécessaires reste l'intrusion brutale dont parlait Caillois, ou le scandale, comme il préfère l'appeler.

### Todorov

Si Castex, Caillois et Vax ont établi les fondements de la critique littéraire relative au fantastique, personne n'a eu plus d'influence sur ce sujet que Tzvetan Todorov. En 1970 il a



publié son *Introduction à la littérature fantastique* dans laquelle il a présenté des idées qui ont dominé la discussion critique pendant des décennies, et même, on pourrait le dire, jusqu'à nos jours. Dans cette œuvre, Todorov donne trois conditions pour qu'un texte soit fantastique :

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'. 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 (37-38).

L'hésitation du lecteur, qui répond à celle ressentie par les personnages, est donc la contribution la plus connue de Todorov car pour lui, une œuvre n'est fantastique que tant que dure l'hésitation. De plus, il veut séparer la littérature fantastique de toute signification historique et culturelle, en niant la possibilité d'interprétation « allégorique » et « poétique », mais sans aucune tentative de libérer le fantastique des restrictions chronologiques imposées par ses prédécesseurs. Pour Todorov, le processus d'identification d'un texte fantastique est simple. On doit seulement se demander si on hésite, en tant que lecteur, entre une explication naturelle et

une explication surnaturelle des événements apparemment impossibles dans l'œuvre. Si jamais le lecteur arrête d'hésiter, l'œuvre cesse d'être fantastique et tombe dans un des deux autres genres que Todorov propose : l'étrange et le merveilleux. Todorov définit comme étrange les œuvres où « on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendu familière » (51-52). Il oppose l'étrange aux contes merveilleux « qui se terminent par une acceptation du surnaturel » (57) et dans lesquels « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (59). Si le lecteur arrête d'hésiter et choisit une explication naturelle au surnaturel du conte, l'œuvre est étrange ; si le lecteur accepte une explication surnaturelle, et que le surnaturel s'intègre dans l'ordre naturel de l'univers créé par l'auteur, l'œuvre est merveilleuse. Ces trois catégories sont, bien évidemment, utiles en classifiant les textes, mais encore très rigides et restrictives. On voit à quel point ce système devient problématique quand on considère que *Dracula* de Bram Stoker, merveilleux en fin de compte, finit dans le même genre que *La Belle au bois dormant*, et non pas dans celui du *Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux qui finit par être étrange et qui lui ressemble beaucoup plus.

Même si le système de Todorov soulève de nombreuses questions, les idées de son *Introduction à la littérature fantastique* nous aident à mieux comprendre comment arriver à un effet de fantastique, et l'on ne peut pas nier l'importance de l'hésitation dans la majorité des contes fantastiques. En explorant l'idée de l'hésitation, Todorov, tout comme Caillois, propose plusieurs thèmes qui mènent à ce qu'il considère comme fantastique et qu'il classe dans deux catégories : les « thèmes du je » et les « thèmes du tu ». Les premiers tombent dans « le système

*perception-conscience* » (126), qui représentent « une perception du monde plutôt qu’une interaction avec lui » (127). Dans cette catégorie on trouve des thèmes tels que le regard/l’œil, le dédoublement, la métamorphose, la confusion entre matière et esprit et la folie (113-130). Pour Todorov, ces thèmes créent de l’hésitation en provoquant un trouble entre ce que l’on perçoit et croit, et ce qui existe ou se passe réellement. Les deuxièmes, par contre, représentent « la relation de l’homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient », qui, au lieu d’être passifs comme les « thèmes du je », impliquent « une forte *action* sur le monde environnant » (146). Ces thèmes se manifestent surtout dans des actes sexuels étranges et pervers : l’inceste, l’homosexualité, l’amour à plus que deux, le sadisme et la nécrophilie. (131-145).

### De nouvelles approches

A la suite de la publication de l’*Introduction à la littérature fantastique*, Todorov dominait presque incontestablement la discussion de la définition du fantastique, même si certains, tel que Stanislaw Lem, ont trouvé ses idées insuffisantes. Mais la critique littéraire française n’a pas voulu laisser Lem et ses partisans s’exprimer sur le sujet, ce qui expliquerait le fait que l’article anti-todorovien de Lem ne soit pas traduit en français jusqu’à récemment. Bien qu’à une époque on voyait l’œuvre de Todorov comme irréfutable, et que les idées de Lem n’étaient pas bien reçues, la critique contemporaine reste ouverte à la possibilité de nouvelles façons d’interpréter le fantastique<sup>1</sup>. Entre les nouvelles perspectives que l’époque contemporaine nous offre, les contributions de Denis Mellier, Roger Bozzetto et Arnaud Huftier méritent une attention particulière. Les trois continuent à écrire à ce sujet et leurs théories sont donc toujours

---

<sup>1</sup> Voir Stanislaw Lem, “La fantastique théorie de la littérature de Tzvetan Todorov”, dans *Le Fantastique de l’Est, Dictatures imaginaires et politiques*, ed. Anca Mitroi, *Otrante 36*, Paris, ed. Kimé, 2015, 147-165., une traduction de Lem en français 40 ans plus tard dans une revue qui appartient à un groupe de chercheurs qui soutiennent de nouvelles approches du fantastique.

en évolution ; néanmoins, on peut, à titre général, caractériser leurs pensées par un rejet de la rigidité de la critique traditionnelle et un effort pour proposer une ouverture sur la définition du genre.

Pour Bozzetto et Huftier, c'est moins l'effort de définir le « genre » fantastique qui compte. Ils cherchent plutôt à définir dans le livre *Les Frontières du fantastique : Approches de l'impensable en littérature*, un effet de fantastique qui lie certains romans et films de par leurs ressemblances et points communs. Ils font cela par réaction à la critique traditionnelle, qu'ils reprennent sur plusieurs points et pour plusieurs raisons. D'abord, ils trouvent que les définitions sont faites pour exclure, car on croyait donner de la légitimité à un genre parfois mal reçu en le peignant comme un art précis et en l'écartant de tout ce qui ne correspondait pas aux méthodes précises de cet art (32). Huftier et Bozzetto critiquent Caillois et Todorov, surtout, d'avoir pris des contes fantastiques de tous les pays du monde et d'y avoir appliqué leurs théories, même si cela nécessitait parfois de petits changements dans la traduction, et sans avoir pris en considération les théories ou le contexte littéraire ou historique des pays d'où ils sont venus (24, 348). En effet, Todorov « ne prend pas en compte les évidentes dimensions historiques des productions et la diversité des effets de fantastique. Pas plus que Caillois, il n'envisage que ce 'genre' évolue » (50).

Mais si Bozzetto et Huftier rejettent beaucoup de ce qui les précède, ce n'est pas sans un effort de donner quelque chose pour le remplacer. Ils parlent, comme il a déjà été mentionné, d'un effet de fantastique. Pour eux, le fantastique est l'ombre que jette la bougie de la raison (8). Dit de façon plus concrète, ils parlent de l'effet du fantastique comme « le résultat d'une mise en œuvre d'une 'rhétorique de l'indicible' » (54), un effort de « figurer un impensable, un 'impossible et pourtant là' » (57), ce qui nous fait « angoisser par identification - le temps de la

lecture – éprouvant, comme au sortir d’un cauchemar, le plaisir d’en ressortir vivant, mais tremblant encore » (58). Cependant, comme nous avons déjà vu, pour Bozzetto et Huftier, une œuvre n’est pas fantastique ou pas, mais elle a un effet de fantastique ou pas, ce qui ne l’empêche pas d’être de l’horreur, de la science-fiction ou de la fantaisie. Cette définition n’implique pas que la mise en scène de l’horifiant soit toujours fantastique, car ce n’est pas l’horifiant qui conte, mais l’impensable qui fait peur. La distinction est peut-être subtile, mais essentielle.

Avant de quitter Bozzetto et Huftier, il convient de développer un peu plus un élément de leur théorie qui est particulièrement pertinent à l’étude actuelle, la question de la chronologie du fantastique. Nous avons déjà vu que leur théorie permet une évolution du fantastique, et ils affirment même que « les textes à effets de fantastique évoluent en même temps que la société et la littérature » (43). Mais la reconnaissance de la possibilité de l’évolution dans la littérature fantastique n’égale pas une affirmation de son existence continue dans la littérature française contemporaine. En effet, Bozzetto et Huftier ne parlent guère des œuvres françaises contemporaines, car ils semblent préférer, pour ce qui est français, des contes fantastiques traditionnels, et, pour ce qui est contemporain, des contes étrangers, et surtout ceux de l’Amérique latine. La raison derrière cette préférence se trouve, peut-être, dans leur suggestion que « le sentiment de fantastique éprouvé apparaîtrait alors comme la conséquence des derniers soubresauts d’un surnaturel ancien et d’un changement de paradigme dans les rapports de l’homme au monde » (53). Une telle théorie expliquerait pourquoi le dix-neuvième siècle en France, un moment de changement social particulièrement chaotique, servait de champ si fertile à la production de la littérature fantastique, tout comme l’époque moderne et même contemporaine aux pays de l’Amérique-latine, avec les bouleversements sociaux liés à la

modernisation et au développement. La France contemporaine, dont les valeurs sociales sont plus ou moins stables, semblerait opposée au fantastique. Et pourtant, c'est surtout depuis quelques décennies que la société contemporaine subit de grands bouleversements et des remises en question des valeurs et des institutions fondamentales, qu'il s'agisse de la vie (avec le clonage ou les modifications génétiques), de la mort (par les débats sur l'euthanasie), de l'identité (avec la réattribution sexuelle ou le changement de sexe).

Le dernier théoricien qu'il faut mentionner est Denis Mellier, auteur de plusieurs œuvres sur le fantastique, y compris *La littérature fantastique* (2000) et *Textes fantômes : Fantastique et autoréférence* (2001). Tout comme Huftier et Bozzetto, Mellier soutient l'idée d'un effet de fantastique qui libère le genre des définitions restrictives : « Aucune définition ni aucune approche théorique ne sont parvenues, de manière satisfaisante, à réduire le fantastique à un ensemble précis et fini de thèmes, de décors ou de situations » (*La littérature fantastique* 4). Mais si Mellier rejette la possibilité d'une définition stricte qui arrive à encapsuler le fantastique, il cherche quand même à comprendre comment on arrive à en créer l'effet. Pour lui, l'écriture même suggère des réponses à cette question. Mellier affirme que l'écriture fantastique est surtout une écriture de l'ambiguïté où « il s'agit de communiquer un sentiment d'incertitude et d'étrangeté quant au réel, tout en donnant à lire une représentation du réel valable pour elle-même » (*La littérature fantastique* 43). Pour y arriver, selon Mellier, le fantastique emploie souvent des mises en abîme, des jeux de lumière, des distorsions, et surtout, de l'autoréférence. Le fantastique expose le processus de son écriture dans un effort de créer l'ambiguïté nécessaire à ce genre : « Ce qui vient de s'exposer dans l'autoréférence fantastique, c'est d'abord une pratique, une technique presque, une écriture, une action de l'écriture, dans le processus vivant de questionnement de sa propre matière » (*Textes fantômes* 13). L'ambiguïté causée par

l'autoréférence se voit souvent dans les méthodes employées pour créer l'ancrage mimétique – c'est-à-dire l'ancrage de l'histoire fantastique dans le monde réel – de l'histoire, et puis de le remettre en question. Par exemple, si dans *Dracula* Bram Stoker emploie une écriture de journal pour communiquer le côté banal et quotidien du récit, c'est ce même choix d'écriture qui permet de créer un surnaturel crédible et perturbant. Pour Mellier, l'étude de l'écriture et les manières dont on peut l'employer pour créer un effet de fantastique ouvrent le chemin pour mieux comprendre le fantastique sans le restreindre par des définitions exclusives.

Toutes les théories que nous avons explorées jusqu'ici, de Freud à Mellier ont tellement contribué à la compréhension du fantastique qu'une discussion du fantastique contemporain aurait été presque impossible sans les consulter. Ce résumé de la critique littéraire du fantastique sert, donc, de discussion préalable et indispensable à notre étude. Avant d'affirmer l'existence d'une littérature française fantastique contemporaine, il faut bien établir ce que c'est que le fantastique, ce que nous avons tenté de faire dans ces quelques pages.

## La continuité des éléments traditionnels

Après avoir examiné quelques définitions du fantastique, nous pouvons maintenant montrer en quoi les œuvres d'Éric Fottorino et Didier Van Cauwelaert sont fantastiques. Puisque les définitions plus inclusives de Bozzetto, Huftier et Mellier seront privilégiées dans cette étude, nous n'utiliserons pas un élément structural, comme l'hésitation todorovienne, pour montrer le côté fantastique de ces œuvres, même si nous continuons à faire référence à certains éléments des théories plus traditionnelles dans cette partie de la discussion. Nous envisagerons l'étude de l'effet de fantastique dans ces œuvres, et comment les écrivains arrivent à le produire.

Cependant, nous ne voulons pas seulement montrer la présence d'un effet de fantastique, mais aussi démontrer en quoi ses œuvres représentent une continuation ou plutôt une reprise du fantastique que l'on trouve dans la littérature du dix-neuvième siècle. Pour y arriver, nous comparerons les romans de Fottorino et de Van Cauwelaert avec les contes fantastiques les plus reconnus du dix-neuvième siècle, dans le but de trouver des ressemblances dans les méthodes y employées pour créer l'effet de fantastique. Ce ne sera pas, il faut le dire, afin de donner une nouvelle définition restrictive du fantastique, selon les éléments de ressemblance ici trouvés. Si on détaille certaines similarités structurales ou thématiques, c'est pour montrer une continuité entre le fantastique de deux époques, et non pas pour définir le genre par la présence de ces similarités.

## La lumière et le regard

Une des similarités les plus frappantes entre le fantastique du dix-neuvième siècle et les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert est l'usage de la lumière. On a depuis longtemps reconnu l'importance de la lumière dans le fantastique, ainsi que tout ce qui est lié à la lumière et à



l'ombre et l'obscurité : le regard, le spectacle, l'illusion, les miroirs et le doute des sens. On imaginerait difficilement un récit fantastique qui se passe seulement en pleine clarté, sans contrastes, sans regards qui se cachent, qui épient ou qui découvrent l'invisible, sans recoins obscurs, sans alternance de jour et nuit. Nous avons déjà vu l'importance que Freud mettait sur la peur de l'aveuglement dans les contes d'Hoffmann, ce qu'il interprétait par une peur de castration. Même si on n'accepte pas entièrement l'analyse de Freud, on peut bien comprendre qu'il cherchait la signification de *L'Homme au sable* dans le thème des yeux, car dans cette nouvelle, comme dans beaucoup d'autres du genre fantastique, la question de l'optique n'arrête pas de réapparaître. L'importance de la lumière et de l'optique n'a pas échappé à Todorov non plus. Ses « thèmes du je », ceux qui concernent « le système *perception-conscience* » (Todorov 126), sont aussi appelés les « thèmes du regard » car « les œuvres liées à ce réseau thématique [la perception] en font sans cesse ressortir la problématique, et tout particulièrement celle du sens fondamental, la vue » (127). Pour Todorov, donc, la question du regard couvre de nombreux autres thèmes fantastiques, y compris la folie, l'apparition des fantômes, la métamorphose et le double. L'importance du regard est reprise par les théoriciens contemporains, dont Mellier, qui, lui aussi, souligne que celle-ci est décisive dans l'illustration de l'indicible, soit pour « montrer de manière excessive et hyperréaliste », soit pour laisser « deviner à son lecteur par la suggestion » (Mellier 5). De plus, Mellier soutient que « [l]e point de vue fantastique suppose alors une déformation ... une représentation tout autant trompe-l'œil que miroir déformant » (17). En effet, c'est la lumière qui décide ce que l'individu perçoit dans le monde, et en manipulant cette lumière, on peut créer un trouble entre la perception et la réalité, ce que peut très bien servir d'initiateur d'un effet de fantastique.

Au dix-neuvième siècle, avec le développement des sciences optiques, on commençait à comprendre ce côté puissant de la lumière, ce qui a beaucoup influencé la science, les arts et la littérature. Dans son œuvre fondamentale à ce sujet, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Max Milner développe le rapport entre les sciences optiques et la littérature fantastique à travers une discussion de la fantasmagorie, un spectacle où on employait l' « art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique » (C. Bescherelle, *Nouveau dictionnaire national*, 1887) ... un spectacle fort populaire en son temps, mais aujourd'hui complètement oublié » (9). Ce spectacle, qui manipulait la lumière pour confondre la perception semble avoir réussi grâce à une « certaine fascination devant tout ce qui métamorphose la perception normale de l'univers » (17), une fascination que les écrivains français et allemands du fantastique ont comprise et appliquée à leurs récits. Comme Freud, Milner dévoile sa théorie dans une analyse de *L'Homme au sable* d'Hoffmann ; néanmoins, les idées de Milner s'appliquent très facilement à plusieurs œuvres fantastiques françaises du dix-neuvième siècle, où on voit clairement la construction d'une fantasmagorie littéraire. *La Morte amoureuse* de Gautier, *Le Horla* de Maupassant, ou même *Le Château des Carpathes* de Jules Verne nous en fournissent de beaux exemples.

Dans *La Morte amoureuse*, c'est la première apparition de Clarimonde qui provoque l'effet de fantastique. Cet être brillant et néfaste, et dont les actions font penser à Lucifer, le porteur de lumière, se montre d'abord dans une église, au moment où l'innocent Romuald est sur le point de se dédier à la prêtrise. Même si elle est à l'autre bout du bâtiment, Romuald arrive à distinguer les moindres détails de son physique ; sa vision est fortifiée, ou au moins manipulée, par une femme qui «se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir » (Gautier 79-80). Devant

ce spectacle lumineux, Romuald proclame que c'était « comme si des écailles me tombaient des prunelles » et que l'évêque, les cierges, et l'église sont tombés dans « une complète obscurité » (79). Ainsi, une fantasmagorie littéraire permet une « intrusion brutale », pour emprunter le terme de Caillois, du surnaturel dans le monde réel de Romuald. De plus, cette apparition à la fois angélique et démoniaque devient une œuvre d'art fantastique, selon la perspective de Vax, une confusion de beauté et de monstrueux, de christique et satanique.

Dans *Le Horla*, le moment le plus fantasmagorique arrive quand le narrateur perçoit son tortionnaire pour la première fois dans un miroir. A un moment où le narrateur ressent la présence du Horla derrière lui, il se retourne pour le saisir, et, à sa grande surprise, il se retrouve en face d'une glace « vide, claire, profonde, pleine de lumière ... Et je regardais cela de mes yeux affolés » (Maupassant 52). Peu après, le vide se trouble, et le narrateur se voit réapparaître à travers une brume qui part dans un glissement. Encore une fois, un effet de lumière remet en question la frontière entre la perception et la réalité.

Enfin, la fantasmagorie du *Château des Carpathes* est plus littérale, peut-être à cause du côté science-fiction de ce roman. Dans l'histoire, Franz voit à plusieurs reprises le spectre de sa bien-aimée morte, la Stilla, qui le hante. A la fin, on découvre que « [c]'était un simple artifice d'optique » et qu' « au moyen de glaces inclinées suivant un certain angle calculé par Orfanik, lorsqu'un foyer puissant éclairait ce portrait placé devant un miroir, la Stilla apparaissait, par réflexion » (Vernes 197). Pour le lecteur du dix-neuvième siècle, pour qui cette technologie était relativement nouvelle, l'effet de fantastique de ce roman repose entièrement dans l'usage de la fantasmagorie. Les sciences optiques ont ouvert la possibilité de manipuler l'œil, et même plus que cela elles ont fourni la connaissance que la vue n'est qu'une interprétation cérébrale de la lumière, et pas forcément une représentation exacte de la réalité. C'est cette connaissance que les

contes fantastiques du dix-neuvième ont exploitée pour créer un effet de fantastique, tout comme Fottorino et Van Cauwelaert à notre époque.

Bien que l'on puisse trouver de la fantasmagorie littéraire dans plusieurs romans de Fottorino et Van Cauwelaert, ce thème est particulièrement frappant dans *Baisers de Cinéma* et *L'Apparition* respectivement. Dans ce premier, Gilles, le personnage principal, cherche après la mort de son père, à identifier sa mère inconnue dans les héroïnes de cinéma avant d'être pris dans une liaison amoureuse avec une femme inquiétante, Mayliss. Dans *L'Apparition*, Nathalie, une ophtalmologue, doit aller au Mexique pour examiner les yeux d'une image de la Vierge dans un procès de canonisation. Ainsi, dans les deux livres, l'intrigue de base se repose sur des questions de lumière et de perception visuelle. Une des scènes fantasmagoriques de *Baisers de Cinéma*, la rencontre de Gilles et Mayliss, fait penser tout de suite à l'apparition de Clarimonde. Le jour de la mort de son père, régisseur lumière pour les films, Gilles va au cinéma pour regarder un film sur lequel son père aurait pu travailler. Pendant le film, Gilles, au premier rang, perçoit une présence derrière lui et se retourne. Ce faisant, il voit Mayliss : « La salle était obscure mais le visage irradiait d'un éclat surnaturel ... Cette femme derrière moi incarnait la lumière. Elle était sa source et sa destination » (*Baisers de cinéma* 33). Gilles tombe immédiatement sous le charme de cet être de lumière, tout comme Romuald pour Clarimonde. Toute la vie de Gilles est dominée par les fantasmagories du cinéma et des photographes, car c'est un enfant de la lumière, grâce à la profession de son père, et la mystérieuse identité de sa mère que Gilles cherche dans les héroïnes brillantes des films. L'apparition de Mayliss n'est que le comble de la présence fantastique de la lumière dans la vie de Gilles, une fantasmagorie inattendue dans un cinéma où cet homme déplorait la perte de son père et cherchait le visage de

sa mère. En voyant cette femme, il est pris dans un spectacle lumineux qui provoquera un trouble dans son esprit entre ce qui est vu et ce qui est physiquement réel.

Quant à *L'Apparition* de Didier Van Cauwelaert, la lumière joue un rôle bien différent, mais tout aussi fantastique et fantasmagorique. Nathalie, une ophtalmologiste de grande renommée, est embauchée par l'Eglise pour aider l'avocat du diable dans le procès de canonisation de Juan-Diego, un Amérindien mexicain du quinzième siècle. Selon la légende, la Vierge est apparue à Juan-Diego pour lui dire d'aller devant l'évêque de Mexico avec les instructions de construire une basilique pour elle. Pour prouver son apparition, la Vierge lui a donné des roses que l'on ne trouve qu'en Espagne et que Juan-Diego devait donner à l'évêque. Enfin, quand Juan-Diego est arrivé chez l'évêque, une image de la Vierge s'est imprimée sur la tilma de Juan-Diego. Encore plus miraculeux, si l'on étudie les yeux de la Vierge de cette image, on trouve le reflet de la scène où Juan-Diego offre les fleurs à l'évêque, comme si la Vierge, d'un œil vivant, regardait tout (*L'Apparition* 113-120). Nathalie, en tant qu'ophtalmologiste, est censée aller examiner les yeux de l'image, pour vérifier à quel point les yeux sont vivants et le reflet authentique. De plus, Nathalie, non-croyante et même hostile à la religion, est l'individu parfait pour l'enquête de l'avocat du diable. Après une série d'évènements surnaturels, l'effet du fantastique de l'histoire arrive à son comble à la fin lorsque Nathalie regarde dans les yeux de l'image de la Vierge : « A la lumière de l'ophtalmoscope, la pupille s'éclaire ... Ce que je suis en train d'observer est impossible sur une surface plane, qui plus est opaque. Les yeux sont vivants ... je constate que ce n'est ni une irrégularité de la toile, ni une conséquence de la trame lâche, ni un effet d'empâtement dû à un pinceau » (173-174). Devant ses yeux lumineux, le scepticisme de Nathalie est ébranlé ; encore une fois, c'est une fantasmagorie littéraire qui remet en question

le rapport entre la perception et la réalité, que ce soit la réalité d'un monde sans surnaturel, ou bien la réalité de ce que nous voyons.

Avant de quitter *L'Apparition*, il faut noter la ressemblance entre les yeux de la scène en question, et les yeux littéraires du dix-neuvième siècle dont Andrea Goulet parle dans *Optiques : The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*. Dans cette œuvre, elle considère un phénomène unique au dix-neuvième siècle, l'optogramme, ou bien « a photograph of a dead body's eye » (Goulet 155). A l'époque, les sciences optiques avaient fait naître l'espoir de retrouver des meurtriers dans l'œil du défunt, dont la rétine aurait gardé la dernière image. Cet espoir, malheureusement, n'a rien donné dans la réalité, mais dans les romans comme *Claire Lenoir* de l'Isle-Adam, *L'Accusateur* de Claretie, et *Les Frères Kip* de Verne, c'est par l'optogramme que l'on découvre le véritable meurtrier. Si les yeux de la Vierge ne sont pas des optogrammes dans le sens propre du mot, les similarités sont quand même frappantes. Dans *L'Apparition* nous voyons une continuité de cette idée que les yeux retiennent des images, des preuves d'une réalité cachée, ou, comme Goulet le dit, « the eye had become a site for the ever more porous relation between subjective and objective reality » (177). Clairement, cette idée n'est pas unique au dix-neuvième siècle, car elle continue dans la littérature fantastique de nos jours. Même avec le progrès scientifique, l'œil demeure la frontière entre la réalité objective et physique et la réalité subjective et perçue.

Bien évidemment, la lumière, et la façon dont elle est employée, lient le fantastique traditionnel et contemporain, que ce soit dans la façon dont elle est interprétée par l'œil, ou la façon dont elle est manipulée par la fantasmagorie. L'intérêt de la brièveté nous empêche de développer encore plus les rapports optiques et lumineux entre d'autres contes : le regard qui emprisonne et tue dans *Jettatura* de Gautier et *L'Apparition* de Van Cauwelaert, le rapport entre

lumière et obscurité pour suggérer l'impensable en le cachant de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* de Van Cauwelaert et *Baisers de cinéma* de Fottorino. Il suffit d'ajouter à ce que nous avons déjà dit que si la lumière contrôle la perception des yeux, c'est elle qui crée notre réalité, une réalité qui peut être manipulée par les autres, et qui peut contredire la réalité que nous connaissions auparavant, ou que les autres connaissent. Enfin, par la lumière l'on peut dépeindre l'indicible et créer un effet de fantastique, que ce soit au dix-neuvième siècle ou à l'époque contemporaine.

### L'amour fatal

Tout comme la lumière, l'amour fatal est depuis longtemps reconnu comme un élément de base de la littérature fantastique. Caillois, dans sa liste de catégories de fantastique, en donne plusieurs qui se manifestent le plus souvent dans sous la forme d'un amour fatal : « les vampires ... la statue, le mannequin, l'armature, l'automate, qui soudain s'animent ... la femme-fantôme » (Caillois 20). Todorov, en parlant de ses « thèmes du tu », les « formes excessives » du désir (Todorov 146), nous explique comment, dans la littérature fantastique, « la chaîne qui partait du désir et passait par la cruauté nous a fait rencontrer la mort » (142). Jusqu'à nos jours, on n'a jamais trop critiqué cet élément des théories traditionnelles, car s'il est vrai que l'amour fatal ne se trouve pas dans tous les récits fantastiques, il est certainement un des thèmes les plus répandus, que ce soit dans le fantastique traditionnel ou contemporain.

Dans le fantastique français du dix-neuvième siècle, les contes de Gautier offrent certains des meilleurs exemples de l'amour fatal, que ce soit dans le vampirisme de Clarimonde dans *La Morte amoureuse*, l'amour d'Arria qui tire Octave dans un passé mort dans *Arria Marcella*, ou le regard aimant, mais meurtrier, de Paul d'Aspremont dans *Jettatura*. Dans presque tous les contes

fantastiques de Gautier, l'amour tue, et, à l'exception de *Jettatura* et *Avatar*, il s'agit d'une femme morte depuis longtemps et qui retrouve la vie en prenant celle de l'homme vivant qu'elle aime.

A part Gautier, *La Vénus d'Ille* de Mérimée nous fournit aussi un des exemples les plus connus d'amour fatal dans le fantastique du dix-neuvième siècle. Dans ce conte, le mariage d'Alphonse de Peyrehorade et la jeune Mlle de Puygarrig finit en désastre à la suite des actions du mari, qui, juste avant le mariage, pendant un jeu de paume, met son anneau sur le doigt d'une statue de Vénus. Dans cette histoire, où le thème d'amour fatal est particulièrement présent, on trouve presque tous les « thèmes du tu » de Todorov : la nécrophilie, car la statue est morte, ou, au moins, pas vivante ; l'amour à plus que deux, car Alphonse a deux femmes dans son lit de noces ; l'homosexualité, car la Vénus est masculine ; le sadisme, car la Vénus tue Alphonse dans son étreinte. Encore une fois, nous voyons que l'amour fantastique, ou les excès du désir, comme dirait Todorov, mène à la mort.

Avant de voir comment l'amour fatal se manifeste dans les romans de Fottorino et Van Cauwelaert, il faudrait peut-être se demander pourquoi l'amour tue dans le fantastique traditionnel. Dans son article « Gautier et Zola : Baisers à bout de souffle », Anca Mitroi parle du baiser médiéval comme « étant un acte symétrique, où l'âme (*pneuma*) doit faire ce que les lèvres font, c'est-à-dire elle doit s'unir, se confondre avec l'autre dans un baiser » (172). Pour le Français laïc du dix-neuvième siècle, le baiser n'avait plus cet effet d'unir les âmes des amants ; pourtant les amoureux des contes fantastiques ne sont pas des Français typiques de leur époque. Ils sont tous, presque sans exception, des nobles, des paysans traditionnels et des romantiques rêvant du passé. Ils vivent dans le passé, ce qui les rend susceptibles à la victimisation des femmes mortes du passé. Ainsi, par leurs baisers, et par leur amour, ils s'unissent spirituellement



à des femmes mortes, ce qui tire la morte du tombeau vers la vie, et le vivant de la vie vers le tombeau. Scott Sprenger soutient cette idée en parlant du « Christian subtext » (28) de ces œuvres. Selon Scott Sprenger, puisque la Révolution avait tué l'Église catholique en France, « sacramental effects have been inverted » (34) pour ceux qui continuent à vivre la religion et l'amour de l'ancienne façon, donnant la mort dans l'union au lieu de la vie. Si l'on s'obstine à se lier à un passé mort, on doit mourir, car les vivants ne peuvent pas donner de la vie aux institutions mortes pour toujours sans mourir eux-mêmes.

Bien évidemment, le contexte de la Révolution et la mort de l'Ancien Régime ne s'applique pas aux œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert. Cependant, l'amour fatal continue à jouer un rôle et à se manifester de façon très similaire. Nous avons déjà vu les similarités pour ce qui est de la lumière entre Mayliss de *Baisers de cinéma* et Clarimonde de *La Morte amoureuse*. Mais ces deux femmes se ressemblent aussi dans leur rapport avec leur amant/victime, Gilles et Romuald respectivement. Si Fottorino n'emploie jamais le mot vampire pour décrire Mayliss comme Gautier le fait pour Clarimonde, toutes les descriptions qu'il donne d'elle suggèrent un côté vampirique, même au niveau physique : très blanche « Toujours les traces blanches sur son visage sans couleur » (*Baisers de cinéma* 62), et froide « La pensée me traversa qu'elle n'avait pas de sang » (36), mangeant rarement et très peu, des yeux lumineux, et « sa lèvre inférieure était enflée par un bouton de fièvre » (34) comme d'une goutte de sang. Elle évite même les miroirs (147) ! De plus, elle ne s'intéresse qu'à ce qui est vieux et mort. Au fur et à mesure que leur amour progresse, Gilles commence à ressentir les effets d'un amour vampirique à cause de cette femme qui « inspirait l'amour et la mort qui vient parfois avec cette envie » (42). Il constate, tout comme Romuald, que cet amour enlève sa force et sa place dans le temps : « Je vivais à l'envers de la vie ... le monde tournait sans moi ... Si je pense à cette époque encore

proche, je me vois en toxicomane » (*Baisers de cinéma* 151). Gilles et Romuald reconnaissent le côté dangereux et même meurtrier de leurs amours, mais ils sont pris dans le piège, incapables de se libérer sans l'aide de quelqu'un d'autre. Ils aiment des femmes qui appartiennent à la mort et qui les y attirent.

Ce même amour fatal apparaît aussi dans *Korsakov* de Fottorino, même si ce thème est beaucoup moins important dans ce roman. Ici, il s'agit d'une femme qui s'appelle Carla, l'amante italienne de François Signorelli. Carla, avec sa passion, sa colère furieuse et subite, sa tendresse intime, incarne sa ville d'origine et le lieu de leur rencontre, Palerme. De son côté, François n'est pas venu à Palerme pour trouver une amante, mais pour trouver les traces de sa famille, les Signorelli. Carla représente, donc, une ville liée au passé de François. De plus, elle ne cesse jamais de pousser François vers son père biologique, un élément du passé que François préfère laisser derrière lui. Encore une fois, nous avons un amour où la femme tire un homme hors de la vie réelle vers le passé mort. Et encore une fois, les conséquences sont plus ou moins les mêmes : la perte du futur (quand François et son fils sont irréparablement aliénés, à cause de Carla), et du présent (quand François, à la suite de son amour avec Carla, s'accélère dans sa descente dans la folie). Dans les romans de Fottorino, aimer une femme du passé, c'est lui donner le pouvoir de mettre fin à la vie présente.

Si les femmes du passé de Van Cauwelaert sont moins néfastes que celles de Fottorino, leur amour mène quand même à la même fin. Parmi les romans de Van Cauwelaert, c'est peut-être *La Nuit dernière au XVe siècle* qui met le plus en avant le thème de l'amour fatal, évoquant ainsi le fantastique du dix-neuvième siècle. Dans ce roman, Jean-Luc Talbot mène une vie banale et ennuyeuse de comptable/contrôleur d'impôts, avec un amour sincère, mais dépérissant envers sa copine, Corinne. Puis, en faisant le contrôle d'une entreprise logée dans le château de Grénant,

on lui révèle que dans une vie précédente, il était Guillaume d'Arboud, l'amant d'Isabeau de Grénant dont l'âme est emprisonnée dans le château. Une série d'évènements inexplicables, y compris des rêves amoureux d'Isabeau, se dressent contre le scepticisme de Jean-Luc, pris dans une vie double qu'il ne comprend pas. Peu à peu, il apprend à gérer sa double vie, ainsi que l'amour des deux femmes, une vivante, une morte, jusqu'à la fin de l'histoire où Jean-Luc subit un accident d'escrime qui met sa vie en péril. Cet accident est, bien évidemment, le résultat direct de son amour envers Isabeau. A la lumière d'une comparaison entre le fantastique du dix-neuvième siècle et le fantastique contemporain, on ne peut pas s'empêcher de remarquer les similarités entre cette histoire et *La Morte amoureuse*, *La Cafetière* et *Omphale* de Gautier. En dépit des apparences, l'amour dans cette histoire mène à un effet final similaire aussi. Même si la fin de l'histoire laisse ouverte la question de la survie de Jean-Luc/Guillaume, on peut être sûr que sa vie banale et bien ancrée dans le présent du début du roman est finie. L'amour d'Isabeau, aussi bien-intentionnée qu'elle soit, a tué l'individu originel. Cette « mort » n'indique pas forcément une fin malheureuse de l'histoire, mais plutôt une continuation du thème de l'amour fatal que le fantastique traditionnel nous a donné.

Dans la littérature fantastique, l'amour a donc une forte tendance à tuer ou à faire souffrir, surtout quand cet amour est dédié à une femme liée au passé, que ce soit le passé personnel de l'amant, ou juste l'histoire générale de sa culture. Même si Todorov rejetait la possibilité d'une interprétation « poétique » ou « allégorique », dans le fantastique traditionnel, cet amour fatal semble être lié à l'état culturel et spirituel des Français à la suite de la Révolution, ou, comme l'explique Scott Sprenger « France's legal and symbolic rupture with its religious foundations destroyed [mystical union]. Divine love, according to this logic, will no longer unite souls or give life; its absence will prevent unions from occurring, destroying them or *give death* » (29).

Dans le fantastique contemporain, ce thème continue, même si le contexte qui le motivait a disparu. Néanmoins, il y a peut-être des similarités dans le contexte de nos jours qui expliqueraient la continuité de ce thème et sa pertinence à notre époque. Mais avant d'arriver à cette discussion, il faut d'abord considérer quelques autres thèmes qui lient le fantastique traditionnel au fantastique contemporain.

### La folie et le double

A part les thèmes de la lumière/regard et de l'amour fatal, les thèmes de la folie et du dédoublement sont souvent employés pour créer un effet de fantastique. Todorov considérait ces deux thèmes sous la catégorie des « thèmes du je », des produits de lumière (Todorov 121), et non pas sans raisons valables. Cependant, grâce à l'importance de ces thèmes et leur fécondité dans la littérature fantastique traditionnelle et contemporaine, ils méritent une discussion à part. Depuis longtemps, dans la société européenne, la folie provoque un malaise que l'on pourrait associer avec un effet de fantastique. Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* a beaucoup développé l'idée que « [s]i la folie entraîne chacun dans un aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité » (Foucault 29). Il y a, quant à la folie, une certaine confusion entre les délires purs d'un esprit perdu et les vérités redoutables prononcées par le savant prophétique, mal compris et jugé de fou par une société aveugle. Cette confusion provoque une sorte de peur du fou, un désir de l'éloigner et de l'enfermer. A l'époque médiévale, ce désir se manifestait dans l'institution de la nef de fous (Foucault 22), un bateau errant qui amenait les fous de ville en ville pour que toute la société s'occupe d'eux à tour de rôle, sans devoir les garder. De plus, à l'époque médiévale, un bateau était peut-être l'endroit le plus logique pour enfermer la folie, souvent associé à l'eau. On croyait que « le froid, l'humidité,

l'instabilité du temps, toutes ces fines gouttelettes d'eau qui pénètrent les canaux et les fibres du corps humain, et lui font perdre sa fermeté, prédisposent à la folie » car on voyait la folie « comme la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique » (Foucault 27). Comme nous le verrons, la persistance de ces croyances médiévales dans l'esprit français se manifestent à maintes reprises dans la littérature fantastique, bien que la science en France voie la folie bien différemment au dix-neuvième siècle.

Quelle que soit la manière par laquelle la folie se manifeste dans la littérature fantastique, le dédoublement de la personnalité en est peut-être la plus commune. Une fascination pour la personnalité double semble être née dans la littérature française au dix-neuvième siècle, et non seulement dans le fantastique. Proust, par exemple, traitait beaucoup ce thème, selon *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust* de Joshua Landy. Pour Proust, selon Landy, « our various incarnations do not simply replace one another but remain with us forever, in the background of our consciousness, forming a complex geographical structure of several superposed strata » (Landy 102). Au fur et à mesure que la personnalité se développe chez l'individu, elle cesse d'être une simple unité ; l'individu se compose plutôt d'un mélange organisé de plusieurs personnalités distinctes et interdépendantes.

Dans le fantastique, la folie semble surgir au moment où au moins deux de ces personnalités entrent dans une guerre violente pour la dominance de l'être. Dans *La Morte amoureuse*, l'apparition de Clarimonde provoque un dédoublement très prononcé chez Romuald, un prêtre fidèle au fond de la campagne en France du jour, et un « signore » libertin de Venise la nuit. La confusion du dédoublement arrive à un tel point que Romuald proclame que « je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur » (*La Morte amoureuse* 107-108). A

la suite de ces confessions de Romuald, on commence à se demander si c'est l'apparition de Clarimonde qui a provoqué de la folie, ou si c'est la folie qui a créé des hallucinations dans l'esprit du prêtre. Gautier aborde le même thème dans *Le Chevalier Double*, *Deux acteurs pour un rôle* et *Avatar*, entre autres. Le cas d'*Avatar*, où les esprits de deux hommes changent de corps dans une lutte pour le rôle du comte Olaf Labinski, le mari de la belle Prascovie, est particulièrement intéressant. Ce conte a eu beaucoup d'influence dans la littérature et le film jusqu'à nos jours, y compris le fantastique contemporain, qui ont souvent repris l'intrigue du changement de corps. Ce jeu du double continue à fasciner car il remet en question le rapport entre le physique et le spirituel. Devant cette situation on se demande où se trouve réellement l'essentiel de l'être : dans ce que l'on voit ou dans ce que l'on pense ? Ainsi, *Avatar* et ses successeurs (y compris *Hors de moi* et *Double Identité* de Van Cauwelaert) contribuent, tout comme le thème de la folie, à cette remise en cause de la réalité objective devant la réalité perçue, surtout en ce qui concerne l'existence spirituelle de l'individu.

En plus de Gautier, loin d'être le seul écrivain du fantastique traditionnel à évoquer la folie et le dédoublement, *La Vénus d'Ille* de Mérimée et *Le Horla* de Maupassant nous fournissent de belles variations de ce même thème. On a déjà étudié la mort d'Alphonse de *La Vénus d'Ille* à la suite de ses mariages à deux femmes, la statue de Vénus et Mlle de Puygarrig. Pourtant, ces deux femmes ne sont pas aussi distinctes qu'elles semblent l'être au premier abord. Pendant les noces, le père d'Alphonse, dans l'ivresse, explique à son fils qu'« il y a deux Vénus sous mon toit ... Mon fils, choisis de la Vénus romaine ou de la catalane celle que tu préfères » (Mérimée 30). Les deux femmes deviennent, en quelque sorte, deux faces opposées de la même femme, une noire, froide, agressive et morte, l'autre blanche, chaude, timide et vivante. Cette dualité incompatible ne finit bien, ni pour l'une, ni pour l'autre ; après la nuit de noces où Alphonse meurt, un drame

dont les deux femmes sont les seuls témoins, la statue de la Vénus est fondue en cloche et Mlle de Puygarrig devient complètement folle. Il faut aussi noter que le meurtre qui mène à cette fin malheureuse se passe pendant une nuit pluvieuse, car c'est presque toujours l'eau qui provoque l'apparition de la folie.

Dans *Le Horla*, le narrateur mène une vie bourgeoise confortable et tout à fait banale jusqu'au jour où il regarde passer les bateaux sur la Seine devant sa maison en Normandie. Encore une fois, cette voie aquatique apporte la folie, et, soudainement, le narrateur commence à vivre des nuits terrifiantes. Au fur et à mesure que le temps passe et que les événements inexplicables s'accumulent, il devient de plus en plus convaincu qu'un monstre invisible, le Horla, vit dans sa maison et se nourrit de sa vie pendant la nuit. Le format du *Horla* (deuxième version), écrit en tant que journal intime, nous permet de voir clairement la progression de la folie du narrateur, déchiré entre deux personnalités opposées qui se forment en lui. D'un côté, malgré les événements surnaturels, il essaie de rester celui qu'il était à l'origine, un bourgeois raisonnable, sceptique, et même scientifique qui se moque des superstitions populaires. Mais la présence soupçonnée du Horla permet la croissance d'une autre version intérieure de lui-même : quelqu'un de paranoïaque, désespéré, même meurtrier. On ne sait jamais si le Horla existe vraiment, mais on peut être sûr que ce jour devant la Seine est le début d'une guerre intérieure entre deux personnalités qui finit dans la victoire totale de la folie.

Dans la littérature fantastique contemporaine, *Korsakov* de Fottorino reprend beaucoup de ces thèmes de folie et de dédoublement, surtout ceux du *Horla*. Dans la première partie du livre, on découvre la vie d'un petit garçon, élevé par une mère célibataire à Bordeaux. La grand-mère de la famille amène le petit François Ardanuit à l'asile de temps en temps pour rendre visite à une tante malade. Plus tard, l'oncle Louis se suicide, exclus de la société à cause de sa sexualité.

Puis, un ami de la famille, Gilbert, désireux de devenir marin et partir à la mer, se pend après un mariage à une femme instable, dans lequel il se sent prisonnier. Ce début établit un lien entre la vie de François et les maladies mentales (et l'élément aquatique), mais ce thème, qui reste en arrière-plan, ne provoque pas un effet de fantastique. La folie, bien présente et triste, n'a rien de surnaturel et ne semble pas trop troubler ni l'esprit du petit François, ni celui du lecteur.

Puis, la mère de François épouse Marcel Signorelli, un pêcheur de homard d'origine tunisienne, et les trois partent habiter à la Rochelle. Ainsi, le petit garçon « était bien le troisième mort du jamais deux sans trois. Après Gilbert et après Louis, c'était au tour de François Ardanuit de s'effacer pour renaître François Signorelli » (*Korsakov* 184), l'homme de la deuxième partie du livre. C'est un homme double, tiraillé entre le passé d'Ardanuit qu'il veut oublier et le présent de Signorelli auquel il veut accorder la préférence. Cette division interne devient insupportable avec l'entrée du monstre invisible de l'histoire, une sorte de Horla sous la forme de la maladie de Korsakov. Cette maladie, similaire à la maladie d'Alzheimer, s'attaque aux cerveaux des adultes d'âge moyen, trouant et dévorant leur mémoire peu à peu, comme une colonie de termites dans l'arbre où ils habitent. François perd progressivement les souvenirs de sa vie adulte, ne retenant que ceux de son enfance malheureuse et ceux de Fosco Signorelli, son grand-père tunisien adoptif, qu'il a souvent entendus en grandissant. Poussé dans le passé par sa maladie, et poursuivi par l'enfance d'Ardanuit, François se réfugie dans l'identité de son grand-père. François Ardanuit, devenu François Signorelli, finit en Fosco Signorelli, maire aventureux de Gafsa pendant la guerre algérienne. Cette descente dans la folie se produit sous la pression d'un passé écrasant, à Palerme, une ville au bord de la mer, tout comme Bordeaux et La Rochelle. Contrairement aux manifestations de maladie mentale au début du roman, la maladie de Korsakov mène le lecteur à un effet de fantastique. On vit, avec le narrateur, l'expérience de



résister futilement à une confusion mentale qui se répand dans toute l'histoire. La guerre des deux identités, alimentée par la maladie de Korsakov, devient féroce, effaçant les frontières entre le réel et l'imaginaire, et on est forcé de faire face à l'idée que même l'identité et la santé mentale d'un neurochirurgien comme François ne sont pas en sécurité.

Fottorino reprend les thèmes du dédoublement et de la folie dans *Baisers de cinéma* aussi. Mayliss, dont on a déjà établi le côté instable, s'unit avec le personnage mystérieux et étrangement inquiétant de Marie Bordenave dans l'esprit de Gilles et du lecteur. Gilles découvre l'existence de Marie pendant sa quête de l'identité de sa mère inconnue, une quête qui est déjà bien étrange car c'est généralement le père, et non pas la mère, qui est inconnu. En poursuivant sa mère, Gilles trouve une pellicule personnelle de son père où apparaît cette Marie Bordenave, et Gilles est frappé par sa ressemblance avec Mayliss, même si le film remonte à quelques décennies. Intrigué, Gilles poursuit l'histoire de Marie, et découvre que c'était une folle « très belle, mais inquiétante » (*Baisers de cinéma* 200), enfermée dans un asile et se croyant une vedette. Le père de Gilles la prenait en photo parfois, jusqu'au moment de sa disparition : « Nous l'avons soupçonnée d'avoir mis feu à l'établissement mais personne n'a pu la prouver. Trois malades ont péri et elle a disparu. Elle est possible qu'elle soit allée se noyer après son crime, elle avait des tendances suicidaires. Mais son corps n'a été retrouvé nulle part » (198). Gilles croit avoir trouvé sa mère dans cette femme, tout en établissant des ressemblances inquiétantes et impossibles entre elle et Mayliss, mais n'arrive jamais à rien vérifier, car le destin de Marie demeure irrésolu. Peu après ces efforts inutiles de retrouver Marie, Gilles retourne à Paris, pour découvrir l'appartement incendié de son père, l'endroit de son amour avec Mayliss et là où se trouvait le film de Marie. Les témoins affirment avoir vu une femme « inquiétante », d'un âge incertain, et qui correspond physiquement à la description de Marie et de Mayliss, la nuit de

l'incendie. Ainsi, le passé de Gilles brûle par la main d'une femme, ou d'une des femmes folles, mais liées à lui. La question du feu et de ce qui arrive à Mayliss/Marie n'est jamais résolu, car Gilles arrive à se libérer du passé à la suite de l'incendie. Néanmoins, cette incertitude et la présence de la folie et du dédoublement, provoquent un profond sentiment de malaise et de fantastique chez le lecteur, content de la fin heureuse de l'histoire, mais laissé sans réponse à ses questions.

Tout comme Fottorino et aussi comme les écrivains fantastiques du dix-neuvième siècle, Van Cauwelaert emploie la folie et le dédoublement à maintes reprises pour créer un effet de fantastique. Nous avons déjà vu comment ce thème contribue au fantastique de *La Nuit dernière au XVe siècle*, avec la question de Jean-Luc/Guillaume. Dans d'autres romans de Van Cauwelaert aussi, comme *Hors de Moi* et *Un Aller-simple*, la folie et le dédoublement comptent parmi les plus grands instigateurs du fantastique. Au début de *Hors de Moi* le narrateur, Martin Harris, essaie de rentrer chez lui à la suite d'un coma de quelques jours à l'hôpital, causé par un accident de voiture. Mais en arrivant chez lui, il découvre un autre homme, un autre Martin Harris, qui l'a remplacé : il habite chez lui avec sa femme, il a pris son travail et semble avoir tous ses souvenirs. Ce qui rend la situation encore pire pour le pauvre narrateur (une situation qui n'est pas sans rappeler *Le Colonel Chabert* de Balzac), c'est que personne ne le reconnaît, même pas sa femme, à part Muriel, la conductrice du taxi de l'accident et les médecins à l'hôpital qui l'ont soigné. C'est presque comme si le nouveau Martin Harris avait effacé son souvenir et s'y était mis à la place. Tous deux semblent absolument certains d'être le vrai Martin Harris et s'entre-accusent de vol d'identité. Personne ne croit à l'histoire du narrateur, sauf Muriel et le lecteur, qui voit l'histoire à travers les pensées de Martin. Comme c'était le cas pour *Avatar*, auquel *Hors de moi* ressemble tant, cela remet en question le rapport entre identité physique et

spirituel. Bien évidemment, le lecteur, tout comme le narrateur, se demande si cette confusion n'est qu'un effet de folie, ou bien si c'est le résultat d'un évènement surnaturel. Cela provoque un effet de fantastique et un malaise devant l'incertitude de ce qui devrait être la chose la plus sûre au monde : qui on est. L'histoire se termine comme un roman policier, ce que Todorov appellerait étrange, mais tout au long du livre, Martin Harris et le lecteur sont plongés dans un effet da fantastique, grâce au dédoublement et à la folie.

Dans *Un Aller-simple*, l'effet de fantastique est plus subtil, tout comme les thèmes de dédoublement et de folie. Le narrateur, Aziz, est un orphelin, un bébé récupéré par des « Tsiganes » à la suite d'une collision de voiture, où ses deux parents sont morts. Elevé dans cette communauté et sans certitude de ses origines, on avait choisi de lui créer une identité de marocain immigré, même avec de faux papiers, pour qu'il soit mieux intégré dans les banlieues. Puis un jour, sous la prétexte d'une accusation de vol, le gouvernement français décide de le renvoyer au Maroc et de l'aider à s'y réintégrer, pour montrer le désir de la France d'aider les Magrébins à être bien établis chez eux. Malheureusement, Aziz est né en France et ne connaît presque rien du Maroc, ni de la culture marocaine. Mais avec ses faux papiers et aucune preuve de ses vraies origines, on refuse de le croire, et on l'oblige à fabriquer une identité et une histoire marocaine. Ainsi, à partir d'une légende d'un village caché du nom d'Irghiz dont Aziz avait entendu parler pendant son enfance, il fabrique un passé personnel invraisemblable. Mais il arrive à convaincre Jean-Pierre, un employé du gouvernement chargé de le ramener chez lui et de l'aider à s'y intégrer. Au Maroc, les deux commencent leur chemin à Irghiz, dans les Atlas, dirigés par Valérie, une guide touristique qu'Aziz recrute à leur cause. Au fur et à mesure qu'Aziz et Jean-Pierre deviennent amis, Aziz commence à comprendre à quel point Jean-Pierre, perturbé après la perte de sa femme à un ami et l'échec de son rêve de devenir écrivain, a besoin

de croire en Irghiz et leur mission. Ils continuent, donc, à chercher le village imaginaire dans les montagnes, jusqu'au moment où Jean-Pierre tombe gravement malade, d'une maladie qu'il a attrapée dans un lac, une maladie de l'eau. Loin de la civilisation, Valérie les quitte pour chercher de l'aide, et les deux hommes continuent la quête d'Irghiz, devenue l'obsession du Jean-Pierre délirant. Enfin, Jean-Pierre meurt heureux au moment où dans une hallucination il se voit arrivé à Irghiz. Valérie arrive trop tard et retrouve Aziz, qui devient, en quelque sorte, le nouveau Jean-Pierre. Il rentre en France, il s'intègre dans la famille éloignée de Jean-Pierre en les rapprochant au souvenir de leur fils mort, et il finit le roman de Jean-Pierre pour lui, adoptant et accomplissant ses rêves.

Bien évidemment, ce roman est moins fantastique de point de vue traditionnel. On n'y trouve ni surnaturel ni inexplicable. Il n'y a même pas de folie, proprement dit, à part peut-être les délires du mourant qui imagine un village dans les montagnes. Cependant, le dédoublement de personnalité chez Aziz, tiraillé entre deux fausses identités, celle d'un Tzigane français et un marocain d'Irghiz, aussi bien que la réincarnation d'un mort dans un autre d'un personnage provoquent un léger effet de fantastique pendant tout le roman. En fin de compte, il finit par choisir une troisième identité, l'identité d'un mort, tout comme François dans *Korsakov*. Ainsi, le dédoublement crée un effet de fantastique même s'il n'y a ni hésitation todorovienne ni intrusion brutale du surnaturel dans la vie réelle.

### Le voyage dans le passé

Les thèmes que nous avons discutés jusqu'ici - la lumière, l'amour, la folie - sont des éléments traditionnels du fantastique, classifiés par Todorov dans les catégories des thèmes « du je » et « du tu ». Mais en étudiant les similarités entre la littérature à effet de fantastique de nos

jours et celle du dix-neuvième siècle, on constate l'importance d'un autre thème peu étudié dans la critique du fantastique : le voyage, ou le déplacement. Le rôle du voyage dans la tradition littéraire de l'occident en général est, certes, un sujet qui a déjà reçu beaucoup d'attention. Vladimir Propp explique, par exemple, dans sa *Morphology of the Folktale*, que le voyage est la réaction habituelle du héros dans le conte traditionnel quand « Misfortune or lack is made known » (38-39). De son côté, Joseph Campbell, dans *The Power of Myth*, décrit le héros « who feels there's something lacking in the normal experiences available or permitted to the members of his society » et qui, ensuite, « takes off on a series of adventures beyond the ordinary » (123). Comme nous le verrons, les héros fantastiques participent souvent à cette tradition littéraire, ce qui alimente un sentiment de conte ou de mythe dans le fantastique. Néanmoins, les voyages fantastiques ne sont pas juste des voyages de héros traditionnel, mais plus précisément des voyages de héros romantique. Dans la littérature française, le voyage romantique trouve un de ses meilleurs exemples dans *René* de Chateaubriand, où le personnage éponyme, à la suite de la mort de son père, décide de devenir moine en proclamant : « Heureux ceux qui ont fini leur voyage sans avoir quitté le port » (Chateaubriand, 121). D'un point de vue à la fois catholique et romantique, René voit la vie comme un voyage, où, comme l'explique Michel Brix dans son article « Voyages romantiques » : « Toute vie est assimilée à un voyage dans la mesure où, chassé du Paradis terrestre, l'homme voudrait, sinon trouver le chemin qui permet d'y retourner, en tout cas voir s'ouvrir devant lui les portes de la rédemption » (185). Mais si René voit le monastère comme une destination finale où le voyage de la vie s'accomplit en toute sûreté, il n'arrive pas à y aller. Il décide, plutôt, d'entreprendre un voyage réel, d'abord à Rome et en Grèce, et ensuite, après la perte de sa sœur, en Amérique. Les voyages sont toujours décevants pour René et ne lui apportent pas la tranquillité qu'il semble chercher. Mais ce voyageur

romantique n'arrête pas d'errer dans les lieux du passé – que ce soit dans la civilisation antique de Rome et Grèce ou la pré-civilisation de l'Amérique amérindienne – car il ne cherche peut-être pas une vie paisible, mais, comme le suggère Michel Brix, la rédemption, le salut spirituel. Le romantique, incapable de s'intégrer dans un monde laïc et postrévolutionnaire, cherche un monde passé auquel il peut accéder par le voyage, dans un réflexe prérévolutionnaire, celui du pèlerin. Même si le voyageur ne croit plus forcément au pèlerinage au sens traditionnel, et même s'il n'a aucun espoir de vie tranquille, le voyage mystique lui permet la possibilité de se comprendre, de trouver un sens à la vie. Ce sens vient, justement, en racontant l'expérience du voyage, comme le fait René, car, comme Nathalie Soloman explique dans *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, « le récit du voyage est le lieu et l'occasion d'un autoportrait, certes partiel et discontinu, mais qui occupe une place essentielle » (48). Pour beaucoup de romantiques, le pèlerinage, et le récit qu'on en donne, n'ont peut-être plus le pouvoir de donner le salut au sens chrétien, mais il peut sauver l'individu perdu dans un monde auquel il n'appartient pas.

Dans *Les Chemins de Dieu : Histoire des pèlerinages chrétiens, des origines à nos jours*, Jean Chélini et Henry Branthomme explique que dans le pèlerinage traditionnel, le voyageur espérait « chercher la guérison d'une infirmité d'une maladie qui altère la santé de leur corps ou de leur esprit » (108), « se recueillir dans les lieux ... afin que leur âme soit éclairée » et « chercher ... l'absolution d'une faute » (109). Bien évidemment, le voyageur romantique que René incarne ne fait pas de pèlerinage traditionnel, mais son voyage mystique dans un lieu lié au passé perdu semble être fait dans le même but. De plus, les récits de voyage mystique dans la littérature romantique, tels que celui de René, semblent correspondre à une reprise de pèlerinage dans la vie réelle, surtout chez les écrivains romantiques. Puisque la Révolution avait découragé les traditions catholiques, les Restaurations ont connu « une reprise spontanée des pèlerinages ...

Ainsi le pèlerinage se trouve désormais chargé d'une signification nouvelle comme une manifestation d'esprit contre-révolutionnaire » (Chélini & Branthomme 290). Si René fait un voyage mystique en Amérique pour guérir de ses traumatismes personnels et pour retrouver un passé perdu, Chateaubriand, dans la vie réelle, a fait un pèlerinage à Jérusalem dans le même but, comme son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* semble le suggérer. Le voyageur romantique, que ce soit dans la littérature ou la vie réelle, est en quelque sorte un pèlerin, et c'est ce côté spirituel, ce désir de trouver le monde disparu de son âme, qui le pousse à voyager dans des lieux liés au passé. René nous donne un exemple très clair de ce phénomène. Cette nouvelle n'est pas habituellement considérée comme un classique du fantastique, mais il y a, indéniablement, un effet de fantastique dans certains épisodes de ce conte. De plus, cette étude brève du voyageur qu'est René nous donne un type du pèlerin romantique que l'on peut vite reconnaître dans d'autres contes fantastiques du dix-neuvième siècle.

Dans *Arria Marcella* de Gautier, on trouve un voyageur romantique tout de suite dans le personnage d'Octavien. Dès le début de l'histoire, toutes sortes d'indices nous montrent le côté romantique du jeune homme. Il admet que « la réalité ne le séduisait guère » (Gautier 180), et on découvre qu'il est sujet à une « passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire » (181, je souligne) et à « des élans insensés vers un idéal rétrospectif ; il tentait de sortir de son temps et de la vie, et de transporter son âme au siècle de Titus » (182). Est-il étonnant qu'il passe ses vacances à Pompéi, qu'il parle latin mieux que ses amis, qu'il tombe éperdument amoureux de l'empreinte en lave d'une jeune fille morte à Pompéi ? Il est si mal intégré dans le monde réel et si désireux du passé qu'il « regrettait fort de ne pas s'être trouvé à Pompéi le jour de l'éruption du Vésuve pour sauver la dame » (178). Tout comme René, on peut bien imaginer qu'il a voyagé en Italie, en premier lieu, afin de trouver un

monde plus propre à son état spirituel, et pour se recueillir dans un lieu qui lui serait idéal, presque saint. Bien évidemment, ce voyage ne fait qu'approfondir son désir du passé, d'élargir le gouffre entre lui et la réalité. Il est donc obligé de faire un voyage encore plus extrême : de quitter le présent et voyager à l'époque romaine. Pendant une nuit, il vit heureux dans le passé avec l'amour d'une femme qui incarne tout ce qu'il désire. Cependant, comme c'est si souvent le cas dans le fantastique, Octavien ne peut pas garder le passé vivant à perpétuité. Son voyage se termine, et il est laissé avec la compréhension de la futilité de son désir du passé dont il n'est pourtant pas libéré.

Si dans *Arria Marcella* Gautier nous fournit un exemple particulièrement puissant du pèlerin romantique/fantastique, Mérimée et Maupassant nous suggèrent des héros semblables, quoique moins transparents. Dans *La Vénus d'Ille*, le voyage en question n'est pas aussi romantique, car le narrateur ne correspond pas à l'image du jeune homme qui vit dans ses rêves du passé et meurt de son amour pour ce qui n'existe plus, comme on en trouve si souvent dans les récits de Gautier. Le narrateur de *La Vénus d'Ille* montre dès le début son éducation raisonnable et scepticisme devant les superstitions du peuple. Néanmoins, il est antiquaire et il est venu voir les environs d'Ille puisqu'il les savait « riches en monuments antiques et du Moyen Age » (Mérimée 5). Malgré ses apparences d'homme raisonnable, il s'excite devant la statue dont il décrit la beauté et la méchanceté en amoureux plutôt qu'en antiquaire scientifique. Même si son obsession pour le passé est mieux cachée sous une allure plus soignée, il est aussi passionné par ce qui n'est plus que René ou Octavien. C'est ce même désir du passé qui motive son voyage, un voyage bien chargé d'un effet de fantastique.

Au début du *Horla* de Maupassant, on trouve encore un homme très raisonnable et apparemment très content de vivre dans le présent, comme nous le témoigne la première entrée



de son journal intime. Cependant, son contentement est bientôt troublé par une maladie qui est liée à la présence du Horla, comme on le découvre plus tard dans le récit. Que le Horla le hante réellement ou que le narrateur soit fou, la vie heureuse et bourgeoise du narrateur n'est qu'une chimère et cette maladie n'est que le premier signe de cette réalité. Avant de découvrir la présence du Horla mais après être tombé malade, le narrateur fait deux voyages. Le premier est au Mont Saint-Michel, site traditionnel du pèlerinage. Pour un homme raisonnable, la décision de s'y rendre quand on est malade semble assez curieuse, mais peut-être que le narrateur, même sans le savoir, cherche à y être guéri comme tant de pèlerins avant lui. Au Mont Saint-Michel, il a une discussion avec un moine concernant une légende du fantôme, et le narrateur décrit cette conversation comme sage et raisonnable. Evidemment, la raison du narrateur n'est pas celle de la France républicaine, ce qui devient encore plus manifeste dans son prochain voyage. Après un moment de répit à la suite de la visite au Mont Saint-Michel, la maladie semble revenir, alors le narrateur voyage à Paris pendant la fête nationale. Il critique la fête comme un événement ridicule qui prouve que « le peuple est un troupeau imbécile, tantôt stupidement patient et tantôt féroce révolté ... on lui dit : 'Vote pour la République.' Et il vote pour la République ». De plus, il appelle les dirigeants du pays de « sots » qui « obéissent à des principes, lesquels ne peuvent être que niais, stériles et faux » (Maupassant 30). Ces déclarations ne renvoient pas forcément à un narrateur romantique, mais elles suggèrent qu'il ne s'agit pas ici d'un grand ami du peuple et de la République. Ce n'est qu'après ces deux visites que la petite maladie du narrateur devient quelque chose de beaucoup plus néfaste : la présence du Horla ou de la folie. Ce qui est intéressant, c'est que la discussion au Mont Saint-Michel, un lieu où il cherchait la guérison, a certainement aidé à planter les germes de l'idée du Horla. Si le narrateur est bien fou,

c'est en grande partie parce qu'il est allé chercher la guérison dans un lieu du passé, un site de pèlerinage.

Dans les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert, on trouve aussi de nombreux voyages à des lieux du passé liés à un effet de fantastique. Dans *Korsakov* de Fottorino, nous avons déjà vu que la folie ne s'empare du narrateur qu'au moment où il voyage à Naples afin de retrouver les origines de la famille Signorelli. Jusqu'à la fin de son existence sous le nom de François, le narrateur n'arrête pas de chercher quelque trace, quelque relique de sa famille à Naples, comme si, en le trouvant, il pourrait se sauver de son identité d'Ardanuit. Ce lien entre la folie, et donc le fantastique, et les lieux du passé pourrait être une coïncidence, s'il n'était pas encore plus renforcé par le voyage suivant de François, celui qui s'accomplit dans son esprit défaillant. Dès le moment où François assume l'identité de Fosco, il s'imagine en Tunisie, qui, avec Naples, représente le passé perdu des Signorelli. C'est ici qu'il décide de se réfugier, dans la folie complète, mais protégé de la véritable identité non désirée de son enfance. Presque en pèlerin ou en voyageur romantique, François ne cesse jamais de se rendre aux lieux du passé, des sites touchés par la sainte présence de l'histoire de Signorelli, un idéal auquel il veut accéder à tout prix pour être guéri de sa propre histoire d'Ardanuit.

Gilles aussi, dans *Baisers de cinéma*, fait un voyage semblable à ceux du fantastique traditionnel. Au début du roman, Gilles est déjà bien ancré dans l'habitude d'aller au même cinéma qui joue des vieux films - là où il rencontre Mayliss - dans un rituel hebdomadaire à la seule fin de retrouver sa mère inconnue. Ce cinéma, bien évidemment, représente le passé pour un homme élevé par un père qui contrôlait la lumière dans des films et qui croit avoir une mère actrice. Puis un jour, dans l'appartement de son père, il trouve la vieille pellicule qui montre Marie Bordenave. Après plusieurs tentatives sur place de trouver l'identité de cette femme, que

ce soit des coups de fil ou des recherches dans les carnets de son père, Gilles se rend compte qu'il ne trouvera rien à Paris. D'un coup, le rituel du cinéma ne suffit plus, et Gilles se sent obligé de se lancer à la recherche de l'institut médical qui apparaissait dans le film. Ainsi, sa religion du cinéma s'active dans un pèlerinage vers un lieu où il espère trouver les traces de sa mère. Au sud de la France, il fait une véritable visite au passé. Pendant tout le voyage en train, il ne fait que penser à son père et ses « mères » du cinéma. Une fois arrivé, il se rend à l'adresse de l'asile où habitait Marie, mais il ne trouve rien. Cependant, il retrouve une Madame Dauneuse, une ancienne employée de l'asile qui lui raconte ce qu'elle sait sur Marie. Pendant tout le voyage, Gilles continue à fouiller dans le passé, à chercher un souvenir qu'il peut ramener chez lui en relique, pour le guider et le guérir. L'obsession de Gilles pour le passé est bien établie dès le début du roman et ce voyage n'en est que la manifestation suprême. Il vit dans une nostalgie pour un passé perdu et comme beaucoup de romantiques littéraires avant lui, cette nostalgie le pousse à un voyage. Et puis ce voyage romantique, dans la tradition du fantastique, mène à des événements fantastiques, associés avec un lieu du passé, ou, dans ce cas, la folie de Marie Bordenave, la mère perdue potentielle.

Tout comme Fottorino, Gautier, Mérimée et Maupassant, Van Cauwelaert développe, lui aussi, cette idée de voyage mystique vers le passé qui provoque un effet de fantastique. Dans *Un Aller-Simple*, par exemple, on voit ce thème dans le voyage d'Aziz au Maroc, son lieu d'origine prétendu, et puis en Lorraine, la région originelle et délaissée de Jean-Pierre. Evidemment, ces voyages correspondent à la confusion d'identité d'Aziz, ce qui correspond, à son tour, à l'effet de fantastique du roman. Mais si ce thème de voyage joue un rôle important dans *Un Aller-Simple*, il est encore plus frappant dans *L'Apparition*. Dans son rôle d'assistant de l'avocat du diable, Nathalie est obligée de faire le voyage à la Basilique de la Vierge de Guadalupe à Mexico. Ce

lieu n'a rien à voir avec le passé personnel de Nathalie ; pourtant le lien entre sa destination et le pèlerinage est clair. Marquée par un évènement du passé de grande signification spirituelle, ce lieu représente un site de pèlerinage à la fois traditionnel et moderne. Naturellement, la Basilique est censée fortifier la foi des pèlerins, et, en fin de compte, c'est exactement ce que Nathalie y cherche, quoique de manière invertie. Bien qu'elle soit une femme rationnelle et non-croyante, Nathalie passe par une crise personnelle, provoquée par des questions du rapport entre la femme qu'elle voulait être et la femme qu'elle est devenue. Elle est déçue par sa vie professionnelle, qui est très lucrative, mais superficielle. Seule, elle regrette son ancien copain, même si elle croit ne plus l'aimer. En faisant ce voyage, elle espère affirmer la personne qu'elle est devenue et fortifier sa foi dans la raison par-dessus les superstitions et les croyances religieuses. Même si la basilique n'a pas d'association avec le passé personnel de Nathalie, elle croit résoudre sa crise du passé dans ce site de pèlerinage pour des milliers de croyants. Cependant, ce voyage ne fait que provoquer d'autres crises chez Nathalie, des crises fantastiques. D'un côté, Nathalie devient sujette à la présence spectrale de Juan-Diego, qui veut mener ses efforts dans le procès de canonisation. D'autre part, Nathalie se trouve devant l'œil vivant de la Vierge, qui la captive et la transforme. Malgré les apparences de femme complètement raisonnable, Nathalie finit par ressembler aux voyageurs romantiques du fantastique traditionnel, et, comme eux, son voyage aboutit à un effet de fantastique.

Dans les contes et les mythes, comme nous le témoignent Propp et Campbell, le voyage entre en jeu comme un moyen de combler une vide ou de réparer un tort. Dans la littérature romantique, le voyage continue à servir cette même fin, mais de façon particulière : il accorde une sorte de salut spirituel au romantique qui vit dans une époque qui ne lui est pas propre. Par le voyage, il peut établir une connexion spirituelle avec un passé à jamais perdu. En cela, il

ressemble au pèlerin médiéval, qu'il a tendance à suivre comme modèle. Dans la littérature fantastique, ce thème du voyage romantique se répète à maintes reprises, que ce soit chez Gautier, Mérimée, Maupassant, Fottorino ou Van Cauwelaert. Si plusieurs théoriciens du fantastique, tels que Caillois et Mellier, ont remarqué la fécondité des châteaux, églises, cimetières et ruines, le voyage à ces endroits et sa motivation n'ont pas reçu assez d'attention. C'est justement une quête du passé qui rend le voyage romantique fantastique et qui mène les personnages dans de tels lieux. Il y a, dans ces voyages, un certain effort de ressusciter le passé, mais qui n'arrive qu'à faire apparaître des fantômes.

### Le réalisme dans le fantastique

Ayant démontré la continuité entre le fantastique du dix-neuvième siècle et contemporain en ce qui concerne la lumière, l'amour, la folie et les voyages, il suffit d'évoquer un dernier élément continu entre les deux époques : le réalisme dans le fantastique. L'idée de réalisme dans le fantastique paraît contradictoire, car ce genre est avant tout une mise en scène de l'indicible, une intrusion brutale du surnaturel, une sorte de l'irréalisme. Le fantastique est souvent classé comme sous-genre du romantisme, en opposition au réalisme qu'il détruit ou qu'il remet en cause, selon les théories les plus traditionnelles. En effet, les grands écrivains du fantastique au dix-neuvième siècle sont les plus souvent des auteurs romantiques. C'est le cas pour pratiquement tous les premiers « maîtres du genre » énumérés par Castex, que ce soit Nodier, Gautier, Mérimée ou Nerval. Quant à Balzac et Maupassant, leurs contes fantastiques sont traditionnellement vus comme des aberrations expérimentales qui sortent du genre typique de leurs auteurs, des allégories de l'état spirituel du héros réaliste, ou même des preuves que ces auteurs sont véritablement romantiques (Castex 168-160). D'autres œuvres à effet de fantastique,

telles que *Thérèse Raquin* de Zola, sont souvent exclues du genre à cause de leur association avec un mouvement autre que le romantisme. Car enfin, le fantastique semble s'inspirer des émotions si intrinsèques au romantisme, tellement bien décrite par Alfred de Musset dans le célèbre deuxième chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle* : « L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus. Ils s'en approchèrent comme le voyageur à qui l'on montre à Strasbourg la fille d'un vieux compte de Sarverden, embaumée dans sa parure de fiancée » (Musset 66). Ce chapitre de Musset pourrait bien être le manifeste du romantisme français ou du fantastique, tellement les sentiments que les deux évoquent se ressemblent dans de nombreuses œuvres.

Néanmoins le fantastique a un côté réaliste inné que l'on ne trouve pas forcément dans le romantisme. Si pour Castex et Caillois le fantastique se distingue par une intrusion brutale du surnaturel, cette intrusion ne réussit qu'à la condition de s'accomplir dans le monde réel. Denis Mellier reprend cette idée quand il explique que « [l]e désordre ou la rupture qu'introduit la manifestation fantastique ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un espace-temps réaliste » (*La littérature fantastique* 15). Ainsi, un effet de fantastique réussi dépend largement du succès de l'ancrage mimétique. Pour y arriver, comme nous le verrons, des auteurs romantiques et/ou fantastiques emploient des techniques et des thèmes qui rappellent le réalisme beaucoup plus que le romantisme.

Si l'ancrage mimétique établit un lien entre le réalisme et le fantastique, l'intrusion brutale du surnaturel le détruit, ce qui ramènerait ce genre dans le domaine du romantisme. Cependant, il faut se rappeler que, pour Caillois au moins, le surnaturel aboutit à une fin tragique, « [p]uis la régularité du monde reprend ses droits » (9). Ainsi, le fantastique finirait dans le camp du réalisme. Vax aussi, avec sa moralité de l'art fantastique, affirme que « plus un

récit est angoissant, plus sa morale est rationaliste » (« Le fantastique : la raison et l'art » 327). Pour ces deux théoriciens, du moins, le surnaturel et le lien qu'il provoque entre le fantastique et le romantisme ne sont que temporaires ; à la fin, c'est la réalité, la raison et le réalisme qui s'imposent.

L'affirmation d'un aspect réaliste du fantastique n'empêche pas la présence du romantisme dans le fantastique. Nous avons déjà vu le rôle du voyageur romantique qui apparaît assez souvent dans les histoires fantastiques. Cet aspect du fantastique fait penser à *René* entre autres classiques du romantisme français. Cependant la personnalité romantique du héros fantastique le mène presque toujours à une fin malheureuse. Cela peut nous rappeler le réalisme où il y a souvent des personnages romantiques comme Emma Bovary, Julien Sorel et le Colonel Chabert qui meurent de tristesse. Comme pour ces protagonistes du réalisme, le refus du héros fantastique de s'adapter au monde réel le tue. Les survivants, sont ceux qui coupent le lien avec leurs fantaisies irréalistes, que ce soit Romuald dans *La Morte amoureuse*, Gilles dans *Baisers de Cinéma* ou Eugène de Rastignac dans *Le Père Goriot*. En général, la réalité encadre l'irréel du fantastique, et si on n'arrive pas à se détacher du surnaturel, on risque de disparaître avec lui avant la fin de l'histoire.

Avec cette compréhension du rapport entre le fantastique, le romantisme et le réalisme, on peut mieux étudier l'ancrage mimétique et l'usage du réel dans les œuvres en question. Dans le fantastique du dix-neuvième siècle, *La Vénus d'Ille* et *Le Horla* se prêtent particulièrement bien à une telle discussion. Dans *La Vénus d'Ille*, Mérimée donne la parole à un narrateur qui semble raisonnable, mondain et scientifique, comme on l'a déjà vu. Le percevant ainsi, le lecteur est poussé à s'identifier avec lui et à lui faire confiance. Assurément, on peut croire aux paroles de ce Parisien si bien éduqué parmi des paysans catalans, et on se sent chanceux de voir l'histoire

se dérouler à travers ses yeux raisonnables. Pour une assez petite nouvelle, le narrateur fournit une description bien détaillée du monde qu'il découvre, créant un univers vraisemblable et reconnaissable comme le nôtre. Il gagne notre confiance par ses commentaires savants, son scepticisme et sa moquerie intérieure devant des paysans superstitieux. Ainsi, on cherche une explication raisonnable des événements inexplicables avec le narrateur, et on demeure stupéfait avec lui quand son raisonnement échoue. Néanmoins, ce manque d'explication rationnelle finale ne signale pas la victoire du surnaturel dans l'esprit du narrateur ébranlé, mais pas convaincu. Par un narrateur raisonnable, Mérimée fournit son ancrage mimétique et ce narrateur évite une fin fatale puisqu'il refuse de céder au surnaturel jusqu'à ce que le monde réel réapparaisse.

Dans *Le Horla*, Maupassant base son histoire si bien dans la réalité que l'on n'est jamais laissé sans possibilité d'explication naturelle pour tout ce qui se passe. Au moment où le narrateur voyage à Paris, il fait la connaissance d'un médecin qui soigne les maladies nerveuses. Ce médecin lui parle longuement de l'hypnose, l'objet « d'un des plus importants secrets de la nature » (31). Maupassant présente cette pseudoscience comme une science établie. Si le narrateur est fou, cela pourrait bien être l'effet d'une hypnose, ce qui reste dans le domaine du naturel selon ce que ce conte veut nous faire croire. D'autre part, l'existence même du Horla nous est présenté comme une possibilité naturelle ; la science découvre de jour en jour des choses que l'œil n'a jamais vues et qui sont pourtant réelles. Pourquoi pas un Horla ? (*Le Horla* 48-50). Chez Maupassant, que le Horla existe ou pas, la science peut tout expliquer, ou, du moins, la pseudoscience que l'œuvre présente comme innovatrice et destinée à être acceptée par le monde dans un futur prochain. D'ailleurs, Gautier emploie la même technique dans *Avatar* pour expliquer la procédure par laquelle l'échange de corps se fait. Dans ce conte, la science nécessaire pour ce processus incroyable est peut-être inconnue aux Européens, mais bien



répandue en Inde. Par cette technique si bien employée par Maupassant et un peu moins réussie chez Gautier (ou la « science » proposée reste un peu trop invraisemblable pour convaincre le lecteur de sa possibilité), le surnaturel n'a pas besoin de faire une intrusion brutale dans le monde réel ; il s'y intègre, provoquant une sorte de d'étrange réalisme.

Dans la littérature contemporaine, Fottorino et Van Cauwelaert se servent souvent des mêmes techniques pour ancrer leurs récits dans un monde réel. Dans *Korsakov*, Fottorino passe la première partie du livre à exposer la vie sombre et réaliste de François Ardanuit au point que l'on pourrait se croire dans un roman de Balzac ou Dickens. Si cet effort ne suffit pas pour évoquer le monde réel, dans la deuxième partie du roman le petit garçon grandi devient le narrateur fiable, un médecin spécialisé en neurosciences souffrant d'une maladie réelle, quoique peu connue. Dans *La Vénus d'Ille*, le lecteur se soumet au narrateur/antiquaire savant en ce qui concerne la statue romaine, et ici il fait de même devant ce narrateur/neurochirurgien en cas de maladie cérébrale. On s'identifie tellement avec ce narrateur qu'au moment où son identité s'écroule du fait de la maladie Korsakov, on est laissé sans appui et ébranlé dans notre propre certitude de qui on est. Puis, dans l'épilogue, le monde réaliste est rétabli quand une nouvelle voix extérieure s'élève comme narrateur et nous rappelle scientifiquement la folie dans laquelle sombre François, ainsi que sa fin malheureuse.

Si Fottorino suit l'exemple de ce que nous avons vu dans *La Vénus d'Ille*, Van Cauwelaert prend le chemin du *Horla*. Dans pratiquement tous ses romans, Van Cauwelaert laisse la porte ouverte à une explication raisonnable pour les événements surnaturels. Presque inévitablement, un médecin ou un scientifique quelconque apparaît et dévoile l'existence d'une science innovatrice, mais pas encore acceptée, qui pourrait tout expliquer. Dans *La Nuit dernière au XVe siècle*, ce personnage se manifeste chez le vieux Victor Picard, un ancien professeur

sénile qui présente une théorie de physique quantique par laquelle la pensée laisse des traces matérielles qui peuvent créer des formes. C'est ainsi que le spectre d'Isabeau peut vraiment exister pour convaincre Jean-Luc de sa deuxième identité en tant que Guillaume. Dans *Hors de Moi*, ce personnage se présente sous la forme d'un Dr. Farge, un spécialiste du coma qui a soigné Martin à l'hôpital. Ce médecin fournit de nombreux exemples d'histoires incroyables liées au coma en proposant que « le lobe temporel droit est brusquement activé, connecté, malgré lui à une banque de données qui se trouvent à l'extérieur du corps » (*Hors de moi* 127). Par des réflexions et des conversations remplies d'un langage savant, Van Cauwelaert, tout comme Maupassant, ou bien Jules Verne, ce que nous avons vu dans notre discussion précédente du *Château des Carpathes*, arrive à nous convaincre que ce qui nous semble surnaturel n'est peut-être rien que du naturel pas encore compris par la science générale. Dans un monde où le surnaturel pur n'a plus beaucoup d'emprise sur nous, la science prend la relève, ou, comme Joshua Landy et Michael Saler l'expliquent dans *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age* : « [M]odern science is just as likely to *restore* mystery as to extirpate it from the natural world ... the quest for knowledge – rationality itself – can, and indeed should, lead to an admission of irremediable defeat » (7-8). La science n'arrêtera jamais de progresser, et cette connaissance nous force à admettre qu'il y a encore des merveilles qui paraissent inexplicables et surnaturelles. Maupassant et Van Cauwelaert profitent de cet aveu pour créer un effet de fantastique.

Si le fantastique est un portrait de l'indicible, l'inexplicable, pour être plausible il doit être toujours placé dans le cadre du réel. Cela est tout aussi vrai dans la littérature contemporaine que dans celle du dix-neuvième siècle. En employant les mêmes techniques pour créer un ancrage mimétique, les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert maintiennent le lien entre le

fantastique et le réalisme, sans perdre ce qu'ils ont de romantique. Ainsi, on peut dire que le fantastique, dans le passé et aujourd'hui, n'est un sous-genre ni du romantisme, ni du réalisme, mais qu'il est tiraillé entre les deux, qu'il appartient aux deux. Cette lutte entre les deux mouvements, comme tous les thèmes étudiés jusqu'ici, marque une continuation entre le fantastique du dix-neuvième siècle et de l'époque contemporaine dans la façon dont il crée un effet de fantastique.

### Un genre continu

La lumière trompeuse, l'amour fatal, la folie et le dédoublement, le voyage romantique et le réalisme : certains de ces thèmes figurent dans des théories du fantastique depuis longtemps, d'autres sont plus récents. Cependant, tous nous aident à comprendre comment les écrivains provoquent un effet de fantastique dans leurs œuvres. Cette liste de thèmes n'est certainement pas exhaustive, mais elle est suffisante pour démontrer le côté fantastique des œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert et la continuité ainsi que la ressemblance étroite entre le fantastique des deux époques. Le fantastique n'est donc pas limité au contexte du dix-neuvième siècle ; il est tout aussi possible dans le contexte actuel. Néanmoins, ce contexte est, certes, différent, et cette différence n'est pas sans effet pour la littérature fantastique. Cette étude se tournera maintenant, justement, à la discussion de différence entre le fantastique contemporain et celui du dix-neuvième siècle pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple réécriture, mais de la continuité d'un genre qui s'adapte à son contexte historique et socio-culturel. Si on a discuté plusieurs thèmes pour prouver la continuité du genre, il ne nous en faut qu'un seul pour montrer les différences : celui de la quête identitaire.

## La quête identitaire

Loin d'être un thème unique au fantastique, la question d'identité individuelle semble apparaître partout dans la littérature et dans la vie réelle que ce soit aujourd'hui ou dans les deux siècles précédents. De tous les genres littéraires, aucun n'a peut-être la réputation de s'attarder sur l'idée de l'individu autant que le romantisme. En effet, la littérature romantique nous révèle à quel point, au dix-neuvième siècle, l'individu devient un être unique dans l'univers, et non pas une simple création de Dieu perdue dans les masses de tant d'autres semblables à lui. On trouve dans le romantisme une sorte de culte de l'individu, la culmination d'un humanisme qui voit l'homme non seulement comme quelque chose de bon, mais unique, singulier, même solitaire. Comme le dit Larry Peer dans *Inventing the Individual: Romanticism and the Idea of Individualism* : « Romanticism's very identity is bound up with the independent self, transcending internal hindrances and external obstacles in the progressive assertion of autonomy, while grappling with the promises and pitfalls of the process » (1). Cette nouvelle vision romantique de l'individu ne passe pas inaperçue ou sans réponse par les opposants du romantisme. A la suite du romantisme, le réalisme et le naturalisme ont présenté leurs propres versions de la personne humaine. C'est dans le contexte de cette conversation que l'on peut commencer à étudier l'individu dans le fantastique, où la représentation de l'individu et de son identité joue un rôle essentiel. L'importance de cette question n'est nulle part si évidente que dans le thème de la crise et de la quête identitaire. Ce thème apparaît à maintes reprises dans le fantastique du dix-neuvième siècle, un phénomène déjà étudié, mais loin d'être résolu. Dans le fantastique contemporain, et surtout dans les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert, la question d'identité retient toute l'importance qu'elle avait au dix-neuvième siècle, mais la façon dont elle se manifeste semble avoir changée. L'évolution de ce thème, toujours présent, reconnaissable et

pourtant transformé, nous permet de voir comment le fantastique contemporain, bien qu'une continuité du fantastique du dix-neuvième siècle, représente quelque chose de nouveau. De plus, ce thème évoluant nous permet de mieux comprendre le lien entre le fantastique et son contexte historique et culturel, puisqu'il paraît s'accorder avec lui.

Avant d'explorer la question de savoir comment la quête identitaire fonctionne dans le fantastique, il faut établir une idée de ce que c'est que l'identité de l'individu « moderne ». Selon la « Quête identitaire et conflits interpersonnels » de Dominique Picard, « Mon 'identité', en effet, c'est d'abord ce qui me représente, ce qui fait que je suis 'Moi', un être unique et différent des autres dont je suis capable de circonscrire les frontières » (76). Bien évidemment, on n'est pas né avec cette identité, mais on la crée par un processus « d'assimilation et différenciation » (Picard 76). Pendant toute sa vie, et surtout pendant l'enfance et la jeunesse, on se définit. Cependant, ce processus de définition n'est pas sans complication. Comme Picard le suggère, c'est un processus qui exige des choix d'inclusion et d'exclusion. Le choix d'exclusion dans la création d'une identité peut être une source de conflit, que ce soit dans le rapport intérieur de l'individu envers lui-même ou dans les rapports extérieurs avec les autres (Picard 75). Ces conflits, comme nous le verrons, figurent fréquemment dans le lien entre la quête identitaire et l'effet du fantastique dans la littérature.

Pour rendre la création d'une identité encore plus difficile, le processus n'est aucunement sujet uniquement aux décisions conscientes de l'individu concerné. La psychanalyse en particulier, a déjà engendré des théories particulièrement pertinentes à la question dans le fantastique. Sigmund Freud, par exemple, cherche à comprendre les mystères de l'identité dans les expériences refoulées de l'enfance, ce qui a tendance à remonter dans les rêves. Nous avons déjà vu comment ces idées servent de base à sa théorie de « das Unheimliche », l'étrangement

inquiétant, ou, dans des termes plus récents, l'effet de fantastique. Ces idées ne sont pas négligeables, ce que nous verrons plus tard en étudiant les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert, ainsi que le fantastique traditionnel.

A part Freud, la formation de l'identité selon les théories psychanalytiques de Lacan peuvent éclairer notre compréhension de la quête identitaire fantastique. Dans *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Lacan développe, comme le titre le suggère, le principe de ce qu'il appelle le stade du miroir dans la formation de notre identité. Selon Lacan, le stage de miroir s'accomplit au moment où le bébé se voit dans le miroir et arrive à se reconnaître. Au début, la reconnaissance de sa propre existence est une source de joie (1), puis le nouveau-né se rend compte de son manque de contrôle, dans un corps maladroit. Cela crée une sorte de rivalité avec l'image, où le corps est complet, et non pas « morcelé » (2). Enfin, le stade du miroir devient « un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation » (3), car l'enfant trouve la possibilité de devenir le « Je-idéal », cet être suffisant dans le miroir. Selon Lacan, c'est un processus fondamental dans la formation de l'identité individuelle, une expérience commune à tous, mais qui mène à la création des individus distincts.

Les théories psychanalytiques de Freud et Lacan, quoique loin d'être universellement acceptées dans leur totalité, ont tellement influencé notre conception de l'identité que l'on ne peut pas discuter de la quête identitaire sans les évoquer. Même si, en général, le fantastique du dix-neuvième siècle précède Freud et Lacan, on peut y voir une préfiguration, une présence inconsciente des idées du refoulé qui remonte et de crise identitaire devant le miroir. La théorie de Lacan s'applique particulièrement bien à des questions d'identité liées à des effets de lumière et de dédoublement de personnalité, tandis que le resurgissement de Freud se trouve surtout dans la quête identitaire liée aux voyages à des lieux du passé. Pour voir comment ces théories nous

aident à comprendre la quête identitaire dans le fantastique du dix-neuvième siècle, il vaut mieux entrer directement dans les textes, en commençant par ceux de Gautier.

### La crise identitaire du dix-neuvième siècle

Au début de l'histoire de *La Morte amoureuse*, Romuald est sur le point de devenir prêtre. Il ne doute pas de son identité, ni de ce qu'il souhaite devenir : « Dès ma plus tendre enfance, je m'étais senti de la vocation pour l'état de prêtre ... Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable » (78). Ayant passé une enfance en vase clos, l'identité de Romuald est bien ancrée dans ses croyances religieuses et dans son désir de se dévouer à la prêtrise. Et puis, au moment même de prendre ses vœux, il lève son regard pour un instant d'une façon innocente, mais fatale. C'est ce mouvement qui entraîne sa crise d'identité, un mouvement qu'il regrette en proclamant : « Oh ! que Job a raison et que celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux ! » (79). C'est ainsi que Romuald perçoit Clarimonde pour la première fois, dans une apparition angélique qui le fait tomber éperdument amoureux d'elle. De plus, ce moment sert presque de stade de miroir pour Romuald. Jusqu'à ce moment-là, Romuald croyait être sûr de son identité, mais cette certitude venait d'une naïveté, d'un manque d'expérience, et non pas d'une introspection profonde et informée par une vie diversifiée. Cependant, en voyant Clarimonde, son identité est ébranlée : « Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles » (79). Il se perd dans ces yeux qu'il décrit en disant : « [A]vec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un œil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur » (80). Evidemment, ce n'est pas un miroir dans le sens littéral, mais une source lumineuse dans

lequel Romuald découvre une autre version de lui-même. Tout comme l'enfant selon Lacan, il se rend compte de l'impuissance dans laquelle il se trouve : « Je fis un effort suffisant pour arracher une montagne, pour m'écrier que je ne voulais pas être prêtre ... et il me fut impossible de traduire ma volonté par le plus léger mouvement négatif » (82). Nous avons déjà vu le dédoublement de personnalité qui suit dans la vie de Romuald. Le prêtre impuissant s'oppose à l'autre Romuald, celui que Clarimonde reflète sur lui, le libertin de Venise. Jusqu'ici, Romuald a suivi le même chemin que l'enfant dans le stade du miroir ; néanmoins, Romuald ne finit pas comme lui. Incapable de supporter cette incertitude d'identité, Romuald cède à Sérapion, le vieux prêtre qui le surveille, et ensemble ils détruisent le miroir, Clarimonde, ainsi que l'autre Romuald. Ce faisant, Romuald met fin à sa deuxième identité, mais sans pouvoir retrouver du bonheur dans la seule identité qui lui reste. Il conseille, donc, « Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre » (116). Il suggère d'éviter de regarder dans le miroir, d'éviter autant que possible de passer par le stade du miroir.

Mais Romuald, aurait-il pu échapper à sa crise d'identité ? Une application historique de la théorie de Freud nous suggère que non. Notre connaissance de l'enfance de Romuald est assez limitée, à part l'absence des femmes dans sa vie, sauf sa mère avec qui il avait très peu de contact, et son désir innocent de devenir prêtre. L'évènement marquant de l'histoire est plutôt provoqué au moment où Romuald est sur le point d'agir sur ce désir, de se lier à l'Eglise de façon irréparable, une action qu'il compare avec un mariage (Gautier 82). Mais qu'est-ce qu'il y a du refoulé dans le passé qui pourrait remonter ici et créer un effet de fantastique ? Pour répondre à cette question, il faut regarder de plus près le rapport entre l'apparition de Clarimonde, ainsi que l'endroit et le moment de cette apparition. Comme nous venons de le dire, Clarimonde apparaît quand Romuald est à l'église, s'appêtant à prononcer ses vœux.



Certainement, au dix-neuvième siècle, dans le contexte de Théophile Gautier et de ses lecteurs, l'Eglise est un lieu du passé. Ce moment devrait être la culmination d'un voyage spirituel pour Romuald, le pèlerinage personnel de sa vie où son identité serait à jamais solidifiée. Mais l'effet final est tout à fait l'opposé, malgré l'accomplissement d'un acte spirituel et irrévocable.

Pourquoi ? C'est ici que le rapport entre Clarimonde et le lieu en question nous éclaire. La façon dont Gautier la décrit semble correspondre tout à fait à l'Eglise au moment de la publication de ce conte. Elle est riche, angélique, brillante, et morte-vivante. Tout comme l'Eglise, elle était vivante à une époque passée où elle vivait en belle courtisane de la noblesse, morte dans les excès de corruption et de lascivité. Puis, elle retrouve une vie de morte-vivante, retenant toutes ces qualités qui la font ressembler à la fois à un ange et un démon. Au moment où Romuald se lie à l'Eglise, il se lie aussi à Clarimonde, cette incarnation physique de ce lieu du passé, « under the illusion that his love-union with his ideal Clarimonde will be more complete, more perfect than his eventual union with the corrupt nineteenth century church » (S. Sprenger 28), ce qui suggère qu'elle représente l'Eglise prérévolutionnaire. Tant qu'il est lié à l'Eglise et à Clarimonde dans une sorte de mariage, Romuald souffre des effets fantastiques. Elle est, comme l'Eglise, un être divisé, morte et vivante, angélique et démoniaque. Romuald est, à son tour, divisé de la même façon, entre la vie diurne de prêtre et la vie nocturne de libertin. Marié à cette institution/femme du passé, il donne sa vie pour l'empêcher de mourir à nouveau, et, ce faisant, il meurt peu à peu. L'apparition de Clarimonde est donc une résurgence du refoulé, non pas du passé personnel de Romuald, mais du passé général de la société française.

La Révolution avait tout fait pour tuer l'Eglise et effacer son souvenir. Cependant, elle est revenue avec la Restauration. Mais cette résurrection n'a pas vraiment réussi. Vampirique, l'Eglise était à la fois morte et vivante. Elle ne donnait plus la vie à ses fidèles, mais en prenait

pour elle-même. Ainsi, le pèlerinage de Romuald, par lequel il espère atteindre une vie éternelle, a les effets inverses. Il ne trouve pas la vie dans une identité sûre, mais la mort et l'identité ébranlée, dédoublée. L'incertitude de qui il est lui devient si insupportable que Romuald, malgré son amour pour l'Eglise et Clarimonde, met fin à son union avec elles. Il aide Sérapion à tuer Clarimonde, et ce faisant, coupe son lien avec l'Eglise de manière symbolique, car si Clarimonde représente paradoxalement l'Eglise, comme nous avons déjà vu, elle revient une dernière fois pour lui dire que « Toute communication entre nos deux âmes et nos corps est rompue désormais » (Gautier 116). Il la regrette tout au long de sa vie et avoue que « La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien » (116). Il ne peut jamais retrouver sa première identité, mais il arrive à mettre fin à son état double et à reconnaître qui il est réellement : un homme désireux d'un passé qu'il ne peut pas avoir. Il trouve son identité et par là la paix, même s'il ne peut pas être heureux.

Dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée, nous retrouvons beaucoup des mêmes thèmes par la quête identitaire. Dans l'article « Consummation as Catastrophe: Failed Union in Prosper Mérimée's 'La Vénus d'Ille' » que nous avons déjà mentionné, Scott Sprenger montre le lien entre la statue de la Vénus et le christianisme prérévolutionnaire et comment le mariage entre Alphonse et la statue entraîne la mort de celui-là dans un renversement des effets sacramentaux (34). La statue, par exemple, est associée avec les cloches d'églises, la Vierge, le corps du Christ, les vignes et les oliviers (30-32). Ainsi, par la statue, nous voyons le même ressuscité d'un passé mort que l'on a vu avec Clarimonde – celui de l'Ancien Régime en particulier – qui provoque la mort pour ceux qui s'y lient. Romuald survit parce qu'il arrive à se libérer de ce lien, tandis qu'Alphonse meurt entre les bras de la Vénus dans le lit de noces. Mais si ce ressuscité du passé refoulé fonctionne de manière très similaire dans les deux contes, son

rapport avec le thème de l'identité est un peu différent. Alphonse est la victime d'une femme qui incarne le passé mort, mais on n'aborde jamais vraiment la question de son identité, car, en fin de compte, c'est un personnage secondaire assez peu développé. Pour voir le rôle de l'incertitude identitaire, il faut se tourner vers le voyageur/narrateur.

En racontant l'histoire, le narrateur révèle l'évolution de ses pensées relatives aux événements fantastiques et leur effet sur son identité. Comme nous avons déjà vu en étudiant le « pèlerinage » du narrateur, il arrive à Ille avec de la certitude de qui il est, tout comme Romuald. Mais si le narrateur de *La Vénus d'Ille* et Romuald partagent cette certitude identitaire, ils diffèrent dans pratiquement tous les autres aspects de leur personnalité. Ce narrateur est raisonnable, sceptique, même moqueur devant les paysans superstitieux et ignorants. En tant qu'antiquaire, il aime le passé, mais puisqu'il est loin d'entrer en union mystique selon les traditions de l'Ancien Régime, il ne court aucun risque de mourir. Néanmoins, face aux événements fantastiques, on peut voir l'ébranlement de son identité. Quand Alphonse lui raconte comment la statue a replié le doigt pour garder l'anneau de mariage, le narrateur répond selon sa personnalité : « Quel conte ! lui dis-je. Vous avez trop enfoncé l'anneau. Demain vous l'aurez avec des tenailles. Mais prenez garde de gêner la statue » (Maupassant 31). Quand Alphonse insiste, il frissonne, mais ce bref moment de peur disparaît quand il sent l'haleine alcoolisée d'Alphonse, qui lui demande d'aller voir la statue pour vérifier. Toujours sceptique, le narrateur ne va même pas regarder la statue, craignant d'attraper un rhume sous la pluie, un risque qu'il prendrait pas pour l'histoire impossible d'un homme ivre. Néanmoins, cette personnalité si raisonnable se voit ébranlée par la mort d'Alphonse. Le narrateur cherche désespérément une explication naturelle de cette mort, mais il n'en trouve pas.

De plus, il n'y a aucun moyen d'expliquer les blessures sur le corps mort, sauf si l'on accepte l'histoire de la mariée délirante, que la statue est venue la nuit tuer le mari dans son étreinte de fer. Même le témoignage d'un serviteur sur le comportement d'Alphonse semble soutenir l'impossible : « En questionnant cet homme, je ressentais un peu de la terreur superstitieuse que la déposition de Mme Alphonse avait répandue dans toute la maison. Le procureur du roi me regarda en souriant, et je me gardai bien d'insister » (38). A la base, le serviteur avait témoigné, tout simplement, qu'Alphonse, plus tard dans la nuit, cherchait le narrateur, et, ne le trouvant pas, le croyait mort. Mais le narrateur poursuit ce témoignage en posant des questions concernant l'anneau. Pourquoi le narrateur poserait-il de telles questions si, quelque part, il ne commençait pas à accepter la possibilité de l'histoire de Mlle de Puygarrig ? Tout simplement, il ne le ferait pas. Justement, il arrête de poser ces questions devant le sourire du procureur du roi. Dans ce visage souriant, il voit reflétée son identité originelle : un homme raisonnable, sceptique, et moqueur devant les superstitions. Il a honte de reconnaître qu'il devient ce qu'il trouvait ridicule, c'est-à-dire, un homme qui peut accepter des explications surnaturelles quand la raison ne fournit pas de réponse. Néanmoins, il refuse de céder à cette version superstitieuse de lui-même, et, s'accrochant à l'identité dont il était si sûr avant, il se tait. Ainsi, il rentre chez lui dans l'espoir de trouver, un jour, une explication naturelle de ce qui s'est passé à Ille. Cependant, cette explication voulue, qui permettrait au narrateur de retrouver sa certitude perdue, ne vient jamais. Il ne peut donc jamais être complètement débarrassé de son doute, de cette version de lui-même qui croit dans l'impossible et contredit tout ce qu'il croyait être et voudrait être de nouveau. Ainsi, son voyage à Ille, et le fantastique qu'il y trouve, provoque une crise identitaire qu'il ne peut jamais résoudre.

Comparé à *La Vénus d'Ille*, *Le Horla* offre une crise identitaire beaucoup plus extrême. Une fois de plus, nous voyons comment, en créant l'ancrage mimétique de cette histoire, Maupassant présente un narrateur raisonnable, satisfait et bourgeois. Il semble si sûr de lui-même en proclamant :

J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, du village et de l'air lui-même. (Maupassant 19)

Ce narrateur a peut-être une identité moderne et même scientifique, mais aussi profondément attachée à son passé personnel. C'est le genre d'homme qui discute de la médecine avec des amis et qui sait mener des expériences scientifiques, mais qui passe une journée nostalgique à admirer les bateaux devant sa maison et qui va au Mont Saint-Michel quand il est malade. C'est quelqu'un de nuancé, mais qui est stable et certain de lui-même. Puis, après les deux voyages au Mont Saint-Michel et à Paris que nous avons déjà étudiés, il commence à soupçonner l'existence du Horla. Curieusement, la présence du Horla se manifeste seulement dans la maison du narrateur, ce lieu du passé où se trouvent les racines qui le lient à ses ancêtres. On ne peut pas s'empêcher de se demander si cet homme, aussi raisonnable et cynique qu'il soit, n'a pas quelque chose de refoulé qui remonte sous la forme du Horla dans la maison paternelle. Certains des domestiques du narrateur sont affligés par la maladie ou le Horla dans la maison, mais aucun d'entre eux n'est incapable de fuir, ni ne subit une crise identitaire comme lui. Peu à peu nous voyons l'effondrement de l'état mental du narrateur qui commence son journal par l'éloge éloquent de son pays que nous venons de voir et qui finit cinq mois plus tard en disant : « Non...

non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... » (56). A force de répéter « Je suis fou », il le devient. Cependant, cette chute dans la folie n'arrive pas d'un seul coup.

Dans notre discussion du thème de la folie et du dédoublement, nous avons montré que la fin de l'histoire n'est que la victoire finale d'une version folle du narrateur sur l'homme originel. Son identité de base s'écroule et cède la place à une nouvelle identité. Mais pourquoi est-ce qu'il subit ce sort auquel ses domestiques, dans la même maison, échappent ? D'abord, le narrateur est lié à un passé mort, tout comme Romuald et Alphonse. Il vit dans le monde du dix-neuvième siècle et semble s'y être intégré, mais il refuse de lâcher sa connexion avec le passé pré-révolutionnaire. Il vit dans la même maison, il vit en bourgeois et presque en aristocrate, il va chercher la guérison au Mont Saint-Michel, et il critique la République et la capacité du peuple de se gouverner. Cette contradiction chez lui, et dans la société française en général à son époque, le rend fou. D'un côté, si le Horla n'existe pas, le narrateur est donc fou d'une folie dont les origines se trouvent dans une discussion du Mont Saint-Michel, un lieu du passé et site de pèlerinage. D'autre part, si le Horla existe, le narrateur se serait éteint lentement de sa « maladie », s'il n'avait pas découvert l'existence de cette créature. Cette découverte vient, évidemment, d'un mélange de sa conversation superstitieuse au Mont Saint-Michel, de sa conversation médicale à Paris, et de ses propres expériences scientifiques, un mélange dangereux du passé et du présent. En tant qu'être du passé qui tente de vivre dans une France moderne, son identité est menacée. L'apogée de cette crise est, bien évidemment, pendant son « stade du miroir », où il croit voir le reflet du Horla dans la glace, mais, en réalité, il ne fait que confirmer l'existence d'une autre identité cachée en lui, l'homme fou de superstition qui prend le dessus à la fin. Il découvre la version de lui qui est capable d'agir quand l'homme raisonnable reste figé

par la peur. Le narrateur aurait peut-être pu échapper à sa folie, en quittant sa maison ancestrale, par exemple, ou en évitant le Mont Saint-Michel. Néanmoins, son identité était trop liée au passé pour répondre à ses conditions. La contradiction intérieure de cet homme du passé dans un monde moderne le destine à une folie éventuelle. Ainsi le narrateur disparaît, ou bien, une partie de lui disparaît, écrasée par un autre lui-même.

En étudiant *La Morte amoureuse*, *La Vénus d'Ille* et *Le Horla* on commence à mieux comprendre ce que Vax et Mellier appellent « [l]a crise profonde du sujet » qui « conduit, sur le mode d'une dramatisation angoissante, à l'exploration d'une conscience qui éprouve la remise en cause radicale de ses valeurs ; cela jusqu'à la perception même de son identité » (*La Littérature fantastique* 12). Comme ses deux théoriciens l'ont très bien constaté, les événements surnaturels de ces romans ont une forte tendance à provoquer une crise de soi chez les personnages impliqués, un phénomène qui est loin d'être limité aux trois nouvelles étudiées ci-dessus. Mais l'application de la théorie de Freud, en ce qui concerne « l'Umheimliche » associé avec une résurgence du refoulé, au contexte historique du dix-neuvième siècle, nous aide à voir un autre côté de cette crise de soi. On peut voir dans le fantastique du dix-neuvième siècle, le spectre de l'Ancien Régime, refoulé par la Révolution, qui remonte, selon Bozzetto et Huftier, au « [s]urnaturel relié à des institutions politiques et religieuses ressenties comme obsolètes mais qui, comme le cadavre de Dieu, 'bougent encore' », surtout « à la naissance de l'individu romantique, et à son angoisse » (53). C'est peut-être le surnaturel qui provoque une crise d'identité, mais ces personnages y sont si susceptibles, justement, à cause de leur caractère romantique. Ils provoquent le surnaturel eux-mêmes par leurs pèlerinages aux lieux du passé, par leur refus de rompre avec un monde mort. S'ils se croient certains de leur identité, c'est parce qu'ils ne sont pas encore passés par une sorte de « stade du miroir » pour découvrir dans leur

reflet l'existence d'un autre être, une double identité, caché sous l'aspect extérieur. C'est leurs actions qui permettent à un passé, à la fois commun à tous les Français et personnel pour ces individus romantiques, de ressortir de manière fantastique, ce qui les force à faire face à la contradiction de vivre dans un monde moderne quand leurs identités appartiennent au passé.

Dans sa discussion de l'identité culturelle, « Les chemins du visible », Christine Bergé explique que pour certaines identités « il faut des siècles pour tisser ensemble de faibles faisceaux qui prennent plus tard de la vigueur, deviennent de fortes images, d'incontournables pratiques, alors que d'autres s'effondrent mais en apparences, se recomposent et *reviennent* métamorphosés » (550). Les personnages fantastiques ont une forte tendance d'appartenir à une identité culturelle de ce dernier genre, alors que la France en général adoptait une nouvelle identité, une du premier ordre. Malgré leur certitude identitaire, l'impossibilité de leur situation provoque du fantastique, jusqu'à ce qu'ils coupent leur lien avec le passé, comme Romuald, ou qu'ils tombent dans la folie, comme le narrateur du *Horla*. Seulement cela peut permettre le rétablissement du monde naturel. Sinon, le fantastique continue, comme dans la *Vénus d'Ille* où le narrateur reste dans sa situation ambiguë et la cloche faite avec le bronze de la statue de la Vénus continue son effet destructif lorsque plusieurs fois de suite les vignes de la région gèlent. Bien évidemment, il ne faut pas donner cette analyse comme exigence de toute œuvre fantastique française du dix-neuvième siècle. Ce faisant, on donnerait une définition aussi exclusive que celle de Todorov. Néanmoins, le fait de remarquer cette tendance dans le fantastique traditionnel nous aide à mieux comprendre son rapport avec son contexte historique. De plus, cela nous permet de comparer la quête identitaire du fantastique contemporain avec la crise d'identité traditionnelle, et d'affirmer encore plus fortement la persistance du genre fantastique, tout en soutenant que ce genre se transforme pour refléter son contexte historique.



## La quête identitaire contemporaine

Avant d'étudier la quête identitaire dans les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert, il faut reconnaître les contributions qui ont déjà été faites dans ce domaine. Certes, le fantastique contemporain français a reçu assez peu d'attention critique, Mais cela n'empêche pas que d'autres aient étudié d'autres genres contemporains quasiment fantastiques et en-dehors de la France. Alexandra Reuber, par exemple, a comparé la crise d'identité des nouvelles d'Edgar Poe et quelques thrillers du cinéma américain, tout comme Clotilde Landais a abordé le sujet de l'identité dans les romans de Stephen King. Si leurs analyses ne s'appliquent pas directement au contexte de la France moderne, ils nous aident quand même à mieux comprendre le rôle de l'identité, selon la conception moderne, dans la création d'un effet de fantastique. Pour Reuber, dans *Fight Club* (1999) de David Fincher et *Identity* (2003) de James Mangold, il s'agit surtout d'une double question : « Who are you ? ». Cette question est double car « [o]n the one hand, it refers to our psychological counterpart - our alter ego – that opposes and ridicules the idea of a unified self. On the other hand, it is a self-directed question inquiring upon the uniqueness as well as the resemblance of the other in regard to the self » (93). Dans la société occidentale contemporaine, l'identité est généralement perçue comme quelque chose de solitaire et de stable, une idée dont, selon Reuber, ces films se moquent. De plus, pour elle, l'identité n'est pas seulement une question de qui on est, mais aussi une question de l'autre, de qui il est, et du rapport de mon identité à la sienne. Clairement, on pourrait appliquer cette perception à l'identité au fantastique du dix-neuvième siècle aussi bien qu'au fantastique contemporain, car, dans les œuvres que nous venons d'étudier, l'alter ego et l'altérité jouent un rôle important. Cependant, dans ces films Reuber constate un élément de cette question d'identité étroitement lié au contexte

de nos jours. Dans notre société, les médias créent une sorte d'identité sociale à laquelle tout le monde est censé se soumettre. Cela, selon elle, provoque une prolifération des maladies mentales dans un monde sous l'influence de « the (too often) enforced social identity that does not allow for the development of a true self but that easily causes intrarole conflicts, self-doubt, and even self-alienation » (95). La découverte de l'identité personnelle des individus est souvent bloquée dans notre société, et donc la vraie identité, transformée par le refoulement, se manifeste par force sous le forme d'une maladie mentale.

De son côté, Clotilde Landais, dans *Stephen King as a Postmodern Author*, évoque l'idée romantique de l'artiste fictif en quête de son identité personnelle et artistique (6). Pour elle, l'artiste se manifeste dans la littérature fantastique en tant que l'homme créatif, un être divisé, que ce soit à l'époque romantique ou de nos jours (7). Cependant, dans la littérature contemporaine, les techniques d'écriture postmoderne – souvent utilisées par Fottorino et Van Cauwelaert – « blur the boundaries of reality and fiction » (92) en ce qui concerne l'identité, à la fois chez le personnage artistique et chez l'auteur lui-même. Ainsi, la question d'identité dans le fantastique contemporain diffère de celle du fantastique du dix-neuvième siècle dans le rapport entre l'écriture et les personnages artistiques, ainsi que dans la façon dont les questions identitaires de l'auteur lui-même se manifestent dans les romans.

Ayant évoqué les contributions de Reuber et Landais en ce qui concerne l'identité dans des œuvres contemporaines à un effet de fantastique, on peut mieux étudier et comprendre ce thème chez Fottorino et Van Cauwelaert. Dans *Baisers de Cinéma*, la question d'identité se met au premier plan dès le début : « Je ne sais rien de mes origines. Je suis né à Paris de mère inconnue et mon père photographiait les héroïnes. Peu avant sa mort, il me confia que je devais mon existence à un baiser de cinéma » (16). Le titre même du roman fait référence à cette idée

d'origines inconnues, une question qui obsède Gilles, le narrateur. Si Gilles regarde constamment les photos et les films de son père, c'est dans l'espoir de se reconnaître dans le visage d'une des actrices, de trouver sa mère et, ce faisant, se trouver aussi. Si Romuald de *La Morte amoureuse* découvre une autre version inattendue de lui-même en regardant le miroir qui est Clarimonde, Gilles, par contre, passe sa vie devant le miroir de l'écran du cinéma, cherchant son reflet dans les actrices, et ne se voyant pas. Le stade du miroir lui est inaccessible, au moins, jusqu'au moment où il perçoit Mayliss dans ce moment dont nous avons déjà remarqué la ressemblance avec l'apparition de Clarimonde. Cependant, à la grande différence de Romuald et les narrateurs de *La Vénus d'Ille* et du *Horla*, ce n'est pas un moment qui provoque une crise identitaire, car Gilles n'avait jamais une identité sûre à ébranler. Gilles va au cinéma toutes les semaines, un lieu du passé pour cet homme, dans un effort de se trouver, ce qui rend son « pèlerinage » au passé différent de ceux des personnages du fantastique du dix-neuvième siècle. C'est justement cette quête identitaire, déjà en plein mouvement avant le commencement du roman, qui motive son obsession avec le passé, qui le pousse au cinéma, et qui le fait rencontrer Mayliss.

Néanmoins, cette rencontre ne fait rien pour résoudre l'incertitude identitaire de Gilles. En cherchant sa mère au cinéma, il trouve Mayliss, avec qui il commence une liaison amoureuse parsemée de problèmes psychologiques pour lui. Il y a, tout d'abord, une sorte de synthèse de mère et amante dans l'esprit de Gilles. De plus, puisqu'elle est mariée, leurs rapports prennent une forme furtive et nuisible. En Mayliss Gilles retrouve l'amour maternel qui lui a toujours fait défaut, tout en reconnaissant que ce n'est pas une mère, mais une femme mariée qui trompe son mari avec lui. Mais si, quelque part, Gilles reconnaît la nature toxique de leur amour, il devient dépendant de la présence de cette femme, tout comme Romuald avec Clarimonde. En fin de

compte, Mayliss n'est pas un miroir dans lequel Gilles peut se découvrir, mais une illusion qui doit faire obstacle à sa quête identitaire. Tant qu'il est avec elle, il ne cherche plus les traces de sa mère, car il a Mayliss. Il n'arrive pas non plus à progresser dans le roman autofictif qu'il écrit, car il passe ses heures libres avec elle, et, étranger à lui-même, il ne sait pas quoi écrire. Gilles ne découvre pas une autre version de lui-même dans cette femme, mais, encore une fois comme Romuald, il est consommé par elle et vit une sorte de non-existence. Ainsi, Gilles se compare à un drogué qui se perd dans l'addiction (151), et il ne fait aucun progrès vers la certitude dans sa quête identitaire. Après un moment, Gilles arrive à se libérer de Mayliss temporairement, ou bien, c'est ce qu'il croit. Cependant, quand il découvre le film de Marie Bordenave peu après, il voit dans cette femme une mère, car elle ressemble tellement à Mayliss. Tout comme il avait l'habitude d'aller au cinéma, ce lieu du passé, pour chercher sa mère, il part tout de suite à Bordeaux pour trouver Marie. Il retombe, symboliquement, dans le piège de Mayliss, dans cette idée qu'une mère, peu importe qu'elle soit la vraie, peut lui fournir l'identité qu'il cherche. Néanmoins, ce voyage est aussi futile que sa liaison avec Mayliss. Il ne trouve pas Marie ; il ne fait que renforcer la confusion dans son esprit entre mère, Marie et Mayliss. Au lieu de se trouver dans ce voyage dans son passé personnel, il se perd de plus en plus. Ensuite l'appartement de son père est incendié.

Quand l'appartement du père de Gilles brûle, le jeune homme est libéré de son lien avec le passé et d'un amour fatal, tout comme Romuald. Mais, à la différence du prêtre du dix-neuvième siècle, Gilles ne finit pas à le regretter pendant toute sa vie, mais exclame : « Je me levai puis marchai d'un bon pas car j'étais pressé de vivre » (*Baisers de cinéma* 220). Pourquoi parvient-il à une fin heureuse, là où Romuald dépérit de regret ? D'abord, nous avons déjà vu les causes derrière le sort de Romuald. Il trouve son identité et, ce faisant, il se rend compte qu'il est

un homme du passé qui vit en dehors de son époque. Il reconnaît que son union avec ce passé le mène à la mort, et donc il met fin à cette union. Il sait qui il est, et l'impossibilité de vivre cette identité. Son instinct de survie le pousse à s'adapter, mais son identité de romantique l'empêche d'être heureux en le faisant. Gilles, par contre, vit dans un contexte complètement différent. Au moment où la maison de son père brûle, il reconnaît sa vraie identité, lui aussi. Au contraire de Romuald, il voit que sa vie n'est pas dans le passé avec Mayliss et les films, mais dans le futur avec Camille, sa nouvelle copine, et son livre, et que c'est justement le spectre du passé qui l'empêchait de se trouver. Ce n'est pas un homme, comme Romuald, qui vit à la chute d'une rupture sociale et qui se rend compte qu'il appartient à la partie mourante, mais un homme dont l'obsession envers son passé personnel bloquait le développement d'une identité unique et moderne. Gilles se rend compte qu'il doit arrêter de se chercher dans le passé, car il se trouve dans le présent et l'avenir. Ainsi, il arrête d'aller au cinéma, et il commence à écrire son roman où il se découvrira et se révélera au monde.

Dans *Korsakov*, la quête identitaire se manifeste bien différemment que dans *Baisers de cinéma*. Néanmoins, il y a des similarités frappantes qui éclairent la question de l'identité dans le fantastique moderne. Encore une fois, le début du roman présente un protagoniste sans identité certaine, au point de presque ignorer son prénom :

– Bonjour, François.

L'enfant est ébahi. Ici on ne l'appelle plus que 'le petit'. Il en a presque oublié qu'il a un prénom. À Tivoli, il est Ardanuit. (*Korsakov* 63)

C'est ainsi que le lecteur apprend le prénom du petit Ardanuit après cinquante pages, car dans son monde, il n'a pas d'identité en dehors de son nom de famille. Mais pour lui, cette association avec la famille de sa mère n'est aucunement une vraie identité, mais une « nuit Ardanuit », une

preuve de son manque de père et donc de son manque d'existence et de légitimité en tant qu'individu. Tout comme Gilles, il fouille dans les affaires du seul parent qu'il connaît, la mère cette fois-ci, dans l'espoir de se découvrir. Puis, un jour, le copain de son oncle lui révèle le secret de la famille, que le père du Petit était un juif marocain qui s'appelait Maman (détail autobiographique inséré dans le texte du roman). Cependant, cette découverte ne fait rien pour lui accorder une identité légitime. Au contraire, il apprend qu'il est lui-même demi-juif, un mot qu'il ne comprend pas, sinon que ce titre s'applique seulement aux être inférieurs. De plus, le nom du père, Maman, provoque de la confusion dans l'esprit du Petit, qui pense à ce Maman qui l'a abandonné, le laissant avec une maman qui est incapable de lui donner une identité. A ses yeux, sa mère est presque une fille, elle aussi, si jeune et fragile ce qui fait qu'il craint constamment qu'elle l'abandonne, elle aussi, pour aller vivre sa vie sans « le Petit ».

Au moment où sa mère épouse Marcel Signorelli, le petit Ardanuit meurt et François Signorelli est né à la place dans « une mort joyeuse comme jamais il n'aurait soupçonné qu'elle pouvait exister » (183). Il trouve une identité, non pas comme le Petit, ni comme un Maman, mais comme un Signorelli, une famille d'origine italo-tunisienne : « A dix ans je me suis emparé des Signorelli, je me suis repu de leurs souvenirs, je les ai pris par cœur comme un cadeau d'anniversaire » (200). En trouvant un père, il trouve une identité. Tout d'un coup, François rêve du désert du Sahara et de Gafsa. Il s'imagine dans les légendes familiales, et il devient fier de ses origines tunisiennes et italiennes et de son grand-père héroïque, Fosco Signorelli, l'ancien maire de Gafsa. Sûr de son identité, il devient un homme réussi et un neurochirurgien réputé. Cependant, dans son enfance refoulée se trouvent les germes de sa folie future. Son père biologique, Monsieur Maman voudrait enfin le connaître, en insistant qu'il n'a jamais voulu le quitter, mais qu'il était plutôt éloigné par la famille Ardanuit traditionnelle et catholique.

François craint de le connaître, craint qu'en le rencontrant il perdrait son identité de Signorelli et, ce faisant, retomberait dans la nuit Ardanuit. En cela, il a peut-être raison, car en voyant son père, il se voit comme dans un miroir. Avec l'âge, les ressemblances ne font que grandir : les deux sont médecins, les deux ont des problèmes de dos et les deux ont le même nez, entre autres similarités. Ainsi, dans une sorte de pèlerinage vers la ville d'origine des Signorelli et dans l'espoir de confirmer sa place comme un des leurs, et non pas comme un Maman ou un Ardanuit, il s'enfuit à Palerme. C'est là que la maladie de Korsakov commence à ravager l'esprit de François. Il cherche un passé lié à l'identité voulu, mais, il ne trouve rien, sauf que la maladie s'aggrave, le replongeant dans la nuit Ardanuit. François Signorelli disparaît au fur et à mesure que le spectre du Petit « mort » remonte. En réaction contre ce resurgissement du passé, François s'échappe dans les souvenirs de Fosco, il devient Fosco, pour ne pas être Maman, pour ne pas être Ardanuit.

Tout comme dans *Baisers de cinéma*, il ne s'agit pas ici d'une crise d'identité en face d'un événement fantastique, mais une quête identitaire qui mène à des événements fantastiques ou qui se fonde sur des éléments surnaturels. Tout comme pour Gilles, François passe une enfance dans l'incertitude de qui il est à cause du manque d'un parent. Il croit qu'en trouvant le parent en question, il se trouvera aussi. Gilles croit le faire par Mayliss/Marie ; pour François, c'est par Marcel Signorelli. Certes, Marcel n'est ni néfaste, ni fou comme Mayliss/Marie, mais donne à François une identité vouée à l'échec, car le passé refoulé doit remonter un jour. Si, à un moment donné, Gilles se libère de cette illusion pour trouver une identité libre du passé néfaste, François refuse de faire face au passé pour s'en libérer, il ne fait que fuir. Au moment où ce passé mort remonte et le rattrape, il doit y retomber, sans une vraie identité à lui, que ce soit

Maman, Ardanuit, ou quelque chose de nouveau. Il veut être Signorelli à tout prix, sans faire le nécessaire pour se débarrasser de l'Ardanuit, et ce prix, au final, c'est son existence.

Enfin ces œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert commencent par une identité manquante, inconnue, qui reste à définir, en résultat du manque d'un parent, d'identité volée, ou de vie décevante. Dans les œuvres de Van Cauwelaert, la quête identitaire joue un rôle à la fois similaire et différent de ce que l'on voit chez Fottorino. Dans un *Aller-Simple*, par exemple, Aziz n'a pas d'identité fixe, non pas à cause de la perte d'un parent, mais des deux. Les Tziganes qui l'élèvent ne cachent pas l'incertitude de ses origines, ni l'acceptent comme un des leurs, lui donnant un nom et une identité arabe. Entièrement conscient de la fausseté de cette identité, Aziz oscille entre un désir de savoir qui il est et de rester dans l'ignorance pour pouvoir se créer à sa volonté :

Je pensais parfois à mes parents de départ ... Un jour, je me disais, je mettrais une petite annonce dans *Le Provençal* ... Mais je renvoyais toujours à plus tard. Quand on a réussi à se faire accepter dans une famille, on n'est jamais trop chaud pour tenter le coup une deuxième fois. J'aimais mieux rester dans le doute et garder le rêve. (*Un Aller-simple* 6)

Puis, quand il se fait arrêter et que l'on veut le renvoyer au pays natal identifié dans ses papiers, cette fausse identité devient intenable. On veut le forcer à retourner à un lieu du passé lié à son identité personnelle, mais une identité illusoire, même si c'est la plus réelle qu'il a. Pendant le voyage, en découvrant les malheurs de Jean-Pierre, il adapte son identité à son gré pour aider son nouvel ami, car rien ne l'empêche de transformer les éléments malléables de son être inventé. Ce faisant, Aziz arrive à transformer Irghiz, le village imaginaire sur ses papiers en un véritable lieu du passé personnel. Petit, il avait reçu un livre, *Légendes du monde*, d'un professeur de collège. Dans ce livre, il y avait une histoire d'un village mythique, perdu dans les montagnes et isolé du



monde. Aziz fait d'Irghiz ce village, qui devient donc associé avec les seules émotions tendres de son enfance. Même s'il ne sait rien du Maroc, ce voyage devient donc un retour à ses origines, un pèlerinage identitaire. Jean-Pierre, lui, traverse une crise identitaire qu'Aziz espère régler avec ce voyage fictif au seul lieu du passé qui existe pour lui. Néanmoins, ce voyage ne fait que confondre encore plus les identités.

Après être tombé malade, Jean-Pierre refuse d'interrompre la quête d'Irghiz, ce lieu du passé qui peut donner une raison d'être à son existence et qui peut mettre fin à sa crise identitaire. Au final, il ne le voit qu'en mourant, en délirant :

Quand je me suis retourné, Jean-Pierre marchait droit devant lui, s'enfonçant dans la neige où son pied infecté ne semblait plus le gêner. Je l'ai rejoint. Son regard brillant de fièvre ne me voyait plus. Il pointait le doigt :

– C'est là.

J'ai dit oui. (104)

Le lieu du passé met fin à la crise identitaire de Jean-Pierre et lui accorde la paix, mais au prix de sa vie. Quant à Aziz, à la suite de la vision illusoire d'Irghiz, il rentre en France et prend la place de Jean-Pierre, sinon son identité, de façon à honorer et faire vivre cet homme qui l'a transformé. De plus, il décide de réaliser le rêve de Jean-Pierre, c'est-à-dire, écrire son histoire personnelle. Il trouve une identité certaine en écrivant, tout comme Gilles, et d'ailleurs il survit à la quête identitaire, peut-être pour les mêmes raisons que Gilles. Car Aziz ne s'attache pas au passé en particulier. Il accepte une identité libre, capable de changer avec le temps. Il accepte d'être un être changeant, la seule vraie identité qu'il a vraiment eue dans sa vie.

Dans *L'Apparition*, la quête identitaire se manifeste autrement, mais toujours selon le même schéma. Nous avons déjà vu l'incertitude de Nathalie, si déçue de presque tous les aspects

de sa vie, au début du roman. Elle vit dans le conflit entre deux versions d'elle-même : la Nathalie qu'elle est, et la Nathalie qu'elle aurait voulu être. Comme dans les autres romans contemporains étudiés jusqu'ici, c'est cette incertitude identitaire qui provoque un voyage dans le passé, même si, dans ce cas, la destination n'a pratiquement rien à voir avec le passé personnel du protagoniste. Cependant, comme nous l'avons déjà vu en étudiant le rôle du voyage dans le fantastique, visiter la basilique de la Vierge de Guadalupe représente une sorte de pèlerinage inversé pour Nathalie, où elle espère affirmer son identité séculière et raisonnable. Le résultat, est, bien entendu, complètement opposé. Elle passe par son propre stade du miroir devant les yeux de la Vierge, dans un moment où un passé miraculeux resurgit sur elle et fait écrouler l'identité qu'elle voulait fortifier. Peu après, elle tombe dans un coma d'où elle ne ressortira plus jamais. La Nathalie qui se réveillera sera une nouvelle, ou plutôt l'autre, la Nathalie qu'elle voulait toujours être et qu'elle a vue dans le miroir des yeux de la Vierge.

Tout comme dans *Un Aller-Simple*, ainsi que les autres romans contemporains étudiés jusqu'ici, ce roman commence par l'incertitude identitaire. Cette incertitude pousse à une quête de soi qui provoque du fantastique. On se cherche dans le passé et, ce faisant, on fait remonter des spectres. Nathalie, tout comme Aziz, se laisse transformer par ce passé qui remonte. En cela, les œuvres de Fottorino diffèrent de celles de Van Cauwelaert, tout en leur ressemblant. Chez Fottorino, le passé rend prisonnier, tue. Si on n'arrive pas à former une identité plus libérée du passé néfaste, on risque de tomber dans le néant. Chez Van Cauwelaert, le passé tend à avoir des effets plus nuancés même si la quête identitaire suit si souvent le même chemin pour les deux auteurs. Pour mieux comprendre, donc, l'effet du passé chez Van Cauwelaert, il serait utile de regarder la quête identitaire dans encore deux romans, *La Nuit dernière au XVIe siècle* et *Hors de Moi*.

Au début de *La Nuit dernière au XVe siècle*, le protagoniste, Jean-Luc, ressemble beaucoup à Nathalie au niveau identitaire. Sa vie amoureuse avec sa copine Corinne et sa profession de contrôleur des impôts sont banales et décevantes : « Quand on refuse de se mentir, on se condamne fatalement à la déception » (9). Jean-Luc sait qui il est, mais il est loin d'en être satisfait et de l'accepter, du moins subconsciemment. Il y a quelque chose qui manque, un vide qu'il cherche à remplir, même s'il ne le sait pas. Puis, à la suite d'un contrôle au château de Grénant, des événements fantastiques se multiplient dans la vie de Jean-Luc : la nature conspire pour le garder dans le château, le fantôme d'une femme lui apparaît en rêve et il reçoit des lettres intimes de cette même femme. Les habitants du château découvrent, et lui révèlent, que cette femme était son amante dans une autre vie, quand il était Guillaume d'Arboud. Si Jean-Luc résiste à cette idée tout au début, la succession du fantastique commence à le convaincre, faisant du château de Grénant un lieu du passé lié à son identité personnelle, ou bien, une nouvelle identité qu'il accepte comme la sienne. Comme tant d'autres protagonistes du fantastique contemporain, Jean-Luc, qui est en train de se chercher, fait un voyage dans un lieu du passé, provoquant, ainsi, du fantastique. Mais à la différence de Gilles, François, Aziz et Nathalie, Jean-Luc ne va pas à ce lieu dans le but exprès de se trouver. Il y va simplement dans un acte routinier de travail, inconscient qu'il soit lié à cet endroit plus que n'importe quel autre. Néanmoins, si l'on accepte que Jean-Luc était réellement Guillaume, on doit croire que c'était ce personnage, refoulé au loin dans l'être de Jean-Luc, qui le poussait à cette destination. Si l'on n'accepte pas cette idée d'une vie passée, tout le fantastique n'est qu'hasard, ou de la physique quantique de Victor Picard, déjà mentionnée en parlant de l'ancrage mimétique. Il y a donc la possibilité que Jean-Luc reconnaît quelque part le manque de Guillaume dans son identité reconnue, et que c'est le besoin de le retrouver qui l'amène au château.

D'autre part, il est possible que Jean-Luc, qui n'a réellement rien à voir avec Guillaume d'Arbout, cède, au final, à des superstitions parce qu'il croit arriver au bout de sa quête identitaire en acceptant l'impossible. Quoi qu'il en soit, ce roman, malgré les apparences, suit le même format que les autres de l'époque contemporaine : quête de soi, voyage dans le passé, apparition du fantastique, résolution identitaire. Ici, la résolution identitaire se manifeste de manière particulière : il semble qu'il va mourir dans la lutte entre Guillaume et Jean-Luc pour le contrôle de l'identité. Mais, à la fin, il survit en les réconciliant : « Rien ne m'oblige à mourir dans son monde pour renaître dans le mien. Au contraire. Je ne sais pas comment je vais réécrire l'histoire, mais je n'ai pas le choix. Le seul moyen de ne plus rater ma vie, c'est d'en réussir deux » (282). Nous sommes loin de l'incertitude et la déception du début, devant cet espoir de réussite. Encore une fois, Van Cauwelaert mène un personnage à la fin de la quête identitaire en acceptant le passé, au contraire des personnages de Fottorino qui doivent le rejeter.

*Hors de Moi* semble aussi s'éloigner du schéma des autres romans à première vue. Le Martin Harris du début du roman est loin d'être incertain de son identité ; justement, c'est sa certitude qui provoque du fantastique quand il rentre chez lui et trouve un autre Martin Harris avec les mêmes souvenirs et accepté par tout le monde comme le vrai. C'est à partir de cette visite à son appartement que les événements fantastiques, ou du moins incompréhensibles, commencent à s'accumuler, agissant ensemble pour diminuer, peu à peu, la certitude de Martin. En effet, ce roman semble suivre le schéma identitaire du fantastique du dix-neuvième siècle où un voyage à un lieu du passé provoque du fantastique et donc une crise identitaire. Néanmoins, le dénouement de l'histoire nous révèle que cette ressemblance n'est qu'illusoire. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, Martin commence à se douter de son identité, ce qui le pousse à une vraie quête identitaire.

Cette quête l'amène à une villa du nom *Les feuilles bleues*, un endroit qui est réellement un bureau secret d'espionnage. Là, Martin apprend qu'il est réellement Steven Lutz, un agent qu'on avait hypnotisé avec l'identité de Martin Harris dans ce même bâtiment. Au début de sa mission, il a subi un accident de voiture qui a mené à un coma. Dans le coma, l'identité de Martin Harris est devenue permanente et il a oublié Steven. Il n'avait donc jamais habité ni même vu l'appartement du début. Le vrai lieu du passé est donc *Les feuilles bleues* et non pas l'appartement. Il est, encore une fois, mené à son vrai lieu du passé par une incertitude. La seule grande différence, au final, entre ce roman et les autres de Fottorino et Van Cauwelaert, c'est qu'ici, le fantastique précède l'initiation de la quête identitaire et le voyage au lieu du passé, car, ici, ce voyage se trouve à la fin du roman et non pas au début. Mais si la nature de l'intrigue oblige cette variation de schéma, la conclusion ressemble aux autres œuvres de Van Cauwelaert. Martin/Steven survit en unifiant ses deux identités « comme le lierre recouvre un arbre mort » (*Hors de moi* 215). Martin commence dans la certitude, mais quand l'incertitude vient, il entre en quête identitaire, et retourne au lieu du passé, où, en passant par le fantastique, il arrive à se découvrir. Encore une fois, selon le style de Van Cauwelaert, cette identité finale se compose d'un mélange du passé et du présent, et non pas d'un rejet du passé, ce qui est nécessaire chez Fottorino. Mais pourquoi est-ce que ces deux auteurs suivent le même chemin pour arriver à des fins contraires ? Pour répondre à cette question, il faut comprendre la nature autofictive de leurs romans.

### L'autofiction et l'identité

A part leurs œuvres fantastiques, Éric Fottorino et Didier Van Cauwelaert ont écrit tous les deux des romans semi-autobiographiques qui se rassemblent de manière étonnante. *L'homme*

*qui m'aimait tout bas* de Fottorino (ainsi que *Questions à mon père*) et *Le père adopté* de Van Cauwelaert décrivent la vie des pères des deux auteurs, presque comme des hommages, à l'occasion de leurs décès. Puisque ces deux romans racontent des événements factuels dans la vie des écrivains et de leurs pères, ce ne sont pas de romans fantastiques, à proprement parler. Néanmoins, on y trouve un effet de fantastique qui n'est pas du tout habituel aux écrits autobiographiques. En étudiant ces œuvres et les éléments propres à l'effet de fantastique, on arrive à mieux comprendre le lien entre la vie des auteurs, l'influence de leur père sur leur identité et la dimension fantastique de leurs romans.

Dans *L'homme qui m'aimait tout bas*, Fottorino ne raconte pas une histoire concernant son père biologique, dont le nom était Maurice Maman, mais plutôt de l'homme qui l'a adopté, Michel Fottorino. La mère de Fottorino l'a élevé toute seule, sans l'aide de Maman, Juif marocain devenu médecin, jusqu'au jour où elle a rencontré Michel, un Français d'origine tunisienne et avec des racines italiennes. Michel a adopté Éric qui, à son tour, a adopté une identité de Fottorino. Bien évidemment, les similarités entre la vraie vie de Fottorino et l'histoire de *Korsakov* sont frappantes au point où on pourrait appeler ce dernier un roman autofictif, si ce n'était pas pour la maladie et le fantastique qui s'ensuit. *Korsakov* n'est donc pas seulement ancré dans la vie réelle, mais, plus précisément, dans la vie de Fottorino même. Dans *L'homme qui m'aimait tout bas*, Fottorino admire la grandeur de ce père qui lui a donné une identité, jusqu'au moment où Michel s'est suicidé. En explorant le rapport entre lui et son père, on découvre, donc, les esprits et les identités des deux hommes, ce qui nous aide à comprendre *Korsakov* et *Baisers de cinéma*.

En ce qui concerne Éric Fottorino lui-même, on voit tout de suite combien son enfance ressemble à celle de François Ardanuit. Il y a même des passages qui semblent être copiés-collés

d'un roman à l'autre, surtout au moment où Éric est adopté et que Michel lui donne son nom et lui demande de l'appeler papa, c'est-à-dire, au moment où il trouve, enfin, une identité. Tout comme François Ardanuit, on peut imaginer qu'Éric a passé une enfance dans l'incertitude identitaire, rêvant de retrouver son père perdu. L'incertitude identitaire des enfants qui ont perdu des parents et qui sont adoptés, surtout à la fin de l'enfance ou au début de l'adolescence, comme Fottorino, est un phénomène déjà bien établi dans les sciences sociales. Dans « L'adoption à l'épreuve de l'adolescence », par exemple, Body Lawson, Dacqui et Sibertin-Blanc détaillent l'effet de ce manque de parent et de l'adoption sur l'identité des adolescents et de grands enfants en disant qu'« [i]ls sont poussés par un besoin impérieux et vital de revisiter leur passé, de le reconstruire pour se construire et combler ainsi les trous de leur histoire comme autant de trous dans leur identité » (462). N'est-ce pas ce que font François Signorelli en retournant au passé à cause de sa maladie de Korsakov ? Gilles aussi le fait en regardant des films et des photos, devenus une mère adoptée pour lui. Les personnages de Fottorino retournent constamment au passé pour retrouver un parent perdu, un réflexe que Fottorino, selon ce que l'on voit dans *L'homme qui m'aimait tout bas*, a appris à connaître pendant toute sa vie. En écrivant la biographie de son père, il se forge une identité dans un retour au passé et une réinvention de soi. Et tout comme pour les personnages de ses romans, cette quête identitaire, sous forme d'un voyage littéraire au passé, est peuplée de moments fantastiques. Fottorino semble être hanté par le spectre de son père mort : « Depuis sa mort, il vit plus que jamais en moi à travers les hasards qui surgissent ... Pas une journée ne s'écoule sans ces rappels étranges qui pourraient que la mort aime jouer à cache-cache avec les vivants » (57). Des lettres du père mort arrivent avec son écriture, les enfants racontent des souvenirs qu'ils ne devraient pas avoir, et le plaque du cabinet de son père réapparaît miraculeusement pour rassurer Éric, par exemple. Par l'écriture, le

fantastique s'ajoute à la vie réelle de Fottorino : les morts continuent à se manifester aux vivants et le passé remonte de manière à rappeler la littérature fantastique et non pas l'autobiographie. Dans cette intrusion de fantastique dans le monde réel, il y a, bien sûr, un lien avec la question identitaire. Avec le suicide de cet homme sur qui son identité se base, Fottorino semble craindre de perdre son identité. Par cette biographie, il recrée le passé, et se faisant, se recrée tout comme François dans *Korsakov*.

Si, dans les écrits et la vie de Fottorino, on voit un retour constant au passé et un mélange du passé et du présent, pourquoi est-ce que ces tendances sont associées avec la mort et l'inexistence quant à ses personnages littéraires ? Là encore, *L'homme qui m'aimait tout bas* peut fournir la réponse. Dans ce texte, il s'agit de la vie de Marcel Fottorino, une vie qui s'est terminée en suicide. Bien évidemment, Éric Fottorino pleure la perte d'un père, mais ne condamne point son acte ultime. Au contraire, il soutient la décision de son père, un homme qui voulait absolument éviter de devenir vieux et de perdre ces facultés physiques et mentales, c'est-à-dire, retomber dans l'enfance. De sa part, Éric Fottorino comprend ce désir, car lui aussi ne veut pas retourner en arrière, à cette époque de la vie que *Korsakov* appelle si souvent la « nuit Ardanuit ». Marcel, tout comme Éric, avait vécu une enfance troublée et incertaine, se sentant rejeté par ces parents qui l'ont envoyé vivre avec des grands-parents pour son éducation. En vieil homme, Marcel choisit de mourir plutôt que de retourner à un état d'enfance, une période associée avec le traumatisme et l'incertitude identitaire. François fait de même en embauchant un assassin pour venir le tuer au moment où sa maladie l'aura accablé. Dans *Baisers de cinéma*, Gilles survit en se libérant de l'état infantin où son rapport avec Mayliss/Marie risquait de le faire tomber. En écrivant, Éric Fottorino se crée une identité libre de son enfance incertaine, avant de devenir Fottorino. Ces personnages, tout comme lui, ne rejettent pas, justement, le passé



en général, mais plus précisément un passé traumatique et incertain. Pour y arriver, ils revisitent le passé, afin de se recréer. François le fait dans son esprit ; Gilles et Éric écrivent. Le processus est, certes, fantastique, car l'identité créée est un mélange de réel et d'imaginaire, voire d'onirique, comme on le voit dans *L'homme qui m'aimait tout bas*. Pour Fottorino et ses personnages, le passé réel peut être nuisible, mais le passé perçu, mélangé avec des rêves et des fantasmes, peut servir de base d'une identité certaine.

Tout comme *L'homme qui m'aimait tout bas* peut guider notre interprétation de la quête identitaire dans les romans de Fottorino, *Le père adopté* peut nous aider à comprendre l'œuvre de Van Cauwelaert. Encore une fois, dans cette biographie, nous découvrons un passé fantastique, car c'est un passé recréé, dans le but d'affirmer une identité. Van Cauwelaert a écrit cette biographie pour honorer le souvenir de son père, récemment décédé non pas d'un suicide, mais d'un cancer. Néanmoins, Van Cauwelaert affirme que ce cancer n'était que la deuxième mort de son père : « La première fois que tu es mort, j'avais sept ans et demi », car à cette époque-là, son père, souffrant d'une maladie d'os dans les jambes avait menacé que « de toute façon, le jour où je ne peux plus marcher, je me tire une balle dans la tête » (7). Ainsi, si jeune, Didier Van Cauwelaert a adopté une deuxième identité. En plus de continuer à être l'enfant insouciant qu'il était jusque-là, il s'est préparé mentalement à devenir chef de famille, un rôle qu'il prévoyait remplir en tant qu'écrivain. Néanmoins, son père a guéri, ressuscité pour vivre encore quarante ans. Puisque son père survit au-delà de ce que Van Cauwelaert appelle une première mort, cette expérience devient, par l'écriture, fantastique et surnaturelle. Tout comme le père de Fottorino, le père de Van Cauwelaert remonte du tombeau pour continuer à guider la quête identitaire de son fils. De plus, c'est ce moment qui a révélé à Van Cauwelaert la nécessité de devenir écrivain, et la capacité de se créer par l'écriture, dans un mélange fantastique du réel et imaginaire.

*Le père adopté*, pareillement à *L'homme qui m'aimait tout bas*, aborde le thème de l'adoption dans la formation de l'identité, mais de manière inversée. Van Cauwelaert était l'enfant d'un vieux père, que la maladie et les opérations chirurgicales ont laissé affaibli et boiteux. En petit garçon, et devant ses amis à pères jeunes et forts, Van Cauwelaert avoue qu'il avait honte de son propre père. Alors, pendant longtemps, il prétendait, auprès de ses camarades de classe, être véritablement le fils illégitime du roi belge qui voulait cacher l'enfant et la mère avec un vieux garde du corps pour les protéger de la reine jalouse, un secret qu'il fallait garder à tout prix (34). Il a renié son père, tout en inventant une histoire qui expliquerait son boitement et lui donnerait estime aux yeux des garçons, disant que son père, ou bien le garde avec qui il vivait, aurait été blessé en défendant le roi. Pendant longtemps il a raconté cette histoire, au point d'en convaincre la plupart de ses camarades de classe, faisant vivre un monde fantastique. Tout comme tant de personnages littéraires fantastiques, voire Jean-Luc de *La nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle* et Aziz d'*Un Aller simple*, Van Cauwelaert, par l'écriture, refait de son enfance un monde merveilleux, un monde où le réel et le l'imaginaire coexistent. Puis un jour, à l'hôpital à cause d'une infection de pied, Didier a trouvé du soulagement dans l'amour et l'humour de son père. Quand son père lui a dit qu'il l'aimait, Didier a répondu « [j]e t'adopte » (38) à un moment où « [j]e te reconnaissais comme mon père, au-delà du facteur biologique qui me mettait devant le fait accompli » (39). Il voit son père comme quelqu'un d'héroïque, semblable au garde du corps qu'il avait fait de lui. Pour Didier Van Cauwelaert, comme pour Fottorino, ce moment d'adoption devient fantastique : l'imaginaire s'unit avec la réalité pour forger une identité. Cependant, contrairement à Fottorino qui a rejeté des éléments réels et indésirables du passé pour former une identité certaine, l'adoption de Van Cauwelaert implique un retour à un passé délaissé, où l'on accepte ce que l'on avait rejeté ou refoulé, que ce soit réel ou pas, et dont on se

sert pour compléter l'identité existante, où le réel et l'imaginaire vivent ensemble en harmonie. Si Fottorino retourne au passé pour se libérer des réalités nuisibles, Van Cauwelaert y retourne pour trouver ce qui lui manque, fictif ou factuel, pour récupérer ce que l'on y avait perdu. Ainsi, Nathalie et Jean-Luc arrivent à échapper à des vies banales et décevantes en retournant dans le passé et Martin et Aziz se créent à partir de deux passés retrouvés.

Pour Van Cauwelaert le retour au passé mène à une réinvention de soi, un processus où l'on se complète. Mais il ne s'agit pas toujours d'un retour à un passé objectivement réel, mais souvent un passé imaginé. Quand il décrit la vie de son père, on voit le processus par lequel Van Cauwelaert arrive à accepter et intégrer dans son identité même ce qui lui semblait désagréable auparavant. Ses personnages littéraires font de même, car, souvent craintifs et hostiles au début à la résurgence du passé et du fantastique, ils arrivent à l'accepter, et même à reconnaître son importance dans leur quête identitaire. Ainsi, quand un ami dit à Van Cauwelaert qu'il a vu une apparition de son père peu après sa mort, il l'accepte comme possible, et même comme rationnel. Il la voit comme une manifestation de l'humour et de l'amour de son père, une trace spirituelle laissée dernière lui. Dans ses romans, on voit très souvent du fantastique sous l'aspect d'une pensée qui prend forme et qui influence le monde physique. Dans *Le père adopté*, même s'il s'agit d'une autobiographie, on voit ce même élément fantastique dans l'apparition du fantôme de son père, quelque chose qui, normalement, devrait être exclus d'une présentation de la vie réelle. Mais Van Cauwelaert, mélangeant encore une fois l'imaginaire au réel, inclut cette expérience. Pour lui ce mélange, sous forme de la matérialisation de la pensée, est une manière, dans la vraie vie et dans la littérature, que le passé remonte et continue à influencer le présent et y former les identités, même s'il n'est plus physiquement présent.

Dans *L'homme qui m'aimait tout bas* et *Le père adopté*, on découvre un côté autofictionnel dans les romans de Fottorino et Van Cauwelaert. Leurs personnages ont une forte tendance à mener des quêtes identitaires avec un rapport au passé qui reflètent les expériences personnelles et l'enfance de leurs auteurs. Tout comme les personnages, les auteurs sont passés par une enfance où l'identité était toujours incertaine. Par l'écriture, ils retournent au passé, ils recréent le passé, dans une quête identitaire personnelle et fantastique. Pour Fottorino, c'est pour se libérer de ce qui nuisible dans la réalité, afin de pouvoir se créer librement. Pour Van Cauwelaert, c'est pour retrouver ce qui était laissé en arrière, réel ou imaginé, mais qui n'aurait pas dû l'être.

Au dix-neuvième siècle, la société était en crise identitaire. Avec la Restauration de 1815, un passé refoulé est revenu en force, un spectre ni mort, ni vivant, comme nous le témoigne, par exemple, le deuxième chapitre de *La Confession d'un enfant de siècle* de Musset. Au fur et à mesure que le siècle avançait, il est devenu évident que ce passé devait redescendre au tombeau, et qu'il restait en vie seulement aux dépens des vivants qui lui donnaient de la force. Ce passé vampirique et surnaturel, prenait, peu-à-peu, les vies de ces victimes qui devaient s'en détacher ou mourir avec le passé. Dans le fantastique traditionnel, nous voyons à maintes reprises des individus liés au passé. Ils commencent dans la certitude identitaire, mais, découvrent, tant que le passé remonte de manière surnaturelle, qu'ils ne sont plus certains de qui ils sont. Le fantastique provoque une crise identitaire qui est seulement résolue par la mort ou le détachement du passé. Ainsi, dans le fantastique on voit le reflet d'une crise sociale. Dans les paroles de Thomas Pavel, dans *La pensée du roman* « le roman du dix-neuvième siècle découvre l'intimité des rapports entre l'individu et son milieu social, historique et ethnographique » (435). Pour ce qui est de l'identité dans le fantastique du dix-neuvième siècle, il ne s'agit pas forcément d'un critique

politique, mais plutôt d'une réflexion d'une crise identitaire, dont les origines se trouvent dans les bouleversements sociaux, spirituels et politiques en France à cette époque-là. Ce n'est certainement pas la seule explication du fantastique du dix-neuvième siècle, ni une théorie qui s'applique à toutes les œuvres à un effet de fantastique de cette époque. Néanmoins, cette théorie nous aide à comprendre la question de l'identité dans ce genre littéraire et de le placer dans son contexte historique.

Dans la littérature fantastique contemporaine, du moins chez Fottorino et Van Cauwelaert, la question identitaire change de format. On commence plutôt par l'incertitude qui pousse à une quête identitaire ou bien un voyage dans le passé. Cela provoque, à son tour, du fantastique, qui mène ensuite à la résolution de la question d'identité. Les deux auteurs suivent ce schéma, mais selon des variations. Pour citer encore Pavel : « À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, la révolte moderniste proteste à la fois contre la tentative d'enfermer les êtres humains dans la prison de leur milieu » (436). On voit souvent l'effet de cette libération dans la littérature moderne et postmoderne, fantastique ou non. Comme Pavel et Reuber, citée ci-dessus, le suggèrent, la société contemporaine met en avant, par les médias, une sorte d'identité idéale, toute en prêchant le besoin d'être unique, ce que bloque la formation de l'identité personnelle. Partout dans la littérature de nos jours on voit des quêtes identitaires devant une incertitude initiale obligatoire, une identité jamais complétée depuis l'enfance. Fottorino et Van Cauwelaert ont passé par ce processus, et leurs expériences personnelles et fantastiques reflètent les quêtes identitaires que l'on trouve dans leurs romans. Bien évidemment, cette quête est liée à un effet de fantastique, ce qui sépare ces œuvres de la littérature postmoderne en général, et semble les regrouper dans un genre lié plutôt au dix-neuvième siècle. Dans ces œuvres on voit une continuation de nombreux thèmes fantastiques, y compris le thème de l'identité. Dans les deux

siècles, la littérature fantastique aborde les questions identitaires de son époque. Cependant, ce thème, loin d'être statique, semble avoir changé avec le temps pour refléter l'état de l'individu vis-à-vis de sa société en particulier. Au dix-neuvième siècle, c'est un individu qui, comme tant d'autres, essaie de survivre et demeurer intacte dans un moment d'incertitude de guerre entre passé et futur. De nos jours, c'est un individu qui doit retourner au passé pour se trouver ou se libérer, selon l'expérience personnelle de l'auteur. Cela ne veut pas dire que les expériences personnelles de Gautier, Mérimée ou Maupassant n'ont pas alimenté leurs écrits – au contraire, si Fottorino et Van Cauwelaert participent à la quête identitaire de la société contemporaine, Gautier Mérimée et Maupassant étaient sans doute sujets à la crise identité de la société du dix-neuvième siècle – mais plutôt pour suggérer que leur société avait un rapport différent que la nôtre envers l'incertitude identitaire en ce qui concerne ses causes habituelles et la façon de la surmonter.

## Conclusion

Est-ce que l'on peut parler d'une littérature fantastique contemporaine ? Telle était la question à l'origine de cette étude. Tenter de répondre à cette question c'est faire face inévitablement à plusieurs obstacles, comme la difficulté de définir le fantastique. Il est difficile de montrer l'existence continue d'un genre sans en donner une définition précise. Néanmoins, un aperçu des théories les plus reconnues et influentes nous donne la possibilité de comprendre l'essentiel de ce genre, sans choisir une définition particulière. Ce faisant, on peut éviter les problèmes d'exclusion, surtout en ce qui concerne les définitions les plus traditionnelles, qui auraient rendu impossible notre étude. Cependant, même si l'on veut éviter de choisir une définition particulière qui limiterait le genre, on peut affirmer sans hésitation la nécessité d'inclure dans la définition du genre et de louer les efforts des théoriciens les plus récents, surtout ceux qui soutiennent l'idée d'une littérature à effet de fantastique.

Ayant formulé une idée assez claire du genre et ayant discuté des points forts et faibles des définitions, on était en mesure de commencer à répondre à notre question initiale. Les romans d'Éric Fottorino et Didier Van Cauwelaert semblent avoir un fort effet de fantastique, et l'étude de certains thèmes littéraires montre comment ils emploient très souvent les mêmes méthodes pour arriver au même effet que les auteurs les plus reconnus et traditionnels du genre. Tout comme Gautier, Mérimée et Maupassant, ils ont souvent recours à la lumière, l'amour fatal, le dédoublement et la folie, le voyage mystique et le réalisme pour atteindre l'effet voulu. Notre intention n'était pas de proposer une définition thématique du fantastique, ni limiter les thèmes du genre à ceux que nous avons énumérés ; néanmoins, l'étude de ces thèmes nous permet de voir à quel point le fantastique traditionnel continue à se manifester dans la littérature de nos jours.

Pourtant, il ne faut pas croire que le fantastique contemporain ne soit qu'une simple réécriture des œuvres classique du genre. Tout comme le fantastique du dix-neuvième siècle ne peut pas être compris en-dehors de son contexte historique et social, le fantastique contemporain doit être considéré dans le contexte contemporain. Cela devient très facile à voir en étudiant le rôle de la quête identitaire dans le fantastique, un thème à la fois continu et en pleine évolution. Il y a toujours un rapport entre le passé, le surnaturel et l'identité dans le fantastique, mais ce rapport a changé dans la littérature pour refléter la place de l'individu et la formation de son identité dans la société.

Dans cette étude, les œuvres de Fottorino et Van Cauwelaert ont reçu une attention particulière, mais cela ne veut pas dire que ce sont les seuls de nos jours à témoigner d'un effet de fantastique. Il n'est pas difficile de comprendre le choix de limiter cette étude à Fottorino et Van Cauwelaert. Tous deux sont des écrivains contemporains, ils ont écrit plusieurs romans qui semblent bien se situer dans le cadre du genre en question, vu leur fort effet de fantastique. De plus, leurs romans ressemblent tellement au fantastique du dix-neuvième siècle qu'on pourrait y voir presque une réécriture de certains classiques du fantastique. Finalement, les hommages littéraires des deux écrivains envers leurs pères nous permettent de mieux placer leurs œuvres dans le contexte dans lequel elles ont été écrites, surtout en ce qui concerne l'identité et de comprendre le rapport entre le fantastique et la création de soi dans la société actuelle. On aurait voulu inclure d'autres auteurs contemporains dans cette étude, comme *Un grand pas vers le Bon Dieu* de Jean Vautrin ou *Un avion sans elle* de Michel Bussi, par exemple, pour voir à quel point ces œuvres s'accordent ou contredisent ce que nous avons trouvé ici, mais l'espace ne nous l'a pas permis. Les exemples sont nombreux et c'est également la richesse de ces exemples qui nous permet de conclure que le fantastique persiste dans la littérature actuelle et continue à



évoluer de manières toujours inattendues et complexes, qu'elle reprenne des modèles du dix-neuvième siècle ou qu'elle se lance sur de nouvelles trajectoires.

## Ouvrages cités

- Bergé, Christine. "Les Chemins du visible." *Ethnologie française* 33.4 (2003) : 549-551. Web. 12 Feb. 2016.
- Body Lawson, F., L. Dacqui and D. Sibertin-Blanc. "L'adoption à l'épreuve de l'adolescence." *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence* 56.7 (2008) : 461-467. Web. 12 Feb. 2016.
- Bozzetto, Roger and Arnaud Huftier. *Frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004. Print.
- Brix, Michel. "Voyages Romantiques." *Annali d'italianistica* Vol. 21 (2003) : 183-196. Web. 12 Feb. 2016.
- Caillois, Roger. *Anthologie du Fantastique*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1966. Print.
- Campbell, Joseph. Interview with Bill Moyers. *The Power of Myth*. New York: Doubleday, 1988. Print.
- Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951. Print.
- Chateaubriand, M. le Vicomte de. *Atala, René, Les Abencerages, suivis du Voyage en Amérique*. Paris: Firmin Didot Frères, 1844. Print.
- Chélini, Jean, and Henry Branthomme. *Les chemins de Dieu : Histoire des pèlerinages chrétiens, des origines à nos jours*. Paris: Hachette, 1982. Print.
- Fottorino, Éric. *Baisers du Cinéma*. Paris: Gallimard, 2007. Print.
- . *Korsakov*. Paris: Gallimard, 2004. Print.
- . *L'homme qui m'aimait tout bas*. Paris: Gallimard, 2009. Print.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. Print.

- Freud, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté." *Les classiques des sciences sociales*. Trans. Marie Bonaparte and Mme. E. Marty. Université du Québec à Chicoutimi, 10 Mar. 2014. Web. 12 Feb. 2016.
- Gautier, Théophile. *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Ed. Jean Gaudon. Paris: Gallimard, 1981. Print.
- Goulet, Andrea. *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006. Print.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique." *Ecole lacanienne de psychanalyse*. Web. 12 Feb. 2016.
- Landais, Clotilde. "Stephen King as a Postmodern Author." *Modern American Literature: New Approches*. Vol. 61 (2013) : 1-106. Web. 12 Feb. 2016.
- Landy, Joshua. *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*. New York: Oxford University Press, 2004. Print.
- Landy, Joshua, and Michael Saler. "Introduction: The Varieties of Modern Enchantment." *The Re-enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Eds. Joshua Landy and Michael Saler. Stanford: Stanford University Press, 2009. 1-14. Print.
- Mérimée, Prosper. *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*. Paris: Librio, 2011. Print.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla et autres nouvelles fantastiques*. Paris: Pocket, 2006. Print.
- Max Milner. *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982. Print.
- Mellier, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000. Print.
- . *Textes fantômes : Fantastique et autoréférence*. Paris: Kimé, 2001. Print.

- Mitroi, Anca. "Gautier et Zola : baisers à bout du souffle." *Bulletin de la Société Théophile Gautier* No. 21 (1999) : 173-189. Print.
- Musset, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.
- Pavel, Thomas. *La Pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003. Print.
- Peer, Larry H., ed. *Inventing the Individual: Romanticism and the idea of Individualism*. Provo: International Conference on Romanticism, 2002. Print.
- Picard, Dominique. "Quête identitaire et conflits interpersonnels." *Connexions* 89.1 (2008) : 75-90. Web. 12 Feb. 2016.
- Propp, V. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968. Print.
- Reuber, Alexandra. "Identity Crisis and Personality Disorders in Edgar Allan Poe's 'William Wilson' (1839), David Fincher's *Fight Club* (1999), and James Mangold's *Identity* (2003)." *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*. Eds. Dennis R. Perry and Carl H. Sederholm. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 93-103. Print.
- Sprenger, Scott. "Consummation as Catastrophe: Failed Union in Prosper Mérimée's 'La Vénus d'Ille.'" *Dalhousie French Studies* Vol. 51 (2000) : 26-36. Print.
- Solomon, Nathalie. *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2014. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Print.
- Van Cauwelaert, Didier. *Hors de moi*. Paris: Albin Michel, 2003. Print.
- . *L'Apparition*. Paris: Albin Michel, 2001. Print.
- . *La Nuit dernière au XVe siècle*. Paris: Albin Michel, 2008. Print.
- . *Le père adopté*. Paris: Albin Michel, 2007. Print.

---. *Un aller simple*. Paris: Albin Michel, 1994. Print.

Vax, Louis. "Le fantastique : la raison et l'art." *Revue Philosophique de la France et de*

*l'Etranger* Vol. 151. (1961) : 319-328. Web. 12 Feb. 2016.

---. *La Séduction de l'étrange : Etude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires

de France, 1965. Print.

Verne, Jules. *Le Château des Carpathes*. *Wikisource*. Paris: J. Hetzel et Compagnie, 1892.

Web. 12 Feb. 2016.