

SOMMAIRE

Avant-propos

L'Irrationnel dans quelques romans d'Iris Murdoch (Suzanne Dutruch, Université de Paris III)	p. 2
La Mode chez Muriel Spark : Chiquenaude de Dieu (Marie-José Codaccioni, Université d'Aix en Provence)	p. 10
Le Mode exotique et spiritualiste du Fantastique de Lafcadio Hearn (1850-1904) (Bernadette Lemoine, Université de Poitiers	p.19
Dracula ou le voyage ambigu (Christian Comanzo, Université de Dijon)	p. 34
Résumés des communications présentées au Congrès S.A.E.S. de Reims qui seront publiées dans un numéro spécial d'Etudes Irlandaises	p. 45

PAGE 1

AVANT-PROPOS

Le Congrès S.A.E.S. de Reims (1983), auquel le C.E.R.L.I. a contribué comme à l'ordinaire, s'est tenu sur le thème : "Modes". L'atelier, intitulé cette année "Fantastique et insolite", s'y est plié. D'autre part, une expérience originale d'ouverture a été tentée, grâce à l'aimable coopération de l'atelier "Irlande" et de son directeur, Patrick Rafroidi. Ainsi les travaux de Reims se partagent-ils en deux groupes : ceux qui entrent dans le cadre commun, "Modes du Fantastique irlandais", et ceux qui proviennent de l'atelier Fantastique proprement dit.

En ce qui concerne les premiers, ils seront publiés par un numéro spécial d'Etudes irlandaises sous le double sceau E.I./ C.E.R.L.I. On pourra, grâce aux comptes rendus inclus dans le présent cahier, prendre connaissance de son contenu. Il ne s'agit pas de donner un panorama exhaustif de la littérature irlandaise de type fantastique mais de fournir des échantillons qui devraient servir de bases à une réflexion sur la nature éventuelle d'un Fantastique national. Les textes sont d'ailleurs situés dans une perspective diachronique, depuis le roman gothique jusqu'à un insolite du roman contemporain et proposent donc un examen du genre, à diverses étapes historiques, en milieu irlandais. Loin d'épuiser le sujet, ils ne font qu'en suggérer l'intérêt. Il pourrait fort bien y avoir une suite.

C'est dire aussi que le présent cahier ne contient donc que les communications faites à l'intérieur de l'atelier traditionnel, ce qui n'enlève rien à son intérêt, mais un peu à son volume. Encore qu'il se soit enrichi, au passage, d'un texte sur le célèbre Dracula, que le Fantastique irlandais pourrait, au demeurant, revendiquer.

On remarquera d'ailleurs qu'Iris Murdoch, présente dans le premier lot, figure aussi dans le second. Suzanne DUTRUCH avait accepté, peu de temps avant le Congrès, de venir y évoquer le caractère insolite de son écriture et sa communication devait surtout servir à relancer le débat inachevé la veille. On verra également que le vocable "Modes" devait inspirer diversement les intervenants.

Reprenant le sujet de sa thèse, Bernadette LEMOINE propose d'élucider la spécificité d'un auteur très original des lettres anglaises, Lafcadio Hearn et explore le "mode exotique et spiritualiste" d'un Fantastique tantôt américain, tantôt antillais et surtout japonais, sous la plume d'un auteur de père irlandais et de mère grecque. Mais rien n'empêchait de comprendre le terme "mode" dans son sens premier et la mode chez Muriel Spark, présentée par Marie-José CODACCIONI, a donné l'occasion d'une riche étude de l'imaginaire du vêtement, une sémiologie de l'habit, une métaphysique qui se profile derrière un artifice social.

Pour terminer ce voyage, Christian COMANZO invite à une interprétation du cheminement ambigu de Dracula dans un article que nous joignons à ce cahier pour le plaisir du lecteur.

Max DUPERRAY.

PAGE 2

L'IRRATIONNEL DANS QUELQUES ROMANS D'IRIS MURDOCH.

S'il est prudent de tenir les déclarations d'un écrivain sur son œuvre comme suspectes, il est aussi raisonnable de s'y référer lorsque les mots eux-mêmes y prennent un autre sens que celui que le lecteur leur attribue généralement. Parler de 'fantastique' à propos des romans d'Iris Murdoch, est tout d'abord la consulter sur ce mot.

Je voudrais citer deux références différentes quant au temps où elles ont été écrites : l'une date de 1964, l'autre de 1978 ; quant aux circonstances : la première appartient à un article "Speaking of Writing", publié dans The Times (1), l'autre est une réponse à des questions posées à Caen par des collègues (2) :

"The novel does in some sense hold up a mirror of life, it is bound to have strong elements of comedy, because there is so much which is funny in life : especially if we extend our definition of funny a little to include strange, incongruous, bizarre, ironic".

Déjà nous effleurons le domaine du fantastique, il faut seulement un léger coup de pouce pour faire passer le bizarre. L'étrange, l'insolite hors du banal et de l'attendu dans l'extraordinaire. Continuons à écouter Iris Murdoch :

"Fantastic things happen all the time in ordinary life and people are very very odd - but there's some kind of air of open plausibility and open connection with life which I would want my novels to have..." (p.74)

Par ailleurs, elle ajoute : "symbols are just an ordinary part of life" et encore : "The artist does not want to be too simple", et ne nie pas le recours à un élément de mystification qu'elle distingue, bien entendu, du mystère. Il faut sans aucun doute également rattacher à ceci le goût d'Iris Murdoch pour les mythes qui, selon les cas, lui fournissent un schéma de récit : The Unicorn par exemple, ou bien appuient son intrigue ou une situation dans l'intrigue : A Fairly Honourable Defeat ou A Sacred and Profane Love Machine entre autres.

Nous savons tous, depuis le second roman, que le mot 'magique' est un mot clef dans l'univers de la romancière, et qu'il prend, lui aussi, des sens assez variés. Le magicien, l'enchanteur apparaissent et réapparaissent, laissent la place au démoniaque ou

PAGE 3

au pseudo-démoniaque, au mystique ou au pseudo-mystique, tous ces termes sont justifiables, nous le verrons.

Dans The Flight from the Enchanter, un soupçon de fantastique, dans le sens d'irréel, échappant au réel, se mêle à la personnalité de Marcia Cockayne. Comme son parfum, qui possède 'a celestial subtlety' (p.263), Marcia se distingue du quotidien par une essence subtile qui lui permet d'agir sur la vie des autres, sur l'esprit des autres (Rainborough, par exemple), mais qui la voue à l'errance, au non-attachement, que ce soit à son mari (il ne sait jamais à quoi s'en tenir : l'aime-t-elle ? Pourquoi le garde-t-elle ?) ou à sa fille. Marcia est celle qui échappe, ne peut être 'vue' - dans le vocabulaire de l'auteur - ne peut être saisie. Elle appartient donc au domaine illusoire et symbolique, elle représente l'être humain libéré du regard des autres ; mais elle est aussi imparfaite et ambiguë dans ce sens car elle agit pour les autres et réussit à les aider.

Iris Murdoch est dès lors en quête des chemins du surnaturel mais ce sur-naturel peut avoir, comme dans The Flight from the Enchanter, l'aspect léger et onirique qui s'apparente aux fantaisies de Midsummer Night's Dream ou bien, comme dans The Time of the Angels, ou dans un épisode de The Nice and the Good, le sombre et menaçant aspect du démoniaque.

Ce n'est pas sur ce dernier que je souhaite m'attarder, mais il est cependant nécessaire de le mentionner, car il est tentation permanente de domination sur les autres par le jeu des forces obscures et je serais tentée (moi aussi !) de le voir comme la face sinistre de la négation durable de Dieu qui existe chez Irish Murdoch, peut-être aussi comme une phase dans son évolution. En effet Caryl, le prêtre défroqué qui pratique la messe noire, essaie de remplacer par le pouvoir satanique sa faim insatisfaite d'amour et de trouver en sa volonté, sa possession des autres (sa propre fille adultérine Elizabeth ou sa maîtresse noire Pattie), une réponse à sa quête d'absolu qui ne peut que rester vaine. Sous cet angle aussi nous pouvons envisager le Radeechy de The Nice and the Good, petit fonctionnaire trompé par sa femme et qui essaie de se prendre pour un Dieu ou pour un sorcier.

Rationalisée, transcrite en termes quotidiens, la soif de la puissance du mal s'incarne dans Julius King de A

n'a besoin d'aucune magie pour manier le mal : un peu d'ingéniosité et un grand mépris de ses semblables suffisent. Julius King, prototype, ré-installe le mal dans le possible, le limite, ferme la voie de l'insolite. Il cristallise ce que beaucoup de personnages d'Iris Murdoch voient comme le jeu des forces obscures qui sont l'intervention des dieux dans notre vie.

En ce qui concerne le fantastique, le démoniaque est une fausse piste et, s'il était besoin de preuve, nous en trouverions une dans The Nice and the Good où co-existent les deux. Pour John Ducane, découvrant dans les caves du ministère des traces de pain

PAGE 4

noir, des pigeons morts, des vêtements sacerdotaux, ce faux pouvoir est dépenaillé et dégradant, morose et sans grandeur, le mal est autre part, en nous.

Le fantastique nous est présenté à l'opposé, à travers les jumeaux, Edward et Henrietta, des enfants de neuf ans (les enfants sont rares dans l'œuvre d'Iris Murdoch, surtout de vrais enfants et non de petits monstres précoces). Edward et Henrietta sont toujours en éveil, d'une curiosité intellectuelle et sensible qui va de la lecture du grec classique à la zoologie, de préférence insolite, en passant par le goût des pierres, ammonites ou simples cailloux. Par leurs yeux nous voyons la diversité, la richesse, la personnalité irremplaçable des galets de la plage. Le regard porté sur l'ordinaire lui confère la réalité de l'extraordinaire. Chaque coquillage contient la beauté du monde, le détail auquel on donne attention est source de bonté. Parce qu'ils se prêtent au contenu de l'humble objet naturel toujours individuel, mystérieux et beau, qu'il soit mouette ou galet, les enfants accueillent l'extra-naturel qui reste invisible à tous les autres.

A plusieurs reprises dans le roman, Edward et Henrietta voient une soucoupe volante et leurs proches écoutent sans sourciller leurs révélations, sachant qu'ils ont une imagination féconde. Mais la conclusion de The Nice and the Good nous montre les deux enfants et une magnifique soucoupe volante, de l'extérieur, décrits par le narrateur, les uns admirant l'autre, la soucoupe ayant forme et couleur :

"It hovered in its own element, in its own silence, indubitably physical, indubitably present and yet other."

Le mystère de la soucoupe volante est un mystère joyeux et vital opposé au mystère attristant et mortel de ce qui a poussé Radeechy au suicide ; c'est aussi dans ce roman ouvert et sans pessimisme au moins explicite, un exemple de cette délectation d'une mystification qui, délibérément, fait basculer le roman imitation de la vie, miroir de la vie, dans la fiction calculée, l'œuvre artificielle où le lecteur joue volontairement le rôle de dupe en face de l'auteur, qui, avec art et artifice, manipule les personnages, infléchit l'action et introduit l'irrationnel. Liberté nous est laissée de voir dans la soucoupe volante un symbole de la perception des mystères lorsque l'égoïsme et la volonté de puissance n'ont pas encore gâté la vision... mais le canular n'est pas complètement à écarter.

Il y a encore, dans The Nice and the Good, qui me paraît à bien des titres être l'avant-coureur des romans de la maturité de l'écrivain, un autre épisode, très court, où l'étrange préfigure ce qu'il sera dans The Sea, the Sea. Lorsque John Ducane, pour sauver Pierce, se trouve engagé dans la grotte marine et sent ses forces l'abandonner, lorsqu'il sait que la mort est proche de lui, il voudrait pouvoir ou savoir prier :

"If I could only pray, he thought, if there was only some reservoir of force out of which I could draw something extra", (p.304)

PAGE 5

Son corps inerte, épuisé est à la merci de sa pensée et c'est alors que, devant ses yeux flotte un visage de femme

"seeming to move and yet to be still like the racing moon, indistinct and yet intent, staring into his eyes". (p.304)

Il découvre - sans autre transition - qu'il n'est plus assis dans un trou de la cheminée rocheuse mais suspendu "braced between the two walls". Il identifie à ce moment le visage.

Expérience quasi-mystique, ressentie lorsque la vie est près de s'échapper et dont la course ou, si l'on veut, le médiateur, est l'amour désintéressé - car la femme reconnue ne l'aime pas, croit-il, en aime un autre, et lui-même ne savait pas qu'il l'aimait probablement.

L'épisode est très bref, le doute reste possible autour du 'miracle', et je crois que je n'y aurais prêté aucune attention particulière s'il n'y avait eu l'insistance de The Sea, the Sea ; je reviendrai tout à l'heure sur la similitude.

Dans tout le début de The Sea, the Sea, Iris Murdoch joue avec le mystère et nous montre Charles Arrowby inquiet, puis obsédé par d'étranges visions. La première vision est si extraordinaire, si horrible, que le narrateur interrompt son journal puis, le reprenant, repousse le récit de l'épisode jusqu'à ce que sa sérénité soit revenue, il décrit, il bavarde, il prend mille détours (j'ai bien dit que l'auteur s'amusait) avant d'écrire : "I saw a monster rising from the waves" (p.19), et de nous faire la description d'une créature énorme, à la tête de serpent, aux yeux verts, au cou d'un bleu métallique, aux longs replis ondulants. Le narrateur tente de rationaliser sa terreur, de se persuader qu'il a été victime d'une illusion d'optique, d'une hallucination peut-être, et il se demande s'il a été drogué.

Je l'ai déjà dit autre part, à propos d'Iris Murdoch, elle veut très souvent à la fois contempler et manger son gâteau. Par l'habileté de l'écriture, elle rend son monstre vraisemblable : Charles l'a réellement vu mais, par les incidents qui suivent, l'explication banale des méfaits de l'esprit frappeur, par exemple, elle efface l'effet produit bien que, en fait, ce monstre marin ne soit jamais ni expliqué ni nié. Par la construction lente, progressive de la personnalité de Charles, elle crée aussi l'impression que ce monstre est la matérialisation (si je puis dire) de l'égoïsme hypertrophié et innocemment cultivé de l'acteur - ou de cet ego subconscient et

Il y aurait, mais je n'ai pas le temps de m'y pencher, toute une exploration de l'étrange à faire à travers les rêves des personnages - ici l'hallucination du visage suspendu, autre fait irrationnel que le rêve de Charles lui fait identifier plus tard. Iris Murdoch emploie ce procédé de manière récurrente, si fréquemment en vérité qu'il perd, à mon avis, tout intérêt dramatique, voire psychologique (voir The Sacred and Profane Love Machine entre autres).

PAGE 6

Mais je voudrais laisser les rêves et citer le passage crucial de The Sea, the Sea où le fantastique, l'étrange, l'insolite, quel que soit le nom qu'on veuille lui donner, est indispensable au sens du roman.

Charles Arrowby est poussé dans un gouffre et tombe - une longue chute qui aboutit à une mer rocheuse. Par un miracle qui, là encore, demeure inexplicable pendant de longues pages, il revient à lui étendu sur le rocher, au bord du trou. Beaucoup plus tard, préparés par une conversation entre Charles et James, à propos de la mort et de la roue des renaissances, préparés aussi par une réminiscence de Charles, une vision du montre marin à ses côtés dans le gouffre, nous apprenons que James, marchant sur les eaux, a sauvé la vie de son cousin. L'explication est fournie par un papier où Charles avait écrit la nuit après l'accident, dans un état second, ce qu'il avait vu, senti, compris... puis il avait caché ce papier et tout oublié.

Iris Murdoch ne nous demande pas notre adhésion, elle intègre tout simplement le fait miraculeux, logiquement inexplicable, à son récit que, par ailleurs, elle veut "réaliste", préoccupé du réel. Comme nous le savons par ses articles, ses réponses à des questions de critiques et de journalistes, elle a une grande admiration pour les romanciers du XIXème siècle, les grands : G. Eliot, Dickens, Conrad et parmi les conceptions qu'elle adopte en tant que moraliste, celle que George Eliot démontre tout au long de son œuvre romanesque, à savoir que tout acte porte en lui ses conséquences auxquelles nul ne peut échapper, est fondamentale. Dans l'aventure fantastique de Charles Arrowby il y a, de la part de James et malgré toute son affection, une vanité, une présomption qui le font, une fois encore - et je vais revenir sur ce point - utiliser des pouvoirs surnaturels, "dabble in magic".

Dans le passé confusément évoqué de James, un acte préfigure le sauvetage de Charles. Au cours d'une expédition dans les montagnes tibétaines, James a assuré son sherpa qu'il pouvait prendre soin de lui, le protéger du froid. Rompu aux pratiques des purs, il a élevé sa température corporelle assez pour survivre, lui, mais pas assez pour réchauffer son sherpa bien-aimé qui est mort de froid. L'expérience se répète de façon quelque peu différente lorsqu'il sauve son cousin. Titus, le jeune homme que Charles envisageait d'adopter comme son fils héritier se noie accidentellement. L'attention a-t-elle été distraite et Titus livré à la mer par son inexpérience ? Les dieux veulent-ils une vie contre une vie ? Frustrés de Charles, s'emparent-ils de Titus ?

La réponse se trouve dans la bouche même de James et nous ramène à une affirmation souvent entendue dans l'œuvre d'Iris Murdoch. James dit :

"The exercise of power is a dangerous delight,"

il ajoute :

"All spirituality tends to degenerate into magic, and the use of magic has an automatic nemesis even when the mind has been purified of grosser habits." (p.445)

La magie fait partie de ce qui nous entoure mais la tentation est de l'utiliser à ses fins propres. L'acte révèle alors la présence de

PAGE 7

cet ego qui s'éloigne de tout amour, quelles que soient les apparences, et sert ses étroits désirs derrière des prétextes, des écrans.

Dans The Sea, the Sea, le sauvetage fantastique de Charles Arrowby doit être considéré au moins de deux manières : dans le récit, il décale tous les événements qui précèdent et qui suivent, et il fournit au lecteur une échelle de valeurs différentes, une manière de "mesurer" Charles tout autant que James. Il est métaphore de la puissance de l'amour (que le lecteur perçoit enfin et rétrospectivement en ce qui concerne James) mais il est aussi l'expression de la conviction de l'auteur : l'homme est incapable de s'oublier, de se dépasser, incapable d'envisager ce qu'est le Bien - encore moins de l'atteindre. Il est enfin le témoignage de la liberté d'Iris Murdoch pour ce qui est de la création littéraire, de son dédain pour les lois habituelles du réalisme (même en prenant ce mot au sens large).

Le monstre que voit Charles, hallucination, projection de l'inconscient ou imagination poétique, a autant de réalité que le miracle effectué par James. Il reste cependant de celui-ci que Charles est vivant. L'ironie toujours présente nous laisse à la fin du roman sur une image de Charles repris par tous les menus engrenages de la vie, Charles dont la mémoire oublieuse a effacé la grande révélation qu'il a pourtant éprouvée mais que, comme Effingham sorti du marécage dans The Unicorn, il est beaucoup plus commode, pour survivre, d'ignorer.

Si James a été tenté de croire à la puissance magique et spirituelle, le lecteur peut avoir la tentation de résister et de ne voir, dans l'utilisation du surnaturel, qu'un procédé dont les effets sont abandonnés assez rapidement. Pour se servir de la magie il faut y croire, pour que la puissance spirituelle soit perceptible il faut qu'elle laisse quelque trace. Or ici le lecteur est voué à l'ambiguïté tant par le renouveau de conformisme de Charles (conformisme au passé, à ses propres errements), que par la mort volontaire et inexplicquée de James.

La magie est, pour Iris Murdoch, une manière non conventionnelle par rapport aux autres - écrivains ou lecteurs - de transcrire sa pensée, mais à l'intérieur même de son œuvre, c'est une convention. La difficulté pour elle, et aussi pour ses lecteurs, est de suivre l'évolution depuis la magie, projection de la puissance centrée sur elle-même - que de Mischa Fox par exemple - jusqu'à l'appel d'une spiritualité qui ne peut se manifester que par le chemin de l'insolite, de l'incroyable. Entre Mischa Fox et James Arrowby, il y a Julius King chez lequel la volonté de puissance et le désir de détruire se combinent en une mixture seulement humaine, utilisant des procédés seulement humains : mensonge, tricherie, chantage.

Au-delà de James Arrowby et de The Sea, the Sea, il y a Anne Cavidge et Nuns and Soldiers. Je ne m'attarderai pas du tout sur le récit, sauf pour situer l'épisode que je veux mentionner : il me faut préciser qu'Anne est une Clarisse relevée de ses vœux parce qu'elle a découvert qu'elle ne croyait plus en Dieu - seulement au Bien ; le Christ existe alors encore pour elle et pas uniquement comme personnage historique.

PAGE 8

Vivant en Angleterre, chez une amie, en attendant de choisir son chemin, elle reçoit la visite de Jésus Christ.

"The Visitation began in a dream, but then gained a very undreamlike reality" (p.293)

"It was at this point that her dream changed into a veridical vision" (p.294)

"She pushed open the kitchen door. Jesus was standing beside the table, with one hand resting upon it" (p.295).

Dans cet épisode qu'Iris Murdoch veut factuel, et la réalité des détails l'indique, que ce soit à propos de la cuisine ou de la façon dont le Christ est vêtu, dans les propos mêmes qui sont tenus, se glissent inévitablement des suggestions semi-mystiques, semi-hystériques. Anne commence par rêver (elle voit de grands anges lumineux auxquels elle demande si Dieu existe), puis, toujours dans son rêve, elle tombe en pâmoison. Ensuite elle s'éveille, se rend dans la cuisine et trouve ce qu'elle attendait. Jésus lui parle (elle l'appelle 'Sir' et non Lord or Master, mais elle dit aussi "You are the Christ... the son of the living God", p. 295)

A l'issue de cette Visitation, Anne s'évanouit de nouveau, après avoir voulu toucher Jésus et avoir effleuré sa manche.

Je voudrais insister sur ce qui est, à mon avis, un amalgame typiquement murdochien : le Christ, fils d'un Dieu mort, malgré les paroles d'Anne, souvenir de sa vie religieuse reniée, est un vague hippie au visage d'une pâleur triste ("a shadowy leaf, a deep sea fish, a grub inside a fruit"), aux yeux lumineux (la bouche et les yeux rappellent les visages orientaux, indiens surtout). Il n'a pas les stigmates et nie les blessures ("my wounds are imaginary") comme il nie sa souffrance. Il dit aussi : "Death is a teaching. Indeed it is one of my names". Il ajoute "I am not a magician. I never was".

Ce Christ a la réalité du quotidien, il devient d'ailleurs pour Anne, "son" Christ.

"There was no God, but Christ lived, at any rate her Christ lived, her nomadic cosmic Christ, uniquely hers, focused upon her alone by all the rays of being." (p. 507)

Il laisse entendre que le monde est comme un petit galet de plage, que le salut ne dépend que d'elle-même, que la seule règle est de ne pas faire le mal ("Do right, refrain from wrong"), Jésus Christ ne parle pas ici en tant que fils de Dieu mais comme s'il était disciple de Bouddha ; il nie son pouvoir de conversion, refuse de

répondre au désir de purification d'Anne, accepte son amour qui doit rester distant, impersonnel... mais, quand elle touche son vêtement, elle ressent une douleur cuisante et par la suite la brûlure ne se cicatrise jamais.

Irish Murdoch fait d'Anne une femme intelligente qui, ayant vécu dans un couvent, sait ce qu'est l'hystérie - Freud n'est pas inconnu. Elle s'efforce de ne laisser aucun doute à ce sujet : Anne n'est pas hystérique. La suite du roman où Anne tombe amoureuse du Comte, l'un des hommes attirés par son amie Gertrude, traite de cet épisode miraculeux comme étant traitée dans The Unicorn la révélation

PAGE 9

essentielle (ou existentielle) d'Effingham, ou dans The Sea, the Sea la survie de Charles - avec seulement une légère différence.

Dans les deux premiers cas, le lecteur averti, persuadé par l'auteur que la révélation, le miracle, ont bien eu lieu, s'afflige à constater qu'Effingham et Charles retournent - si je puis dire - à leurs vomissements. Dans Nuns and Soldiers, la différence vient non pas exactement de la conduite apparente d'Anne (qui aimerait gagner l'amour du Comte) mais de la conviction progressivement installée dans notre esprit que l'amour - amour du Christ, amour du Bien, amour de l'être convoité où amour de l'autre - est un. C'est la seule réponse en ce monde et au-delà.

L'insolite - ici représenté par l'apparition du Christ et aussi par divers éléments moins surprenants mais tenant aussi du miracle, ou si l'on veut plus grossièrement métaphoriques - par exemple le passage de Tim dans le tunnel du torrent sous les rochers - l'insolite donc est inséré dans la trame banale de la vie. Le pessimisme d'Iris Murdoch se révèle par le manque d'échos qu'ont ces événements, je ne veux pas dire échos publics dans le récit car elle prend le soin, dans les trois cas que je viens de citer ou plutôt les autres, de ne donner aucun témoin au fait étrange. La seule exception serait James mais il est l'auteur du miracle, et il meurt peu après. Je veux dire écho personnel, émerveillement, illumination qui dure et qui transforme. C'est pourquoi le cas d'Anne est quelque peu différent. Rejetée et incomprise - mais rejetée selon ses termes et non ceux des autres, incomprise dans ses démarches - elle n'oublie pas que l'amour dépasse toute chose et que "son" Christ lui a au moins enseigné à continuer à errer,

"Goodness was too hard to seek and too hard to understand.

Anne did not now feel it her duty to search further." (p.511)

Sa quête est maintenant sans espoir de réussite, elle ne mène pas au Bien, elle n'est que le chemin de la mort.

Je dois dire que je ne sais comment incorporer les derniers mots du roman, qui suggèrent une autre incohérence, une autre contradiction. Anne est consciente de la splendeur du ciel enneigé :

"It looked like the heavens spread out in glory, totally unrolled before the face of God, countless, limitless, eternally beautiful, the universe in majesty proclaiming the presence and the goodness of its Creator"

Quel est ce créateur ? Y-a-t-il un créateur pour Iris Murdoch ?

Je n'ai eu le temps que de fournir des éléments qui pourraient amener à une discussion sur le sens du fantastique, de l'irrationnel inséré ou intégré dans un certain nombre de romans. Je voudrais en conclusion provisoire amorcer une formulation de mon propre point de vue. Iris Murdoch, par son refus durable de donner une forme à ses récits, par son recul devant ce qu'elle appelle 'crystalline novels', ne peut utiliser l'insolite que sous un aspect discutable, équivoque, et non sous un aspect métaphorique, cohérent qui, nécessairement, imposerait à ses lecteurs une "vision".

Suzanne DUTRUCH.

PAGE 10

LA MODE CHEZ MURIEL SPARK : CHIQUENAUDE DE DIEU.

"In her world, the central test is training oneself to accept and thereby to cope with what one might designate as the ironies of God..." (1)

L'œuvre de Muriel Spark se définit d'abord par son appartenance au catholicisme,

"a rock... from which the believer can survey the human condition" (2)

Le monde visible, les vicissitudes du quotidien n'ont de réalité et d'importance que dans la mesure où ils révèlent des desseins transcendants, éternels, universels :

"For there is a supernatural process going on under the surface and within the substance of all things..." (3)

Cette certitude de la manifestation de la Providence et de l'ordre divin sous le chaos apparent ne l'empêche pas d'apprécier et de décrire les fluctuations, les engouements, les façons de vivre, de penser, de sentir, de s'habiller de ses contemporains, bref de consacrer une certaine place aux modes et à la mode dans ses romans.

Cette romancière est très sensible aux courants de l'actualité, et s'inspire abondamment des thèmes présents : violence, contreculture, écologie, terrorisme, macrobiotique, vogue des sectes les plus farfelues, exploitation des médias et de l'image de marque. On retrouve dans The Mandelbaum Gate la description du procès Eichman, dans The Abbess of Crewe, la parodie de Watergate. Elle accentue la satire et utilise ces thèmes comme autant de variations sur la méchanceté, la corruption humaine, le goût excessif du pouvoir et du chantage. Mais, d'une part elle refuse d'attacher trop d'importance à ces vicissitudes, et d'autre part, elle est certaine de l'organisation divine, et de l'insondable aspect des volontés de la providence :

"The most unlikely people, places and things are repositories of invisible Grace." (4)

Elle se comporte donc en observatrice amusée et détachée du vice et de la folie, qui inspirent les extravagances de ces personnages maniaques, excentriques, névrosés, qui lui plaisent tant. De même que les modes (fads) sont, pour elle, un objet de parodie, de dérisions révélatrices d'une absurdité humaine voulue par Dieu, la mode vestimentaire est, dans son œuvre, parodique ou révélatrice d'une crise de

PAGE 11

personnalité, accompagnatrice d'un événement tragique. Paradoxalement M. Spark utilise le vêtement comme le rejet d'un tabou collectif (il y a toujours un détail "démodé"), d'un tabou esthétique (elle cultive le mauvais goût, la surcharge), d'une attitude conformiste et conventionnelle (le vêtement souligne la revendication d'un destin personnel). La tenue n'est jamais simple accessoire de séduction, parure conçue pour s'harmoniser avec la personnalité de celle qui le porte, mais en vue d'une circonstance bien définie, de rupture, et non de conformité. La valeur du costume de fonction est inversée, et traduit la différence entre le rang et la conduite, souvent agressive, entre la position sociale, et la vraie nature. Si le vêtement est en désaccord avec l'être qui le porte, il joue toujours un rôle décisif dans les circonstances, dans la progression de l'action. C'est le résultat de la chiquenaude de Dieu, qui entraîne une série de réactions surprenantes, choquantes, voire bouleversantes.

Si nous examinons attentivement la façon dont Muriel Spark représente la mode vestimentaire, nous remarquons une inversion totale du code :

- Une apparence normale, soignée peut cacher des abîmes de perversité ; le garçon ou la fille "bon chic, bon genre", est souvent maître-chanteur, escroc, terroriste.
- Les vêtements sont toujours outrés, hyperboliques, flamboyants, caractérisés, selon la terminologie de Barthes (5), par un "variant" de multiplication (bariolage), de disconnexion (ils ne sont pas assortis), d'incompatibilité avec la circonstance (tenue de soirée superchic dans un théâtre marginal, The Hothouse by the East River). Riches ou pauvres, les personnages arborent des tenues choc, outrées, délibérément de mauvais goût.
- Le costume monastique devient déguisement, voir travestissement, dans la mesure où on le revêt sans être moine ou soeur, pour échapper à un danger, et où il recouvre, chez un religieux authentique, un être très profane.
- Les vêtements ont toujours la marque du démodé : ils ne suivent pas totalement la mode présente (la longueur des jupes signale le décalage) ; ils ont un côté fripe, dans le temps, et hors du temps (robe folklorico-écologique, robe de soirée survivant d'une autre époque). Les vêtements ne voilent pas, ne trichent pas, ils proclament agressivement une vérité indélébile.

Nous arrivons donc à une définition paradoxale de la mode :

- Le paraître révèle l'être, il n'y a plus parure embellissante, mais caricature, qui accentue la vieillesse et le ridicule.

- L'affichage du rang social est parodique.

- L'intérêt sexuel disparaît, le corps se déféminise, se désérotise, pour devenir une sorte de "non figure".

Les vêtements sont autonomes, doués d'une certaine magie : en les portant sur soi, on provoque l'événement (Driver's Seat). en les tenant contre soi, on révèle sa vraie nature (The Girls of Slender Means). La protection est en fait une mise à nu.

La mode, phénomène collectif, révèle un destin unique, individuel. La mode, temporaire et futile, se transforme en agent de mort, et d'éternité. La ruse de Satan devient artifice divin.

PAGE 12

Nous étudierons successivement la mode caricaturale, et la mode magique, liée à la mort et aux desseins de Dieu.

La tenue la plus clownesque, chez Muriel Spark, est certainement la robe "écologique", relevant d'un folklore incertain, flottante de couleur vive, accompagnée de sabots. Celle qui la porte est assez jeune, étrangère (italo-bulgare), débordant de bonnes intentions confuses, source de complications. C'est la tenue de personnages comiques dont l'anglais est aussi saisissant que la tenue. (Letizia, dans The Takeover). (Lina Pancev dans Territorial Rights). Chez cette dernière, la robe devient un cache-détritus, qui lui permet de se débarrasser des reliefs de sa cuisine, sans être vue de son propriétaire, et qui se révèle élément de séduction incomparable pour Robert Leaver.

"She dressed in a gypsy, bulky with full gathered skirts and shawls..." (6)

"(She) shook out from under it an empty mackereltin, a milk carton, bits of egg-shell and some pieces of old lettuce..." (7)

Ses sous-vêtements longs et larges lui permettent aussi de dissimuler ses larcins dans le rayon d'épicerie. Les dessous chez Muriel Spark, loin d'être érotiques ou séduisants, sont grotesques et incongrus (La jarretière de Daisy Overend, vieille et usée). Avec The Hothouse by the East River, nous atteignons la vision la plus farfelue de la mode : tenue de soirée et chaussures codées, parodie du roman mondain ou d'espionnage.

Considérons d'abord les chaussures : Eisa, l'héroïne-fantôme achète force chaussures et bottes, parce qu'elle prétend retrouver dans leur vendeur, son amant d'autrefois, Helmut Kiel. Passons sur le symbolisme sexuel du pied. Paul, le mari-fantôme d'Elsa, prétend que sur la semelle des chaussures se trouve un message secret qui apparaît à l'usure. En fait, il y a trois marques minuscules. De même que les Egyptiens avaient l'habitude de peindre le portrait de leur ennemi sur leurs semelles, afin de le piétiner à loisir, Muriel Spark foule au pied la tradition du code des espions.

La parodie s'accroît avec la description des robes de soirée d'Elsa et de la Princesse Xavier. Elles vont assister à une représentation extravagante de Peter Pan (tous les acteurs sont des vieillards), dans un petit théâtre d'avant-garde, à New York, et arborent robes de couleur flamme, renards et zibelines, somptueux bijoux de chez Van Cleef. Cet étalage de luxe semble une invitation à se faire lyncher ou voler. Il les rend même suspectes aux yeux de la foule :

"They robbed their grandmother's tomb" (8).

Elles sont âgées, leur luxe est démodé, ce sont des survivantes associées à la mort. Carnaval va bientôt être brûlé. La farce est à son paroxysme lorsqu'elles bombardent leurs contemporains, les acteurs, de tomates bien mûres. Pour nous faire croire à la réalité de ces spectres, Muriel Spark accentue le grotesque et l'incongru : les agents de police eux-mêmes se mettent tout nus, en réclamant "Justice for us cops" (9). Univers en folie, corruption générale, l'inversion de la mode souligne emphatiquement le bouleversement de la société.

PAGE 13

Autre emploi parodique du vêtement, celui du costume religieux. Il peut être nettement caricatural, quand il s'agit de sectes à la mode, exploitant la crédulité humaine : ainsi, dans The Takeover, les disciples de Diane portent une robe blanche et verte au drapé obligatoirement spirituel et sacerdotal (10), et les disciples féminins (du moins, la principale), une sorte de tenue de safari (Diane chasserresse). Au cours de leur réunion "charismatique", les vestales se comportent en bacchantes, et arrachent leurs vêtements, et ceux d'autrui. Ici, la fraude est évidente, et source de comique traditionnelle. Même le costume monastique, porté par des religieux authentiques (frères, nonnes, abbesse), avec son conservatisme apparent, son appartenance à Rome évidente, devient, chez la romancière, l'antithèse des vertus évangéliques de pauvreté et de dépouillement de soi. Conçu, en théorie, pour se démarquer des richesses de la terre, renoncer l'esprit de propriété, à la soif de pouvoir, mourir au monde, il est porté souvent par les êtres les plus avides et autoritaires. Il est usurpé, à des fins égoïstes et personnelles, par l'Abbesse de Crewe. La robe blanche immaculée de son ordre et de sa fonction devient symbole d'une corruption raffinée. La satire de cette discordance s'accroît encore dans le transvestisme. Pour venir bout de leur chantage, les Jésuites envoient un de leurs émissaires, déguisé en femme masculine, et les Bénédictines, une des leurs, déguisée en homme d'affaire improbable, dans les toilettes de Selfridges et du British Museum. Il est difficile d'aller plus loin dans la charge.

Si le costume religieux est souvent leurre, artifice, camouflage, il peut, lorsqu'il est porté par des laïques, retrouver ses vertus salvatrices : pour franchir la frontière entre Jordanie et Israël, Barbara Vaughan "emprunte" la robe d'une nonne, et le jeune Arabe qui l'accompagne, la tenue d'un franciscain. Dans la mesure où le port de cet habit volé, est lié à une entreprise dangereuse (pèlerinage) imposé par la foi, dans la mesure où il assure leur passage dans les lieux saints, ce qui pourrait être simplement l'emprunt d'un passeport de bonne appartenance se trouve justifié. Le costume monastique retrouve donc son authenticité lorsqu'il sert de déguisement. Les voies de Dieu échappent à notre logique (The Mandelbaum Gate).

Nous avons considéré, jusqu'à présent, la mode-farce, parodie, caricature. Nous allons maintenant envisager l'union de la mode et de la mort ou du destin. Et tout d'abord étudier la robe du meurtre.

Dans The Driver's Seat, Muriel Spark décrit avec minutie la robe de l'héroïne. Lise, ou plutôt son ensemble, union d'incompatibles. Cette tenue, qui doit accompagner viol et meurtre, viole agressivement un tabou d'ordre esthétique, en abusant des variants de multiplication et de disconnection. S'il est vrai que

"la dépréciation vestimentaire passe le plus souvent par la profusion des éléments" (11),

Muriel Spark n'a pas lésiné : le haut de la robe est jaune citron, la jupe décorée de "V" orange, bleu, violet et la veste a des raies rouges et blanches.

Ces vêtements ostentatoires, "psychédélics" (p.31), sont choisis avec soin, pour évoquer d'abord une idée de vacances : leurs couleurs peuvent choquer dans le nord, pas dans le sud. Elle sont gaies

PAGE 14

et non conformistes. Mais, elles sont surtout destinées à signaler Lise à l'attention générale, à marquer un jalon sur sa piste. Et cette tenue "hurlante", agressive, démodée à cause de la longueur de la Jupe marque la rupture avec la Lise précédente, employée modèle. Au-delà de la tenue de vacances parodique, de la caricature du Yin et du Yang, dont elle affiche les couleurs, rouge et violet, "full of toxics" Lise a choisi la robe nécessaire, inévitable, où les taches de sang seront indélébiles. Elle insiste sur ce point : le tissu ne doit surtout pas absorber les taches. La robe doit être révélateur du crime. L'héroïne se comporte de façon extravagante, aussi bien par sa tenue que par ses gestes, ses paroles, le roman policier bariolé qu'elle brandit,

"she makes herself disturbingly conspicuous" (12).

Elle provoque à la fois une réaction de choc horrifié, de rejet ou de fascination bizarre, laisse une trace durable dans les mémoires, et se signale à l'attention d'une mort particulièrement sanglante et organisée, d'un destin tragique choisi.

A la tenue bigarrée et invraisemblable de Lise s'oppose celle qui exclut la différence par principe, l'uniforme anonyme de la police à l'écart de tout destin flamboyant, de toute réaction subjective :

"... all those trappings devised to protect them from the indécent exposure of fear and pity, pity and fear."(13)

Dans The Driver's Seat, Muriel Spark lie la mode à la rupture et la finalité. Dans The Girls of Slender Means, nous retrouvons les mêmes thèmes, et l'auteur développe le paradoxe suivant : comment une robe de haute couture peut conduire à celle du martyr. La robe de Schiaparelli est l'exemple le plus brillant de l'ironie divine.

Les jeunes filles, bloquées au dernier étage du May of Teck Club, à Londres, en 1945, ne peuvent sortir que par une trappe très étroite. Le bâtiment va sauter. Seules les plus minces, sans ventre ni hanches, ni poitrine, sont capables de passer par la trappe. Dans la panique l'angoisse la plus mince Selina Redwood retourne chercher

la Robe, et provoque une réaction d'horreur chez son amant Nick. Cette robe de grand couturier est le symbole d'un luxe disparu (portée âne seule fois, donnée par une tante fabuleusement riche). Juste à la fin de la guerre, on assiste au retour en force des robes longues réveil de l'imaginaire.

Ce vêtement est devenu un bien collectif, porté, à tour de rôle, par tout le dernier étage. Il est donc endossé par différents types de femmes, le mannequin, la débutante, la fofolle, l'excentrique. Mais il faut le mériter par la minceur et le charme. La robe merveilleuse qui assure un triomphe mondain symbolise l'unité de vision, l'aspiration au succès et à l'élégance du club, et devient sacrement partagé :

"Their shared sacrament is a Schiapparelli taffeta evening dress..." (14)

La robe est en taffetas, étoffe rigide, luxueuse, recherchée.

PAGE 15

Elle semble extrêmement composite par ses couleurs :

"It was coloured dark blue, green, orange and white in a floral pattern as from the Pacific Island..." (15)

(N'oublions pas que Nick va être martyrisé en Haïti), par sa forme : aucune mention du décolleté, mais une garniture de paniers sur les hanches, qui forment une sorte de cage. Or, la notion de cage, crinoline, vertugadin, est, selon Maertens, une figuration de l'interdit (16), déjà annoncé par la rigidité de l'étoffe. Par son luxe même, la robe protège, enferme, met à part.

Ce curieux assemblage évoque le goût marqué de Muriel Spark pour l'hybride, le mélange des formes et des genres, dont le symbole serait l'okapi (qui tient de la girafe, du zèbre, de l'âne et du daim). Complexité de la nature ? Ambiguïtés et virtualités prêtes à surgir. La robe semble aussi surprenante que la tenue de Lise, mais ne heurte aucun tabou.

La griffe d'un grand couturier est le meilleur garant du goût. Cette griffe pourrait être associée à un certain snobisme, un attachement à un luxe, un système socio-économique tout-puissant. (Et Muriel Spark, femme, voudrait bien s'habiller "Haute-Couture". Mais pourquoi ce nom de Schiapparelli ? Certes, il s'agit d'une maison célèbre, dont le nom, italo-français, a un côté sophistiqué et séduisant. Mais aussi, on peut le rattacher au verbe "Schiappare" = fendre, soulignant ainsi la révélation, la rupture. En grec, skia veut dire "ombre", et si l'on associe l'ombre du vêtement (appareil) on souligne l'ambiguïté de la robe et de son rôle. De même, si on essaie de trouver une relation entre l'anglais sky et appareil, nous voyons une double correspondance : l'apparition de la robe (et le sauvetage) se faisant sur le toit, et Nick gagnant le ciel, par sa conversion et son martyre. Il y a peut-être aussi une ressemblance entre ce nom et celui de l'ange Sakariel, dans le Livre d'Enoch, associé à l'Apocalypse. Lorsque la robe dé-robée, et tenue, non portée, surgit de la trappe, dans les mains de Selina, dévêtue, nous assistons à une scène de transfiguration inversée. (La transfiguration du quotidien, de l'ordinaire, et celle de l'évangile sont souvent évoquées par Muriel Spark).

La robe devient symbole de destruction : elle ressemble à un corps sans vie ;

"Something fairly long and limp and evidently light in weight... He thought it was a body..."

"... The coat-hanger dangled from the dress like a headless neck and shoulders..." (17)

Qui est donc cette victime ? L'émanation du May of Teck Club, jeune et gai, dont Selina a volé le bien collectif ? Un double de Joanna Teck, pure et désintéressée, qui, pendant ce temps est enfermée, et mourra bientôt dans les flammes ? Selina elle-même, l'apparence trompeuse et ravissante de Selina qui disparaît ?

Lorsque Selina apparaît sur le toit, en jupon (pour pouvoir passer, il faut être aussi peu vêtu que possible), elle perd, aux yeux de Nick, toute attraction sexuelle, alors que sur ce même toit, leur aventure s'était déroulée, et qu'il éprouvait pour elle, nue, ou habillée, une passion certaine. Mais ici, dissocié du vêtement, dé-robée

PAGE 16

et ayant dérobé, elle n'est plus qu'un être asexué, androgyne, à la minceur inquiétante. Et cette semi-nudité est le contraire d'une seconde naissance, d'un retour à l'innocence originelle, ayant dépouillé une fausse parure. De même que la sexualité était reniée, la beauté disparaît, l'innocence est trahie. L'apparition de Selina relève davantage du Memento Mori : son corps mince et presque nu n'évoque pas l'animalité, mais la sauvagerie, l'égoïsme rapace, la corruption humaine, jusque dans la mort. La vue de cette jeune fille et jolie femme provoque chez son amant une vision d'horreur. Il se signe, comme en présence du diable, d'un squelette, d'un transi, d'un monstre. Le corps de Selina est le mal absolu. La robe va jouer le rôle d'une relique.

Nous savons l'importance, dans le culte catholique, de tout fragment de tissu ayant touché le corps, la dépouille mortelle, le tombeau d'un martyr. Il devenait par là détenteur de vertus curatives ou d'une puissance miraculeuse. En Suisse et en Italie, on nomme brandea ces reliques vestimentaires.

Nous pourrions voir, dans la robe de Schiapparelli, une forme ironique de brandea, qui est à l'origine d'un événement miraculeux, non pas pour celui qui la touche, mais pour celui qui la contemple.

Elle est d'abord volée au moment de la destruction du Club de la vie communautaire, de l'amitié qui unissait ses membres, et de la fascination que cette société microcosmique exerçait sur Nick. Elle accompagne temporairement le triomphe du mal (Selina est sauvée malgré son égoïsme, et apparaît sur fond de ciel, alors que la fervente, l'honnête Joanna trouve une mort, peut-être édifiante mais sûrement affreuse (elle disparaît dans les flammes en entonnant des psaumes). Il règne d'ailleurs une atmosphère de jugement dernier dans la scène de l'incendie. Mais si le Club, la jeunesse, la beauté semblent éclater dans cette dichotomie : sauvetage de Selina/mort de Joanna, la robe dérobée va provoquer rupture et transformation chez Selina, et surtout chez Nick.

Robe miraculeuse, garantie de succès, lorsqu'elle appartenait aux jeunes filles du May of Teck, une fois vide de leur corps collectif elle devient une dépouille qui transmet horreur ou terreur, et contamine celle qui s'en est emparée. Nous apprenons, par la suite que Selina toujours préoccupée de maintien, de détachement et

d'élégance, n'a pas cessé de hurler, en revoyant Nick, après l'incendie, et qu'elle a épousé un chanteur de charme, expédient trouvé par Muriel Spark pour souligner son désarroi inattendu. Le mannequin équilibré devient Gorgone. Le choc ne semble pas, pourtant opérer de transformation durable. Selina va mener une existence brillante. Mais c'est sans importance.

L'effet le plus bénéfique de la vision de la dépouille va se révéler chez Nick. Jusque-là amant de Selina, et écrivain pas très honnête, il va se détourner de ce qui l'intéressait : amour, amitiés, littérature, se convertir au catholicisme, devenir missionnaire et mourir en martyr en Haïti. Il rejette tous liens sexuels, affectifs, professionnels, avant de changer de vie. Et cette transformation totale se révèle dans le nouveau rôle qu'il joue sur le toit. Il y avait

PAGE 17

été le partenaire de Selina dans leurs ébats amoureux. Il devient un intercesseur, une sorte de Saint-Michel qui accueille les corps et les hisse vers le ciel, vers le salut. Et lui-même revient à Dieu, converti, non par la mort d'une innocente, mais par spectacle du mal, theodicée propre à Muriel Spark :

"A vision of evil may be as effective to conversion as a vision of good." (18)

Certes la robe de Schiapparelli ne va ni ressusciter Joanna, ni régénérer Selina, mais elle va provoquer chez Nick le rejet du vieil homme, pour revêtir le Christ, et, pécheur repent, endosser la robe du martyr.

La mode que nous avons envisagée dans ces différents romans, mode féminine, puisque les personnages principaux sont, la plupart du temps, des femmes, est donc délibérément grotesque, parodique, ou d'une ironie tragique. Elle n'est liée, paradoxalement, ni à la jeunesse, ni à la beauté, ni au présent, et il y a toujours un décalage

entre les exigences de la mode du moment, et les vêtements de l'héroïne, une incompatibilité entre les tenues festives qu'elle porte et les circonstances, une sorte de grincement prophétique. La mode perd son côté séducteur, léger et vain, pour devenir le reflet de la corruption, de la violence, du chaos éternel, violant ainsi la loi d'euphorie systématique qui s'attache à elle, selon R. Barthes (19). Elle va provoquer et souligner des événements tragiques, et devenir une sorte de catalyseur du bien et du mal. Cette peinture de la mode est extravagante, outrée, mais faite avec tant de brio, de virtuosité, que Muriel Spark nous fait partager sa certitude : puisque seuls comptent le sens caché, la face invisible, l'ordre inéluctable du monde, il faut voir dans la mode, au-delà de la manifestation apparente de la vanité humaine, un témoignage surprenant des artifices divins.

Marie-José CODACCIONI.

PAGE 18

NOTES

1 - George GREENE, "A Reading of Muriel Spark", Thought, Fordham University Quarterly, Vo. 168, Spring 1968 n 406

- 2 Irving MALIN, "The Deceptions of Muriel Spark", The Vision Obscured. Perceptions of some Twentieth Century Catholic Novelists, edited by Melvin J. Friedman, Fordham University Press, 1970. p. 102.
- 3 - Muriel SPARK, The Mandelbaum Gate, Penguin Books, 1965, p. 199.
- 4 - Ibid., "The Religion of an Agnostic : a sacramental view of the world in the writings of proust" The Church of England Newspaper, 27 nov. 1953.
- 5 - Roland BARTHES, "La multiplication est un variant d'emploi restreint, car il heurte facilement un tabou d'ordre esthétique : le goût..." Système de la Mode. Ed. Du Seuil. : Paris. 1967, p. 156.
- 6 - Muriel SPARK "She dressed in a gypsy style, bulky with full gathered skirts..."Territorial Rights, Panther, Granada Publishing, 1979, p.9.
- 7 - Ibid., p. 9.
- 8 - Ibid., The Hothouse by the East River. Penguin Books 1975, p. 88.
- 9 - Ibid., p. 109.
- 10 - Ibid., "Le drapé s'offre aux interprétations plus idéologiques et spirituelles, d'être plus éloigné de la réalité du corps..." Jean-Thierry MAERTENS, Ritologiques 4, Dans la Peau des Autres, Essai d'Anthropologie des inscriptions vestimentaires, Aubier-Montaigne : Paris, 1978, p. 97.
- 11 - Roland BARTHES, op. cit., p. 157.
- 12 - Frank KERMODE, "Sheerer Spark", The Listener, 24 sept. 1970, p. 425
- 13 - Muriel SPARK, The Driver's Seat, p. 107.
- 14 - Francis Russel HART, The Scottish Novel, A Critical Survey, John Murray : London," 1978, p. 307.
- 15 - Muriel SPARK, The Girls of Slender Means, Penguin Books, 1966, p.89.
- 16 - Jean-Thierry MAERTENS, "... Panier, cage, crinoline sont également produits d'une loi du père absolu qui immobilise en représentation sur le corps de la femme... (la)... figuration de l'interdit.. " Ritologiques 4, pp. 54-55.
- 17 - Muriel SPARK, The Girls of Slender Means, p. 125.

19 - Roland BARTHES, "... La mode plonge ainsi la femme dans l'état innocent où tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes... Il y a une loi d'euphorie de la mode ou d'euphémie, puisqu'il s'agit ici de la mode écrite...". Op. cit., p. 263.

PAGE 19

LE MODE EXOTIQUE ET SPIRITUALISTE DU FANTASTIQUE DE LAFCADIO HEARN (1850-1904),

Le fantastique de Lafcadio Hearn est étroitement lié à l'évocation d'un ailleurs exotique. Il tire toute sa puissance du double dépaysement qu'il suscite, géographiquement et mentalement. Il se rattache au folklore, à l'étude et à la transcription de croyances ou de superstitions nées de l'imagination populaire noire, créole ou nipponne. Il s'exprime surtout dans quatre recueils de légendes japonaises : In Ghostly Japan, Shadowings, Kotto et Kwaidan. Par ailleurs, ce fantastique d'emprunt se trouve en accord avec le tempérament de l'auteur : attrait pour le spiritisme, les communications entre les vivants et les morts, conviction de la supériorité de l'esprit, principe vivant immortel, sur la matière. Cette communication aura pour but de mettre l'accent sur le mode exotique et spiritualiste de ce courant d'inspiration qui traverse toute l'œuvre de l'auteur et qui, malgré ses particularités, le situe dans un grand courant à la mode, en une fin de siècle aussi marquée par les phénomènes occultes que la fin du Moyen Age, le 16^{ème} et le 17^{ème} siècles l'avaient été par les sorcières.

Signalons que, malgré leur originalité déroutante, ces légendes fantastiques s'apparentent bien, en effet, au fonds commun des contes et légendes appartenant au genre. Il nous sera possible, en conséquence, de fonder notre étude sur les définitions classiques et universelles du fantastique, dans l'optique de Roger Caillois (Images, Images, Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination), de Tzvetan Todorov (Introduction à la littérature fantastique), de Louis Vax (La Séduction de l'étrange, Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique), et de Maurice Lévy. Est fantastique, est-il besoin ici de le rappeler, ce qui n'appartient pas au domaine du commun mais au domaine de l'extraordinaire, de l'imaginaire, ce qui défie, de façon imprévisible, les lois de la cohérence et de la régularité universelles. Est fantastique, en littérature, tout écrit qui présente des phénomènes surnaturels manifestant "un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable, dans le monde réel" (1). Le récit fantastique se déroule dans un climat d'épouvante et se termine par un événement sinistre qui provoque la disparition ou la mort du héros.

Pour mettre en valeur les particularités du fantastique de Hearn, il conviendra de nous interroger d'abord sur les caractéristiques de l'ailleurs évoqué dans ses légendes, c'est-à-dire sur la nature des phénomènes relatés, sur leurs liens avec l'univers mental japonais. Puis, ces phénomènes demanderont à être interprétés - si faire se peut. L'étude de la position personnelle de l'auteur par rapport au genre nous invitera à comprendre comment s'opèrent, chez lui, la genèse progressive de ce courant d'inspiration, la corrélation entre son imaginaire et l'imaginaire japonais, comment les limites et l'évolution de son fantastique le situent, en définitive, aux frontières du spiritualisme et de la spiritualité.

La plupart des expériences relatées dans les quatre volumes précités sont des expériences de visions, d'apparitions, de réincarnations, de métamorphoses subites, de disparitions d'êtres qui, telle la fée des neiges, O-Yuki (dans Kwaidan), redeviennent des éléments naturels, après une humanisation de plusieurs années. Les fantômes (Yurei) existent vraiment dans cet univers où le surnaturel et le naturel s'interpénètrent de façon diffuse. Les peintres japonais de la période Edo (1615-1868) en ont représenté (2). Deux genres d'esprits se manifestent aux protagonistes de ces légendes où fantômes et morts occupent une place de prédilection : les esprits des vivants ou "ikiryo" (3), diurnes ou nocturnes, exerçant leurs pouvoirs terrifiants sur ceux qu'ils visitent et font parfois mourir, les esprits des morts, ou "shiryo" (4). Les "gaki" (en sanskrit, "preta"), de la tradition bouddhique, sont des fantômes pénitents, au corps brûlant ou au ventre énorme et à la bouche petite comme un trou d'aiguille. Toutes ces âmes errantes rendent visite aux vivants la nuit, dans des circonstances anormales. Elles se réincarnent tantôt sous l'apparence d'humains, tantôt sous celle d'animaux divers (5) ou de végétaux (6).

A ces esprits s'ajoutent d'autres êtres, plus nettement diaboliques, capables, eux aussi, de revêtir des formes animales variées. La "femme renard", véritable vampire, provoque la mort des humains tombant sous son influence et transforme leur sang en eau (7). Les "tengu", que l'iconographie représente communément sous l'apparence d'oiseaux de proie ou de lutins de montagnes, sont affublés de longs nez ou de becs de rapaces (8). Certains "oni", démons plus ou moins monstrueux, cherchent à faire sombrer les bateaux ou les nageurs (9). Le "bakou" ou mangeur de rêves (10), pourvu d'yeux dans divers endroits du corps, est une sorte de tapir dont on accrochait parfois l'image des les maisons pour chasser les mauvais démons.

Tous ces êtres redoutables, animés d'intentions obscures, se manifestent aux vivants soit parce qu'ils sont affamés et que l'instinct vital les pousse à assouvir leur avidité, soit, sur un plan moral, pour troubler la conscience coupable de certaines personnes et leur rappeler telle tendance mauvaise ou tel acte répréhensible commis dans un état antérieur de leur existence. Les récits, dans ce deuxième cas, prennent une tournure symbolique et rappellent que la destinée est une aventure éthique. Ils deviennent des fabulations mythiques où s'instaure un conflit intrapsychique entre l'homme et les esprits. Bien souvent, l'aspect moral disparaît derrière l'arsenal fantastique mis en œuvre. La plupart du temps, cependant, un échange s'opère entre les deux éléments, entre un moralisme abstrait et un animisme riche en projections de formes surhumaines et surnaturelles provenant de la conscience éthique.

C'est par ce côté moral et symbolique que ces légendes s'apparentent au fonds commun universel des contes. Même si les motivations de tous ces visiteurs insolites demeurent souvent obscures, il semblerait que, dans bien des cas, ceux-ci aient pour but d'inciter celui qu'ils persécutent au redressement, voire de lui infliger une implacable rétribution. Les esprits apparaîtraient alors comme des sortes de gardiens de la loi morale. Ainsi, le "Karasu tengu" est souvent représenté comme un justicier transportant sur son épaule la hache de l'autorité pour décapiter les mauvaises gens, dans son poing droit le livre de la sagesse et le rouleau de l'autorité pour proclamer

les droits de la morale. Bien que le bouddhisme les ait parfois domestiqués et convertis en bons gardiens de temples, les "tengu" sont, dans l'ensemble, des êtres brutaux et redoutés, en qui l'Occident pourrait reconnaître un équivalent du diable (11).

Le repentir opère parfois un tel retournement chez le coupable hanté par une vision qu'il n'est pas rare de le voir devenir prêtre ou moine mendiant pour se libérer de sa vision et de la faute qui l'a provoquée. Mais, à moins qu'il ne s'amende vraiment, le coupable reste souvent exposé aux méfaits de ces esprits infernaux, menaçants et vengeurs (12).

Les objets, eux aussi, sont souvent investis de pouvoirs maléfiques démesurés attestant l'emprise de conceptions animistes sur l'esprit japonais. C'est le cas d'une robe à longues manches qui provoqua le grand incendie d'Edo, en 1655 (13).

Des moyens de propitiation s'avèrent nécessaires pour contrôler tous ces déferlements de forces supra-humains hantant lieux et consciences et inspirant l'effroi. Il est question de services et d'offrandes ("segaki") dans les temples, de tablettes mortuaires portant le nom de celui dont on veut implorer le pardon, de formules ésotériques, d'incantations bouddhiques, d'amulettes ("mamori") (14), de lanternes guidant le retour des esprits des morts pendant les fêtes du Bon Odori (15), d'inscriptions sacrées ("o-fuda") utilisées comme charmes, de mots talismaniques tracés sur le front, la poitrine et les membres des corps déterrés des morts pour qu'ils trouvent, dans leur tombe, le repos et ne viennent plus hanter les vivants, la nuit (16). Signalons, en outre, l'encens brûlé par les paysans pour conjurer les lutins et les esprits malfaisants menaçant les malades, l'encens enfermé dans de petits sacs suspendus à l'entrée des maisons, l'encens brûlé sur les tombes, en présence d'un cadavre, avec l'idée que son odeur protégera à la fois le corps et l'âme nouvellement séparés contre l'éventuelle emprise des démons (17). A cette longue liste de pratiques démonifuges, ajoutons l'exorcisme par la prière, invitant le possédé à la rectitude de la pensée. Par ailleurs, il est très fréquent que les victimes de ces manifestations insolites consultent des experts en sciences philosophiques ou occultes pour se faire expliquer l'origine de ce qui leur arrive : "ninsômi" ou physiognomistes, "inyoshi" ou maîtres du "yin" et du "yang" ayant étudié les principes de l'univers, grands prêtres et devins, capables, par vision spirituelle, de déceler la cause de la peine profonde qui consume la victime (18).

Où est le possible ? Où est l'impossible ? Devant l'ambiguïté d'une explication prêtant à double sens, le témoin se trouve dans l'embarras pour savoir à quoi s'en tenir (19). Mystifié, divisé, le possédé lui-même se demande parfois si ce qui lui arrive est vrai ou s'il s'agit d'une illusion.

"Had he only dreamed a dream ? No : she was there ; she slept... He bent above her, and looked, - and shrieked ; for the sleeper had no face ! ... Before him, vrrapped in its grave-sheet only lay the corpse of a woman, - a corpse so wasted that little remained save the bones, and the long black tangled hair." (20)

Privés de probabilité interne, gardant cependant la possibilité d'une explication extérieure et formelle, les victimes de ces tourments ressentent la nécessité d'en rechercher la cause. C'est alors que, dans un certain nombre de cas, ils font appel aux maîtres du "yin" et du "yang" ainsi qu'aux meilleurs docteurs d'Edo. Ces experts se révèlent, hélas, incapables de guérir les maladies et les chagrins causés par les esprits, même s'ils en perçoivent la cause véritable (21).

"Physicians were called. They could not understand what had taken place. By no ordinary methods could the hands of the dead woman be unfastened from the body of her victim ; they so clung that any effort to remove them brought blood...

At that time the most skilful physician in Yedo was a foreigner, a Dutch surgeon. It was decided to summon him... He could not understand the case... and there was nothing to be done except to cut the hands from the corpse... The hands were amputated at the wrists. But they remained clinging to the breasts ; and there they soon darkened and dried up, like the hands of a person long dead...

Yet this was only the beginning of the horror.

Withered and bloodless though they seemed, those hands were not dead. At intervals they would stir stealthily, like great grey spiders. And nightly thereafter, beginning always at the hour of the Ox, they would clutch and compress and torture. Only at the hour of the Tiger the pain would cease..." (22).

Cependant, si jamais nous ne franchissons complètement la frange de l'explication rationnelle mais restons à la frontière de deux mondes de nature différente, il nous est suggéré que ces phénomènes résultent du karma, implacable loi du déterminisme japonais selon laquelle l'homme se trouve enserré dans le réseau inflexible des conséquences de ses actes, et selon laquelle nos existences antérieures deviennent le sédiment de notre sort.

L'hésitation, le besoin d'explication ne sont pas toujours représentés à l'intérieur de l'œuvre. Les personnages, souvent, croient fermement à ce qui leur arrive. Mais le narrateur et le lecteur, tout en jouant le jeu de la crédulité consentie, réagissent et mettent en doute l'objectivité de ces manifestations surnaturelles. Si, dans la plupart des cas, le narrateur reste neutre et se contente de rapporter ce qu'il a lu ou entendu, il lui arrive aussi de faire profession d'incrédulité et d'insérer dans ses récits des commentaires critiques à l'égard de certaines conclusions de légendes qu'il estime peu convaincantes.

"The original story breaks off suddenly at this point, leaving several matters unexplained. The ending is rather unsatisfactory. One would like to know something about the mental experiences of the real maiden during the married life of her phantom, - whether it continued to lead an independent existence ; whether it waited patiently for the return of its husband, whether it paid a visit to the real bride. And the book says nothing about these things." (23)

Hearn avoue même avoir parfois sollicité le point de vue d'experts en sciences occultes, en l'occurrence l'un de ses amis, prêtre de la secte Zen, lui-même sceptique à l'égard des phénomènes d'apparitions.

"Stories of spirits or ghosts", he said, "I always doubt. Sometimes a danka (the parishioner of a Buddhist temple) comes to tell me about having seen a ghost, or having dreamed a strange dream ; but whenever I question such a person carefully, I find that the matter can be explained in a natural way". (24)

Le narrateur se trouve donc confronté à l'irréductible mystère des légendes japonaises. Bien qu'enclin à la crédulité, comme l'atteste la fin de "A Passional Karma" :

"My friend asked me whether the story had interested me ; and I answered by telling him that I wanted to go to the cemetery of Shin-Banzui-In, so as to realize more definitely the local color of the author's studies... "Now", my friend protested, "you did not suppose that ghost story was true, did you ?" (25),

il considère ces légendes avec un recul objectif teinté d'humour :

"The fortune-teller knows not his own fate." (26)

Mais son scepticisme et son humour ne l'empêchent pas de redouter la vérité de certaines prédictions de diseurs de bonne aventure :

"You may disbelieve in fortune-telling, intellectually scorn it ; but something of inherited superstitious tendency lurks within most of us ; and a few strange experience can so appeal to that inheritance as to induce the most unreasoning hope or fear of the good or bad luck promised you by some diviner." (27)

La croyance est contagieuse. Hearn se laisse prendre au piège de ces récits dont il ignore le sens, pour céder au vertige d'un monde où s'effacent les frontières de la réalité et du songe. "Le conteur ne doit-il pas souvent affecter de croire à l'authenticité de ses inventions, l'écrivain consciencieux se grimer en charlatan, l'artiste honnête se dissimuler sous l'accoutrement du pince-sans-rire ?" (28)

Ces exemples montrent que, même s'il était capable d'exercer son esprit critique à l'égard de tous ces phénomènes, Hearn se sentait secrètement en harmonie avec eux. Son jugement n'intervient d'ailleurs qu'a posteriori et concerne plus la méthode narrative que le contenu des légendes. Son désir d'en savoir plus révèle, en fait, une curiosité aiguë pour les manifestations surnaturelles. Cette attitude doit être prise au sérieux par qui veut comprendre le courant fantastique qui traverse son œuvre.

Le lecteur, personnage méfiant, ne s'en laisse pas conter. Comme le narrateur, il ne peut que jeter sur ces phénomènes étrange un regard où la crédulité se mêle à l'incrédulité. Etonné, il se demande

de quelle maladie souffre la conscience obsédée des victimes pour s'échapper à ce point à elle-même et se montrer incapable de diriger les images et les sentiments qui l'habitent, alors même qu'elle n'est pas dupe de cette fascination. Confronté à plusieurs types d'explication possibles, ce lecteur serait tenté de ravalier toutes les apparitions qui lui sont relatées au niveau du rêve ou de l'hallucination, tenté, ce faisant, d'emprunter à un médecin psychiatre clinicien comme Marc Oraison son point de vue sur le mécanisme hallucinatoire, exprimé dans Le point de vue d'un médecin psychiatre sur les apparitions (mystiques). Selon lui, le mécanisme hallucinatoire se traduit par une sensation visuelle correspondant à une modification micro-chimique plus ou moins intense et complexe des cellules de la couche externe du cerveau dans la zone occipitale, c'est-à-dire la zone optique. Dans le cas d'une apparition, il se passe donc quelque chose au niveau de ces cellules, quelque chose qui donne au sujet l'impression de voir, qui est aussi intense qu'une vision réelle, mais qui n'est qu'une impression puisqu'il n'y a rien de visible par quelqu'un d'autre en face de l'oeil... Il sera toujours impossible de trouver et d'exprimer de façon satisfaisante l'articulation entre la vie émotionnelle et son expression somatique. Mais là, on repère très bien un relais. Ces... lignes de réflexion s'imposent d'elles-mêmes à un esprit moderne en face des phénomènes d'apparitions" (29). Tenté par un type d'explication psycho-sociologique, le lecteur pourrait alors considérer ces apparitions comme les produits d'archétypes angoissants ou de terreurs tapies dans le subconscient de tout un peuple. Tenté aussi par une interprétation de type "mystique", il replacerait volontiers toutes ces données insolites dans une perspective plus vaste, celle de la manifestation, dans le monde quotidien, d'une réalité cachée, d'ordre irrationnel. Les éclairages multiples dont l'œuvre serait susceptible de bénéficier ne feraient que souligner son caractère multiforme et irréductible.

Mais comment se fait-il que ce même lecteur se laisse impressionner par des récits que, dans une certaine mesure, il sait invraisemblables et imaginaires ? Le fantastique finit par s'imposer à lui en dépit de ses réticences. Le fantastique exige sa participation. Le fantastique exige la complicité de l'horreur qu'il éprouve, accentuée peut-être par le recul intellectuel qu'il prend devant elle. Hearn excelle à s'appropriier ses sources japonaises pour les lester d'un réalisme pittoresque revêtu de mystère et d'irréel, d'une intensité dramatique chargée d'un "suspense" que renforcent la brièveté du récit et certains dénouements abrupts (30). Ces qualités ont rendu quelques légendes dignes de figurer, traduites, dans l'Anthologie du fantastique de Caillois (31).

Ce qui compte donc avant tout pour faire naître la peur, c'est la création d'une atmosphère inquiétante et fascinante à la fois (32). Les apparitions ont souvent lieu la nuit, dans des lieux isolés, les ténèbres et la solitude étant propices au commerce avec les esprits. A ces artifices traditionnels s'ajoute une multitude de figures angoissantes propres à l'imaginaire japonais ; visions de mutilations, corps sans tête (33), têtes coupées s'accrochant aux manches par vengeance, femmes sans yeux ni bouche ni oreilles (34), hommes aux oreilles coupées (35), visions de morts, d'amoncellements de crânes (36). L'horreur alterne avec l'insolite. La raison se trouve réduite à se soumettre à la pression

du surnaturel, à son tragique mystère. C'est en vain que le lecteur soupçonne quelque vérité essentielle dont la fable n'est que l'enveloppe.

En fait, les seuls êtres concrets dans ces récits fantastiques ce sont les contes eux-mêmes qui, avec tout leur arsenal cauchemardesque font taire le besoin instinctif qu'a le lecteur de comprendre. Chaque conte constitue un petit monde intérieur singulier possédant son espace son temps, ses personnages, et demandant à être reconnu comme tel, hors de tout jugement de vraisemblance porté du dehors. Le lecteur doit, en conséquence, se placer à l'intérieur de l'œuvre et accepter que le dénouement soit conforme à la logique interne de cette oeuvre plus convaincante sur le plan de la fiction que plausible sur le plan réel. C'est d'eux-mêmes et non des témoignages sur lesquels ils s'appuient que ces contes fantastiques tirent leur force persuasive.

L'intérêt que Hearn éprouve pour toutes ces manifestations surnaturelles n'est en réalité que le point d'aboutissement d'une tendance naturelle qui l'avait fait, très jeune, éprouver toutes sortes de frayeurs par lesquelles il avait été spontanément conduit vers le fantastique. Au Japon, où il aime que sa femme lui raconte des histoires de fantômes, dans un éclairage atténué, pour nourrir son inspiration il n'aborde pas le genre en novice. Aux Etats-Unis., il lui a déjà consacré des articles et des études rassemblées dans Fantastic and Other Fancies (37), écrits consécutifs à sa découverte des grands maîtres du fantastique européen : Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant, Hoffmann, Bulwer Lytton et Poe. Un certain nombre des textes de cette époque parfois réinsérés dans les recueils de légendes fantastiques, rapportent des expériences de peurs diverses : peur des spectres, peur du vide peur du mystère de l'immobilité des choses, provoquant le besoin de peupler l'univers de présences bienfaisantes dignes de se substituer aux phantasmes terrifiants sécrétés par une imagination hyperactive ou trouble. Les textes les plus frappants à cet égard sont : "Among the Spirits" "Tombstones" (38), "The Restless Dead, Concerning Haunted Houses", "Some Strange Experience, the Reminiscences of a Ghost Seer", "A Bird Store Reverie, the Mystic History of Doves and Serpents", "Steeple Climbers" (39), "Gothic Horror" et "Nightmare Touch" (40). Certains essais tels que "Unwilling Spirits", "Nightmare and Nightmare Legends, Essay on the Unconscious Mind" et "Three Dreams" (41) décrivent le retour occasionnel des obsessions de l'enfance dans les rêves de l'adulte. L'enfance eut donc bien pour fonction d'éveiller le sens de l'étrange et de l'insolite, profondément enraciné dans les structures mentales inconscientes de l'écrivain fantastique.

Ajoutons que Hearn attribuait aux frayeurs profondément ancrées dans l'âme humaine une origine plus lointaine, dépassant la subjectivité individuelle, pour remonter à l'enfance de l'humanité. Pour Hearn, comme pour Herbert Spencer et comme, plus tard, pour Jung, il existait une mémoire collective, "un inconscient collectif" réceptacle des pensées et des actes individuels. Nous touchons là à une zone profonde des sources du fantastique où l'expérience de race, voire la doctrine des métempsychoses, jouent un rôle non négligeable. Charles Lamb aussi, dans Essays of Elia (1823), "Witches and Other Night-Fears" avait pressenti l'existence de ces archétypes éternels, le royaume de la préexistence.

PAGE 26

Qu'elle ait des origines personnelles ou collectives, la peur du surnaturel possède aussi une dimension métaphysique qui se manifeste lorsque, consciemment ou inconsciemment, l'âme est tourmentée par l'énigme de l'existence. Le texte "Ululation" (42) est révélateur à ce sujet. Le fantastique y correspond à une vision désespérée d'un monde régi par la notion de karma, de lourde rançon du passé, en contraste avec la vision chrétienne d'un monde sauvé par les lois de l'amour universel

Il ne fut donc pas difficile à Hearn de se mettre au service de croyances et de superstitions avec lesquelles son inconscient se sentait en conjonction. Se trouver au Japon, dans un monde hybride où aucune dichotomie ne semblait exister entre le matériel et le spirituel, ne pouvait que satisfaire son âme animiste de Gréco-Irlandais. Il était porté, comme les Japonais, à ressentir que l'univers, peuplé d'êtres et de choses visibles et invisibles confondus en une même unité mouvante et polymorphe, a parfois une densité de force vitale telle que celle-ci affleure au niveau de la manifestation. Aurait-il aussi bien exploré l'imaginaire japonais et dévoilé ses secrets si les structures de son imaginaire personnel ne l'avaient prédisposé à le faire ?

Toutes les croyances, toutes les superstitions que Hearn décrit dans ses légendes sont avant tout des expressions de l'âme nippone, dont les émotions subtiles s'incarnent dans des figures de fantômes, de monstres ou de dragons. Tous ces symboles sous lesquels se dissimulent les obscurités de la psyché japonaise traduisent l'égaré métaphysique du moi au plus intime de lui-même et de sa rêverie. Le revenant n'est pas "une apparition du moi, d'un moi inconnu qui surgit de l'inconscient, qui inspire une peur quasi-panique et que l'on refoule dans les ténèbres, ... la réalité reniée, redoutée, rejetée, ... un retour du refoulé, des rejetons de l'inconscient" (43) ? Il y aurait lieu ici de faire appel à une étude comparative des symboles et des mythes. Tout ce qui a été dit, ou presque, sur l'Extrême-Orient et sur les conjonctions Orient-Occident serait à repenser en fonction des nouvelles données sur l'imaginaire. Pour être vraiment éclairante et juste, cette tâche devrait être entreprise tant par des Orientaux que par des Occidentaux.

Quoi qu'il en soit, les projections de cette âme nippone expriment figurément que le monde des vivants est régi par le monde des morts, que ceux-ci dirigent le cours des événements et sont nantis de pouvoirs protecteurs et redoutables à la fois. C'est bien cette crainte inconsciente de la mort qui sous-tend tous ces contes sinistres. Le lieu le plus cher au cœur des Japonais n'est pas, dit-on, le lieu natal mais la tombe.

En relatant ces histoires inspirées par des croyances liées à l'autre monde, au culte des anciens et des morts, racine de toute religion, et qui ont imprégné les légendes du monde entier, Hearn apparaît comme un révélateur unique de l'âme d'un peuple. "Les contes qui ne connaissent pas de frontières, constituent un lien commun à l'humanité ; les légendes, qui appartiennent à un peuple ou un pays... rappellent et ravivent les croyances dans lesquelles le groupe communie,

PAGE 27

et contribuent à resserrer son unité. Les récits légendaires attestent la vérité des croyances mythiques comme les récits de miracles justifient la foi religieuse. Issues d'un certain mode d'existence, les légendes se défont avec lui. (Elles sont) les produits d'une civilisation disparue" (44). En réutilisant le contenu d'anciennes légendes pour ranimer le folklore de temps anciens, Hearn a su rendre des "histoires qui sont maintenant du passé" intéressantes pour des pays où l'avènement du rationnel a conduit à l'évacuation des croyances primitives. "Le fantastique est différence. Il se constitue à partir d'un indispensable décalage culturel qui lui permet de réutiliser le contenu d'anciennes légendes... Il ranime (dans une perspective essentiellement autre) le folklore des premiers temps, des récits populaires, des mythes morts. Mais tant d'une manière ou d'une autre vit la fable dans la conscience collective, il n'y a pas fantastique" (45).

Comme, par ailleurs, ces frayeurs relevant du monde des défunts ne furent pas épargnées à Hearn, c'est en même temps son propre psychisme, avec son obsession tenace de la mort, sa prédilection pour les cimetières, sa recherche de la présence des trépassés, que l'on retrouve en filigrane dans ses œuvres pré-japonaises et japonaises (46).

Nous venons de voir que, si le fantastique est un héritage pour les Japonais, il l'était aussi pour Hearn, prédisposé, par sa nature autant que par ses origines, à s'intéresser au surnaturel insolite de légendes nippones de tradition orale (In Ghostly Japan, "A Story of Divination", "Suggestion") ou transcrites et adaptées d'après des œuvres littéraires célèbres (Shadowings, "The Reconciliation" et "The Corpse-Rider" ; Konséki-Monogatari. "A Legend of Fugen-Bosatsu" ; Jikkun-Sho, "The Screen Maiden" et "The Sympathy of Benten" ; Otogi-Hyaku-Monogatari, "The Gratitude of the Samébito" ; Kibun-Anbai-Yoshi). Ces légendes exercèrent sur lui une influence déterminante en confirmant son penchant et en l'affinant. Né en Irlande, développé aux Etats-Unis, ce penchant s'était, au Japon, déjà manifesté de façon allusive et épisodique, dans Glimpses of Unfamiliar Japan (47).

Le fantastique britannique recèle un aspect austère et impressionnant. Au Japon, par contre, le fantastique sait garder un côté bonhomme et familier, dans la littérature enfantine tout particulièrement. En associant étroitement l'humour au genre fantastique dans des albums destinés à amuser les enfants, cette littérature confère à celui-ci un côté distrayant, sans pour autant le faire tomber dans le grotesque ou le burlesque. Le fantôme, au Japon, est quelqu'un de malheureux dont on ne rit pas. Le contact permanent que Hearn put établir avec cette dualité d'approche lui permit de prendre le fantastique au sérieux tout en l'humanisant et en l'adoucissant au maximum. Mais il savait aussi prendre congé de lui et se libérer de la redoutable emprise qu'il exerçait sur son imaginaire.

Le fantastique de Hearn ne constitue qu'un aspect de l'intérêt qu'il portait au surnaturel. Deux courants surnaturels se dégagent, en effet, de sa production japonaise, l'un consacré au fantastique, ou, en d'autres termes, à un jeu littéraire mené avec la peur et l'exorcisme de multiples frayeurs, l'autre aux contes de fées, d'où émane la vision sereine d'un monde pacifié et harmonieux. Cette seconde tendance, qui

PAGE 28

culmine dans Japanese Fairy Tales (48), était déjà présente dans Shadowings (49) et Kwaidan (50). "Horai", où Hearn résume sa vision romantique du Japon, c'est le pays de cocagne, où la nourriture se renouvelle d'elle-même, où les herbes magiques guérissent toutes les maladies et ressuscitent les morts. Dans ce monde régi par l'amour universel, opposé à celui que suggérait "Ululation", la pensée a le pouvoir de façonner la matière selon ses propres fins.

Facilement excitée par des histoires d'esprits illustrant des croyances étranges, l'imagination de Hearn était tout autant capable de s'envoler dans des rêveries aériennes l'affranchissant de sa pesanteur. Les études consacrées aux insectes jouent un rôle de premier ordre dans ce courant d'inspiration (51). Pour Hearn comme

Dotés de sens échappant à notre compréhension, ces insectes étaient capables de communiquer avec un monde invisible à l'homme.

Dans "Drop of Dew" (52), c'est une gouttelette de rosée accrochée à un treillis qui favorise l'élévation. La sphère de la gouttelette reflète les couleurs du ciel, des champs et des arbres lointains, d'une chaumière où jouent des enfants. Mais, plus que le monde visible, elle reflète l'invisible, avec son infini mystère, et devient le symbole d'un autre microcosme : l'âme de l'homme, éphémère lui aussi. Le lecteur ne peut s'empêcher de penser à Marvell ou à Blake, bien que ce soit dans la sphère d'un grain de sable et non pas dans celle d'une goutte d'eau que Blake, dans "Auguries of Innocence", voit tout un univers. Le thème choisi ici : le cercle ou, plus précisément, la relation du centre à la circonférence, résume une structure de vie intérieure et rappelle la fameuse définition de Dieu qu'Hermès Trismégiste formula ainsi : "Une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part", et qui apparut pour la première fois dans un manuel pseudo-hermétique du 12^{ème} siècle, Le Livre des vingt-quatre philosophes. "Drop of Dew" semble tout à fait en accord avec les réflexions que Poulet développe dans ses Métamorphoses du cercle (53), avec la figuration de l'immensité divine et de l'éternité par une sphère. Ce texte illustre, avec les quelques autres récits évoqués plus haut, l'émergence de Hearn hors du cercle clos et obscur du fantastique. Après sa pénible descente aux enfers, l'auteur se dilate aux dimensions d'un autre univers, plus naturel. La vision béatifique et la vision maléfique s'intègrent.

Telle fut donc la manière dont Hearn, maître du bizarre, traita d'un sujet particulièrement à la mode au 19^{ème} siècle ou qui, plutôt, exprima un mode de pensée et d'écriture qui, à l'époque, fleurit un peu dans tous les pays et refléta les préoccupations d'imaginaires peu apaisés. L'originalité de Hearn consiste en l'incarnation de son exotisme dans ce grand courant d'inspiration.

L'évolution de son fantastique mytho-poétique, aux frontières du spiritualisme et de la spiritualité, en dit long sur son itinéraire personnel. Ses œuvres consacrées à la transmission de légendes nipponnes traduisent, indirectement, une évolution progressive vers un monde plus

PAGE 29

spiritualisé d'où les formes grotesques et monstrueuses, peu à peu, s'estompent. Influences du bouddhisme, insistant sur l'absence de forme de l'Infini et sur la tranquillité de l'esprit ("hishiryo") (54) ? Vraisemblablement. Cette évolution ne fait que rendre plus manifeste la tension qui, éclatant à l'intérieur de ce courant fantastique et surnaturel, résume, en fait, toute la vie et l'œuvre de l'auteur.

En se situant à la confluence de l'imagination et de l'expérience religieuse, le fantastique n'illustre-t-il pas, en réalité, la régression du spirituel vers le psychique, de la religion vers la superstition ? Cette régression, sans doute favorisée par le fait que le jeune Hearn savait beaucoup plus de choses sur les fantômes que sur la religion, ne pouvait que resurgir et s'accroître au Japon. Cette liaison entre le fantastique et le divin ne manifeste-t-elle pas comme chez beaucoup d'écrivains fantastiques la recherche d'un au-delà, suscitée par un besoin de croire, en dépit de l'écroulement des croyances fondamentales ?

Cet affrontement, qui n'est autre que l'éternel conflit entre les ténèbres et la lumière, ne s'apaise, un peu, que, lorsque, par la nature Hearn réussit à établir un contact nouveau avec le monde, à se libérer de sa vision tourmentée et égocentrique des choses, des assauts des émotions et de l'imagination, pour accéder à une certaine forme de spiritualité, du moins à une vision plus unifiée du monde, victorieuse des ténèbres de l'inconscient, de la peur de l'inconnu et de la mort. Sa vision, bouddhique, de la nature lui permet d'accéder à la surnature, c'est-à-dire à ce qui dépasse la nature, non pas, certes, au sens théologique des vérités révélées, mais non plus davantage au sens purement occulte et ésotérique du terme, relevant plus du "surnaturel" que de la transcendance.

Bernadette LEMOINE.

PAGE 30

NOTES

- 1 - R. Caillois, Images, Images, Paris : J. Corti, 1976, p. 15.
- 2 - Voir S. Toriyama (maître d'Utamaro qui illustra, lui aussi, des contes fantastiques), Sekiyen Gafu (1774), véritable recueil iconographique de la démonologie japonaise, Hyakki Yagyô (1775) et Hyakki Shué (1805), dessins de "Cent diables dans la nuit". Plusieurs contes de Kwaidan ont été écrits d'après les illustrations de ce dernier album. Voir aussi Hokusai - et ses élèves - (dessinateur de fantômes), la Manga (1814-1818) et Bakemono Yamato Honzu (1798) ou Histoire naturelle des fantômes (contemporains des Caprices de Goya (1799), contenant des gravures de monstres, de diables et de sorcières), où le fantastique s'unit à l'humour.
- 3 - Voir Kotto, Tokyo : Ch. E. Tuttle Co., 1972, p. 29 n. 1, p. 32 n. 1, pp. 47-54.
- 4 - Voir Kotto, op. cit., p. 39 n. 1.
- 5 - Voir ibid., "Story of a Pheasant", pp. 65-69, "Story of a Fly", pp. 57-61.
- 6 - Voir ibid., "The Story of Aayogi", pp. 121-136 et "Jiu-Roki-Zakura", pp. 139-141.
- 7 - Voir ibid., "The Story of Chugoro", pp. 73-82.
- 8 - Voir In Ghostly Japan, Tokyo : Ch. E. Tuttle Co., 1971, "Story of a Tengu", pp. 215-221.
- 9 - Voir Kwaidan, Tokyo : Ch. E. Tuttle Co., 1971, "The Story of Mimi-Nashi-Hoichi", pp. 4 et 14.
- 10 - Voir Kotto, op. cit., "The Eater of Dreams", pp. 245-251.
- 11 - Voir In Ghostly Japan, op. cit., "Story of a Tengu", pp. 215-219.

12 - Voir Kwaidan, op. cit., "Oshidori", pp. 23-26, "Rokuro-Kubi", pp. 83-99 et In Ghostly Japan. op. cit., "Ingwa-Banashi", pp. 205-212.

13 - Voir ibid., "Furisodé", pp. 11-15.

14 - Voir Kwaidan, op. cit., "A Passional Karma", pp. 94-95.

15 - Voir ibid., "At Yaidzu", p. 230.

16 - Voir Kotto, op. cit., "The Story of O-Kamé", p. 53.

17 - Voir In Ghostly Japan, op. cit., "Incense", pp. 19-45.

PAGE 31

18 - "Ces maîtres du yin et du yang dépendaient à l'origine d'un "Bureau du Yin et du Yang"... qui pratiquaient la "voie du yin et du yang"... Cette voie s'occupait d'astronomie, d'astrologie, de divination et d'interprétation de présages... Reposant sur l'idée d'interrelation entre la Terre et le Ciel,... elle s'attachait à donner des conseils d'après les signes observés.", B. Frank, "Kata-imi et kata-tagae. Etude sur les interdits de direction à l'époque Heian", Bulletin de la Maison franco-japonaise, Nouvelle série, t.v. n° 2-4, Tokyo 1958, p. 24.

19 - Voir Kotto, op. cit., "Common Sense", pp. 21-26 (invitation à se méfier du merveilleux et de l'illusion des visions, surtout lorsqu'il s'agit du Bouddha et que l'on est prêtre).

20 - Shadowings, Tokyo : Ch. E. Tuttle Co., 1971, "The Reconciliation". pp. 10-11.

21 - Voir Kotto, op. cit., "Ikiryō", pp. 30-35, pour les tentatives d'explication, la libération par l'aveu et la résolution du problème par l'éloignement.

22 - In Ghostly Japan, op.cit., "Ingwa-Banashi", pp.210-211 (Yedo – aujourd'hui : Edo- : ancien nom de Tokyo) : "Buddhist term of evil karma, or the evil consequence of faults committed in a former state of existence. Perhaps the curious title of the narrative is best explained by the Buddhist teaching that the dead have power to injure the living only in consequence of evil actions committed by their victims in some former life".

23 - Shadowings, op. cit., "The Sympathy of Benten", pp. 53-54. Voir aussi "The Corpse-Rider", ibid. p. 37.

24 - Kotto, op. cit., "A Matter of Custom", pp. 203-204.

25 - In Ghostly Japan, op. cit., pp. 110 et 113.

26 - Ibid., "A Story of Divination", p. 56.

27 - Ibid., p. 50.

28 - L. Vax, Les Chefs d'œuvre de la littérature fantastique, Paris : PUF, 1979, p. 68.

29 - Cité dans "Les visions mystiques", Nouvelles, 1976-1977, Institut Catholique de Paris, n° 1, février 1977, pp. 102-103.

30 - Voir Kotto, op. cit., "The Legend of Yürei-Daki", p. 7 : "The child's head had been torn off" ; "In a Cup of Tea", p. 17 : "I prefer to let the reader attempt to decide for himself the propable consequence of swallowing a Soul".

31 - Paris : Gallimard, 1966, t.II, "Domaine japonais" : "Mujina", "La légende de Mimi-Nashi" (Kwaidan). Les traductions ont été proposées par B. Frank, auteur de Histoires qui sont maintenant du passé, Paris : Gallimard, 1968.

32 - Dans le film Kwaidan (Réalisation : Masaki Kobayashi, Prix spécial du Jury : Cannes 1965), le cinéma extériorise avec une grande beauté plastique ce qui se manifeste à l'intérieur, de façon occulte.

PAGE 32

33 - Voir Kwaidan, op. cit., "Rokuro-Kubi", pp. 90-91, et Kotto, op. cit., "The Legend of Yurei-Daki", p. 7.

34 - Voir Kwaidan, op. cit., "Mujina", p. 79.

35 - Voir ibid., "The Story of Mimi-Nashi-Hoïchi", pp. 18-19.

36 - Voir In Ghostly Japan, op. cit., "Fragment", p. 6.

37 - Boston and New York : Houghton, Mifflin and Co., 1914, recueil contenant quelques histoires chargées de fantaisie mais surtout une majorité de textes d'une morbidité quasi pathologique sur les thèmes de l'amour et de la mort.

38 - Cincinnati Enquirer, 25 janvier et 1^{er} novembre 1874, inclus dans Occidental Gleanings, New York : Dodd, Mead and Co., 1925. "Tombstones" inclus, en outre, dans Facts and Fancies, Tokyo : Hokuseido Press, 1929.

39 - Commercial, 29 août, 26 septembre et 24 octobre 1875. Inclus dans An American Miscellany, New York : Dodd, Mead and Co., 1974.

- 40 - Shadowings, op. cit., ("Gothic Horror" inclus, en outre, dans Selections from Lafcadio Hearn, Tokyo : Yuhodo, 1909, dans New Selections from Lafcadio Hearn, Tokyo : Yuhodo, 1911, et dans Stories and Sketches by Lafcadio Hearn, Tokyo : Hokuseido, 1925).
- 41 - Cincinnati Enquirer, 18 janvier 1874 ; Item, 4 août 1878 ; Times-Democrat, 11 avril 1885, inclus dans An American Miscellany. op. cit.
- 42 - In Ghostly Japan, op. cit., pp. 135-139.
- 43 - J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris : Seghers, 1974, vol. IV, "Revenant", p. 104.
- 44 - Voir L. Vax, Les Chefs d'œuvre... op. cit., pp. 50-53.
- 45 - Voir M. Lévy, "Le fantastique : théorie et thématique", Ranam, n° VI, 1973, p. 6.
- 46 - "Tombstones", op. cit., "The Restless Dead", op. cit., Exotics and Retrospectives, Boston : Little, Brown and Co., 1898, "The Literature of the Dead", pp. 95-153.
- 47 - Boston and New York : Houghton Mifflin Co., 1894, pp. 68, 72-73, 77, 424, 505, 518, 637, 642-643 ; Out of the East, Boston and New York : Houghton Mifflin and Co., 1896, pp. 172-176, 181.
- 48 - New York : Liveright, 1953. Voir "Chin-Chin Kobakama", "The Goblin Spider", "The Old Woman Who Lost Her Dumplings", "The Boy Who Drew Cats", pp. 9-35.
- 49 - Op. cit., "The Gratitude of the Samébito", pp. 57-66.
-
- PAGE 33
- 50 - Op. cit., "The Dream of Akinosuké", pp. 145-155 et "Horai", pp.173-178.
- 51 - Voir Shadowings, op. cit., "Sémi", pp. 71-101 ; Kotto, op. cit., "Fireflies", pp. 137-169.
- 52 - Kotto, op. cit., pp. 173-177.
- 53 - Paris ; Librairie Plon, 1961. Plus particulièrement dans l'introduction, pp. iii-xxiv.
- 54 - Voir Kwaidan, op. cit., "The Story of Mimi-Nashi-Hoichi", pp. 16-17, n.l (Doctrine of the Emptiness of Forms, of Nirvana).

DRACULA OU LE VOYAGE AMBIGU

Dracula, que Bram Stoker publie en 1897, est une œuvre que sa filmographie a desservie. Mis à part trois bons films - ceux de Murnau, de Tod Browning et, tout récemment celui de Werner Herzog - le roman a été constamment trahi par les productions granguignolesques à petit budget qui ne sauraient être considérées avec sérieux. Notons que Murnau, comme Herzog, insiste sur l'épisode du voyage de Dracula, escamoté le plus souvent par les pâles productions de la Hammer Film dont le technicolor laborieux a pour unique but de valoriser les geysers d'hémoglobine.

Le thème du voyage, dans le roman, est important, plus peut-être que celui du sang car il insiste sur la géographie particulière où l'action se déroule tout en se rangeant au service d'une thématique que l'apparent collage narratif masque en partie.

Cette étude se propose d'examiner la nature des lieux tels qu'ils sont présentés dans Dracula. Elle tentera de débusquer les rapports unissant les déplacements des protagonistes et le thème central du livre. Elle a pour but de prouver que Dracula, roman injustement méconnu, reste un livre dense aux structures subtiles, à la composition rigoureuse. Même si l'œuvre comporte d'énormes défauts (de vraisemblance, de délinéation des caractères en particulier) le codage de l'espace, et accessoirement du temps, convainc, et le lecteur sincère écartera très vite la gangue filmographique qui s'attache au scénario trop facile du vampire lubrique aux canines dégoulinantes - encore que Christopher Lee soit un excellent Dracula, très fidèle à celui du roman - pour ne retirer qu'un joyau où la tragédie de la mortalité s'inscrit dans un topos à la fois flou et précis, utopique et austère.

1 - Les pôles géographiques.

La première page du roman amorce le thème majeur : l'opposition entre l'est et l'ouest. Cela a déjà été souligné par la critique et nous nous bornerons ici à préciser certains points obscurs.

La ville de Budapest, Buda-Pesth dans le roman, à laquelle Jonathan Harker, le premier narrateur, fait allusion (chap. 1, p. 7) (1), semble posée en équilibre entre deux mondes. Budapest est donc elle-même un élément du thème. Elle est aussi un élément du récit puisque Jonathan, après son aventure en Transylvanie, y demeure, malade, un long moment, et que Mina s'y rend pour retrouver son époux, avant de le ramener en Angleterre. Budapest est donc une charnière géographique, linguistique, culturelle et un point de rencontre.

Aux franges extrêmes, loin de ce point, pivot facilement repérable, la carte se brouille parfois, non sans ironie de la part de

l'auteur. Ainsi, lorsque le Dr. Seward fait allusion à ces vampires qui habitent "in the Pampas, and elsewhere" (c'est nous qui soulignons) d'une part, d'autre part dans "some islands of the Western seas" (Dell edition, chap. 14, p. 214), l'une de ces îles pourrait fort bien être la Grande-Bretagne, île occidentale symbolisant les forces du jour, de la clarté. Mainte étude a déjà mis en évidence l'importance du nom et du prénom de Lucy Westenra, mais le patronyme ambigu ne prend son sens que si la métathèse du r s'accompagne d'une diptongaison [rei] de la dernière syllabe : Weste(r)n-ray. Aux marches floues du monde connu, là où les cartes se taisent, (Budapest restant le centre absolu, le trait d'union dans "Buda-Pesth" est bien plus qu'un moyen typographique : c'est le symbole d'un pont), aux pôles ultimes, donc, sont l'ouest et l'est. L'occident diurne est menacé par le Comte Dracula, prince de la nuit. D'emblée, la géographie de Dracula a des comptes à rendre au récit. Nous n'insisterons jamais assez sur le fait suivant : la géographie telle qu'elle est décrite, ou adroitement falsifiée, nous le verrons, n'est qu'un des paramètres d'une suite d'épisodes d'une densité dérangeante. Ce n'est que pour des raisons de place et de temps que le concept de lieu et d'espace se trouve isolé dans cette étude limitée.

Prenons l'exemple de l'épisode final (chap. 27, pp. 414-5), Le fait que Dracula entraîne dans la mort Quincey Morris et lui seul n'est pas dû au hasard. Le codage méticuleux du topos tel qu'il est développé dans le roman, trouve ici son point d'aboutissement inéluctable, puisque les deux victimes du combat final sont chacune porteuse d'un principe qui se pense en termes d'espace : Bien et Mal, jour et nuit, occident et orient. Dracula, pour ainsi dire, saute par-dessus les siècles, mais il représente également un orient virtuel, insolite dans son imprécision, efficace toutefois, car générateur d'angoisse. Le Comte aime à citer sa généalogie étalée dans l'espace et le temps Ses ancêtres, ce passé fétiche, cette tradition vampirique et guerrière dont il s'enorgueillit - Vlad V, le modèle historique, empala, dit-on 20 000 Turcs en 1456 (2) - font de lui un être immature, infantile, esclave d'un rite. Ce rite, boire le sang, se développe dans un temps cyclique, ou plutôt y subsiste, sans s'y développer. A l'opposé, on peut affirmer que, paradoxalement, la généalogie de Quincey Morris l'Américain prend appui sur le futur, s'inscrit, tout le moins, dans un processus historique. Morris, c'est beaucoup plus que l'ouest, l'Angleterre, c'est un extrême occident presque mythique, un "far west" au sens noble du terme et même plus que cela, un devenir, un événement en train de se faire. Morris, c'est l'occidental jeune, dynamique, sans passé (toutes proportions gardées...) qui regarde rarement en arrière ni dans le temps, ni dans l'espace. Si Dracula symbolise la mort, celle du rite qui cloue le temps dans la répétition sécurisante, Quincey Morris ne s'épanouit que dans la linéarité du temps qui consume et que la mort même n'arrête pas. Il est la vie, et, à ce titre, il continuera d'exister dans l'ultime page, bien après sa destruction physique (p. 416). Le devenir a vaincu le passé en la personne de ce "dominant spirit" (chap. 23, p. 338) qui ne pense qu'en termes d'action. On mesure alors toute l'équivoque qui s'attache à la cité de Budapest, ville ambiguë de l'Europe. Au coeur de l'océan indo-européen dont la marche ultime est l'Amérique de Quincy Morris, Budapest retient en elle, et dans cette Hongrie qui l'entoure, ce germe de différence venu d'orient à la chute de l'Empire Romain, ce noyau mongol, racial et linguistique, qui encore aujourd'hui, plus que le finnois ou le basque,

langues excentrées, plus que l'étrusque, langue morte, vit et se développe au grand jour. Les allusions du Comte des Huns, aux Magyars, sont à prendre en considération, et une lecture raciste de Dracula, pour vénérable qu'elle

soit, n'en reste pas moins intéressante (3).

Au centre de la roue : Budapest. A l'un des pôles, à l'est : la Transylvanie, les Carpathes, le château du Comte. A l'extrême-ouest : l'Amérique, la jeune nation conquérante, virtuelle, car non décrite dans le roman. A l'ouest, plus proche, l'Angleterre. Londres, bien entendu, mais aussi Exeter (à l'ouest de la capitale), Whitby, au nord, le lieu où Dracula débarque.

Certains épisodes se déroulant dans ce port rappellent la polarité de base. L'effort constant de Bram Stoker semble être de souligner qu'il y a, à Whitby, une West Cliff et une East Cliff, cette dernière étant aperçue, incidemment, à partir d'un point de vue qu'offre la jetée ouest (chap. 8, pp. 92, 104, 105, 108, 109, 127). Chacun de ces deux domaines géographiques décrits se voit miné dans son intégrité par la présence d'un élément qui lui est hostile. Le but du récit semble être de ruiner la polarité patiemment élaborée au début. C'est ce qui se passe à la fin quand le groupe de vengeurs, les "Occidentaux" vainc une fois pour toutes Dracula chez lui, au coeur des Carpathes hostiles. C'est également ce qui se passe dès l'arrivée du Comte à Whitby, puis à Londres. Dracula ne pénètre point en occident. Il s'y dissout par cercueils interposés. Hampstead, Mile End, Bermondsey, Purfleet, Hyde Park, Picadilly, Kingstead, les Docks (ah, l'ineffable spectacle d'un Dracula rajeuni, portant canotier, cherchant un bateau en partance pour la Roumanie, chap. 24, p. 351) sont autant de coups portés à l'unité du lieu par un ennemi décidé et sournois.

Le brouillage élaboré que Stoker affectionne a une contrepartie dans les dernières pages (chap. 25 à 27). Glen Barclay relève chez l'auteur des inexactitudes historiques et géographiques ("inaccurate history and geography") (4). C'est le moins qu'on puisse dire. Le seul voyage du groupe de vengeurs contient des approximations dont on veut bien croire, par souci de tolérance, sens de l'humour ou amour inconditionnel du genre fantastique, qu'elles ont pour but de renforcer l'atmosphère troublée propre à l'insolite. Mais est-ce uniquement pour mieux dresser le paravent de l'insolite que Stoker réinvente la géographie de la Roumanie ? L'on sait que depuis sa rencontre fortuite avec le professeur Arminius Vambery (... de Budapest), en 1891, à Londres, Stoker s'était, sans jeu de mots, fait un monde des régions quasi-inconnues que ses héros vont découvrir quatre ans plus tard, au moment où il met la dernière touche au texte.

Observons attentivement ce voyage en Transylvanie, à la fin du livre (pp. 368-416), périple que l'auteur a voulu dramatique, culmination topologique qui tient le lecteur en haleine. Laissons de côté certains parallèles significatifs tel que l'épisode du brouillard qui enveloppe le navire Czarina Catherine (chap. 26, p. 384), simple rappel de l'arrivée de la goélette Demeter à Whitby, telle qu'elle est décrite dans le journal de mer de ce dernier navire (chap. 7, pp. 97-9). La polarité des lieux se répète dans celle des événements, le voyage Londres-Varna (Londres-Galatz, en réalité, chap. 26, pp. 383-5) faisant écho au voyage Varna-Whitby et le voyage par voie de terre répétant le périple de Jonathan Harker qui, aux premières pages du livre, le mène de Londres aux Carpathes, via Munich, Vienne, Budapest et Bistritz (5).

Les justiciers - Jonathan, Quincey Morris, le Dr Seward, le Pr Van Helsing, Lord Godalming et Mina Harker - vont nous faire découvrir la Roumanie des plaines et des montagnes, une contrée à la géographie

tourmentée, à tous les sens du terme.

Le col de Birgau (Borgo Pass dans le roman) mène en effet en Boukovine (chap. 1, p. 9). Son altitude est de 1227 mètres (Atlas, p. 40. C-13). Il semble toutefois que Stoker, penché sur sa carte - comme nous, comme le Comte qui aussi possède un atlas (chap. 2 p.32) - ait confondu des points de repère précis. En effet. Mina Harker nous apprend que, à Fundu, la rivière Bistritza se jette dans la Sereth et que cette même Bistritza contourne le col de Birgau.

"The loop it makes is manifestly as close to
Dracula's castle as can be got by water" (chap.26, p.390).

Or, cela est faux : pour deux raisons.

La ville de Fundu est introuvable sur un atlas en dépit de plusieurs allusions précises (chap. 26, pp. 390, 395, 396). Pourtant on peut s'attendre à ce qu'une ville de confluent, même modeste, soit indiquée sur un atlas rigoureux où sont portés des bourgs de moindre importance. La Bistritza, quant à elle, fait bien un coude mais elle ne contourne pas le col de Birgau. Elle y prend précisément sa source et coule à son pied avant de se diriger vers l'est. A vingt kilomètres du même col, une autre rivière prend sa source, coulant cette fois vers l'ouest. Son nom ? La Bistritza. C'est sans doute cette rivière homonyme que Jonathan Harker a longée, arrivant de l'ouest, au début du roman, lui qui a fait halte à Bistritz (chap. 1, p. 7 et Atlas p. 40. C-12).

Cette région clé, si proche de l'ancre du vampire, fonctionne, telle qu'elle est décrite, comme le rappel métonymique du topos hongrois. Le col de Birgau est un Budapest en réduction, à la charnière de deux directions symbolisée chacune par la pente d'un torrent. Chaque monde, apparente moitié parfaite, se nourrit d'une ambiguïté ayant pour ressort l'homonymie d'un nom de rivière. Le col de Birgau, à l'extrême limite, est la matérialisation géographique d'un artifice typographique : le trait d'union de Buda-Pesth.

Disons, en passant, que Stoker confère à sa Bistritza, du moins celle qui se dirige vers l'est, la mieux décrite, des possibilités d'exploitation exorbitantes. On se doute bien que le canot à vapeur de Lord Godalming et Jonathan ne va pas remonter bien loin. Le 47°, de l'avis même de Jonathan, marque une frontière nord-sud importante (chap. 26, p. 394), que l'embarcation franchit allègrement en dépit du fait que le narrateur lui-même a l'impression, à cet endroit précis, de pénétrer vraiment dans les montagnes. Certes, il y a des rapides (p. 396) mais rien ne saurait arrêter les aventuriers. A titre de comparaison, la Bistritza, au seul vu de la carte, doit être à peu près aussi navigable que la Garonne avant Toulouse, la Loire au Puy en Velay, la Seine au Plateau de Langres. Le bateau se dirige néanmoins vers Strasba (p. 396) que l'on cherchera longtemps sur une carte.

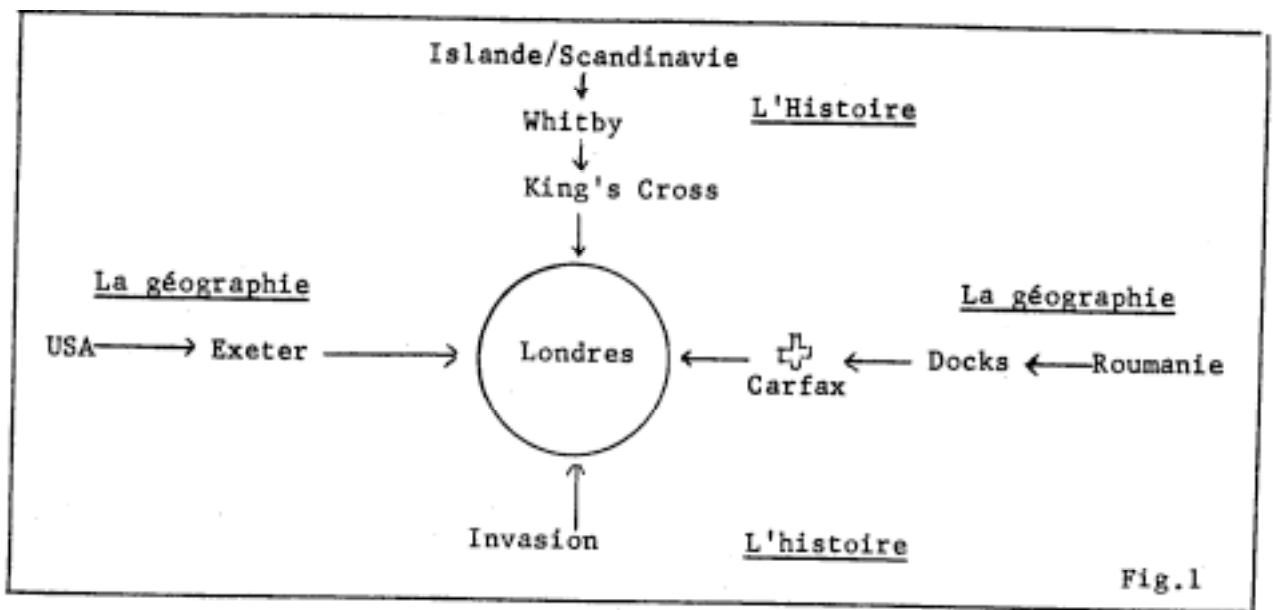
Tout se passe comme si, au fur et à mesure que l'étau se resserre autour du Comte poursuivi, l'espace géographique tel qu'il devrait être sur le terrain, devienne proprement gauchi et ambigu.

En revanche, les orientations du topos doivent retenir notre attention. Stoker pense en catégories, en larges pans d'espace, plutôt qu'en termes de lieux précis et isolables. C'est pour cette raison que les paramètres géographiques de Dracula ne doivent pas être séparés de certaines données d'ordre temporel ou actanciel sur lesquelles l'auteur revient à plusieurs reprises.

Nous savons, par exemple, que Carfax se trouve à l'est de Londres et signifie Quatre Faces (chap. 2, p. 31). La demeure de Dracula à Londres est elle-même orientée selon les points cardinaux. C'est dans une croix que dormira le prince des ténèbres après qu'il ait pénétré dans Londres par la gare de... King's Cross (ch.8, p. 111). Londres deviendra le champ clos d'une première poursuite, Picadilly surtout, et la capitale se trouve posée au centre d'un vecteur qui mène d'Exeter à l'ouest, jusqu'à Carfax, à l'est, point cardinal de prédilection du Comte. La direction du nord, au-delà de King's Cross, pointe naturellement vers Whitby, lieu de débarquement et de pénétration dans l'Angleterre femelle symbolisée par Lucy, première victime. Le nord est aussi porteur d'histoire puisque le seul nom de Whitby, à la consonance scandinave, évoque des connotations d'invasions, celles, destructrices, des Vikings, au IXème siècle.

Quant au sud, on sait qu'il représente la voie royale des invasions dans le roman puisque Dracula remontera le Golfe de Gascogne pour pénétrer dans la Manche. De même le groupe de justiciers pénétrera par le sud jusqu'au coeur des Carpathes.

Ainsi l'utilisation des points cardinaux autour de Londres est plus élaborée qu'il n'y paraît car si Whitby évoque le nord, d'autres références font allusion aux Szekely, ces ancêtres de Dracula qui ont transmis au Comte le goût du combat hérité des dieux Scandinaves Thor et Odin (chap. 3, p. 38). En un sens, Dracula pénètre en Occident par le sud - parallèle du voyage futur des justiciers en Transylvanie, nous l'avons dit - mais, curieusement, lui, le descendant des Berserkers d'Islande (chap. 3, p. 38 ; chap. 17, p. 266), choisit Whitby comme premier refuge. Une boucle semble bouclée, un cycle refermé. Arthur Godalming en particulier n'est que le gant retourné du Comte ; dans le cimetière de Kingstead lui aussi devient un bref instant le descendant de Thor (chap. 16, p. 241) mais la folie destructrice qui l'anime est celle de la bonne cause. Ainsi, le sud, chemin des invasions, trouve son complément dans un nord qui lui est naturellement opposé. Mais une fois encore, le manichéisme ne se base pas sur les mêmes données. On pourrait affirmer qu'autour du champ clos, géographiquement neutre, qu'est Londres, le nord représente la tradition historique, le sud les données du récit, alors que de gauche à droite l'opposition oues-est perdure et se précise (fig. 1).



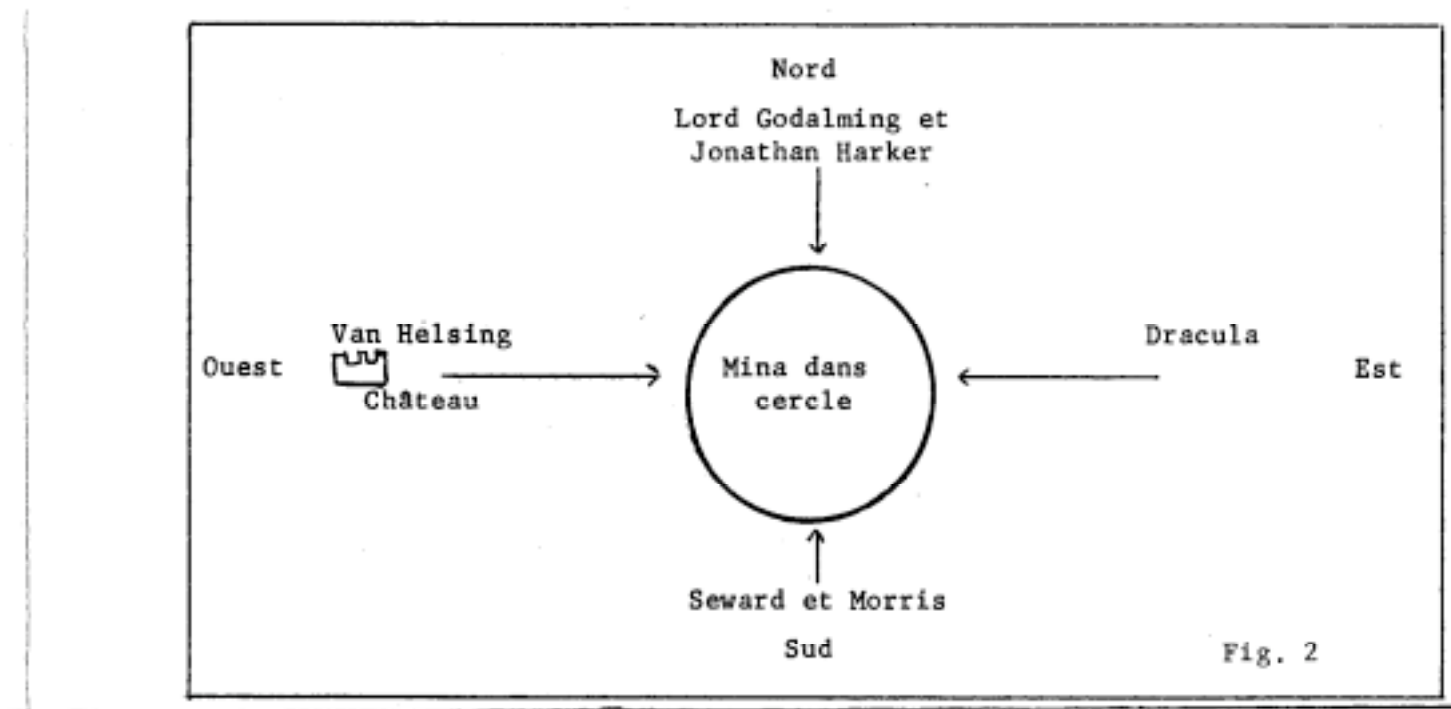
Ce topos codé, ordonné, rigoureux, possède bien entendu sa contrepartie dans l'épisode parallèle de la seconde invasion, lorsque les Carpathes deviennent à leur tour champ clos. Notons un détail saisissant. Carfax est situé à l'est de la capitale, dans Londres sans y être. Dracula sera absent de cette demeure, introuvable lorsqu'il sera traqué. De même, à la fin du roman, en Transylvanie, le château du Comte est situé à l'ouest du champ clos où il connaîtra la mort éternelle. Même décalage, même jeu infime qui permet aux rouages de l'épopée ethnique de fonctionner. Même structure parallèle du récit, puisque le professeur Van Helsing ne trouvera pas le Comte dans son nid d'aigle (de vampire, plutôt...). Avant d'examiner la rose des vents du fantastique dans les dernières pages du roman, notons que Jonathan l'Anglais, pénètre un 4 mai en Transylvanie lors de son premier voyage, jour de la Saint Sylvain et veille de la Saint Georges, patron de l'Angleterre. La seule onomastique pose d'emblée les jalons d'une piste.

Observons à présent la distribution topologique des protagonistes de l'ultime guet-apens tendu à Dracula. Trois groupes de justiciers traquent un groupe de fugitifs : les bohémiens qui emportent le Comte endormi dans son cercueil. Ces quatre groupes convergent vers un point central, neutre comme précédemment à Londres. "They are all converging" (chap. 27, p. 412), chacun selon un axe de déplacement correspondant à un point cardinal. Stoker élabore à ciel ouvert (et couvert) l'équivalent transylvanien de Carfax/Quatre faces. Mina, seule au centre du cercle magique, ne craint rien, protégée par la poudre d'hostie consacrée (p. 403). Du nord arrivent Jonathan, son époux, et Arthur Godalming qui, on l'a vu, a déjà été identifié à Thor. De l'ouest arrive Van Helsing, bredouille (p. 409), qui vient de visiter le château de Dracula. De l'est arrivent, galopant ventre à terre, la troupe dévouée de gitans, fidèles du Comte. Ils se dirigent vers le soleil (chap. 27, p. 411) ; plus encore, "They are racing for the sunset" c'est-à-dire vers, ou pour le couchant (comme on dit "they are racing for dear life"... celle du comte qui les emploie, bien sûr) ; ce maître exigeant, avaleur de soleil qui se repaît de nuit et qui est à la fois l'Orcus latin, être fabuleux, Ogre dévoreur de lumière (6) tout autant que le descendant des Uigours, tartares

effet les deux étymologies.

Le guet-apens géographique et astral serait incomplet sans la pénétration par le sud de Seward et de Quincey Morris (chap. 27, p.411).

Le Comte endormi court frénétiquement vers l'ouest, quelque part vers le sommet de Pietrosul (Cf. Atlas, p. 40. C-13), son château, le couchant, alors que tombe la double nuit : celle du jour décrit dans l'épisode (p. 414) mais aussi celle d'une saison, puisque le ciel chargé de neige est celui d'un 6 novembre. A six mois de clarté, du 3 mai qui marque le début du récit, au 6 novembre, vont succéder six mois de jours plus courts. Le Comte, ironiquement, se rue vers l'ouest pour retrouver la vie avec la fin du "jour", comme auparavant il s'était rué vers l'ouest, l'occident, pour faire provision de sang (fig 2).



On mesure dès lors ce qu'une comparaison des deux épisodes de la poursuite (celle de Londres et celle des Carpathes) peut apporter à la compréhension de l'œuvre. Le manichéisme inhérent au récit s'illustre par des situations parallèles où l'événement narré a des comptes à rendre à l'archétype collectif de pensée.

2 - La structure générale du voyage.

Essayons maintenant de considérer la thématique du voyage de façon plus générale encore, les deux périple précédemment analysé étant soigneusement enchâssés dans une structure diégétique d'une apparente complexité. La confusion qui s'y attache est due en partie à l'atomisation très particulière de la construction narrative.

Si nous tentons de déterminer la nature des déplacements dans Dracula nous verrons très vite se dessiner l'idée qui a présidé à leur élaboration.

Faute de place nous éliminerons les petits voyages accessoires à l'intérieur et autour de l'Angleterre - déplacement de Mina de Whitby à Exeter, de Van Helsing de Londres en Hollande par exemple - ou au cœur de la Roumanie - voyage du groupe de vengeurs bredouilles de Varna à Galatz via Bucarest, par exemple - ces déplacements, reconnaissons-le, s'intégrant eux aussi dans une structure de la quête proppienne.

Que reste-t-il ?

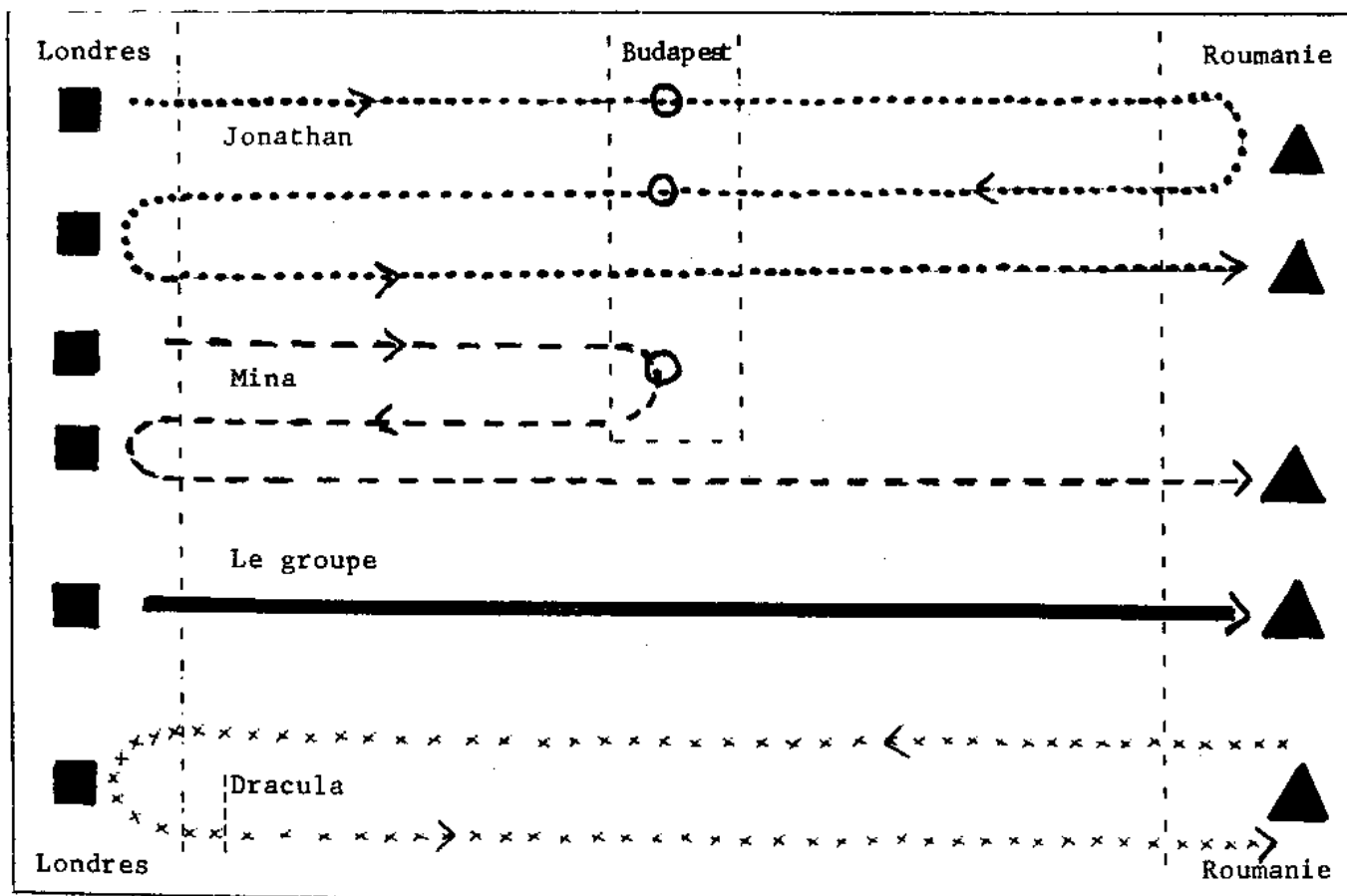
Tout d'abord - c'est la première partie du livre (chap. 1, à 4, pp.7 à 64) - le premier narrateur, Jonathan, est suivi par le lecteur de Londres au château de Dracula, via Budapest. Prisonnier en Transylvanie, il s'échappera, après la fuite du Comte pour l'Angleterre et il se retrouvera à Budapest une seconde fois. Il y demeurera, malade (chap.8, pp 114-5) avant de rentrer dans son pays (chap.9, pp.119-22). Le même Jonathan repartira vers les Carpathes une seconde fois, avec ses compagnons, pour traquer Dracula (chap.25, pp.368-416). En tout état de cause, au seul vu du récit, Jonathan va de Londres en Transylvanie.

Mina Harker, l'épouse fidèle et brave, va de Londres à Budapest via Hull et Hambourg (chap.9, p.119). Elle revient à Exeter avec son mari. Elle repart ensuite de Londres pour la Roumanie avec les justiciers.

Le groupe de justiciers (5 hommes et Mina) se déplace de Londres (Charing Cross) en Transylvanie.

Dracula, le grand absent, le dormeur impénitent, voyage lui aussi. Nous le voyons quitter la Transylvanie (chap.4, p.64), débarquer, incognito à Whitby (chap.7), s'installer à Carfax, sa tanière londonienne, puis traqué, menacé d'être découvert, repartir pour la Roumanie (chap.24, p.353). Le Comte, dans les deux cas, voyage par mer, endormi dans un cercueil rempli de sa terre natale.

Les quatre voyages peuvent se résumer dans le tableau suivant (fig.3)



PAGE 42

Il semble qu'au début de son aventure, après Bistritz et avant de parvenir au château, Jonathan évolue dans un topos fermé et que son déplacement n'est qu'illusion. "It seemed to me that we were simply going over and over the same ground again ; and so I took note of some salient point, and found that this was so". (chap.1, p.18).

Ce sentiment d'étrangeté qui affecte le héros n'est que le signe prémonitoire de son futur emprisonnement au château. Jonathan tourne en rond dans un espace cyclique sans cesse répété. Mais cela n'est qu'un indice trompeur car, comme son épouse et ses compagnons, il se déplacera, au cours du roman, selon un axe orienté, linéaire, et non cyclique. Certes, comme Mina, il fera l'expérience de la pause à Budapest ; doublement. Budapest, ville témoin affecte seulement, on le constate, deux protagonistes : Jonathan et son épouse, ceux qui, de façon indubitable, font la terrible expérience de l'éclatement du Moi.

Autre constatation intéressante : il existe un voyage linéaire, intégral, sans la moindre pause à Budapest : celui des justiciers. Ceux-ci, en effet, vont de Londres à Bucarest par l'Orient Express qui, passant par Zagreb et Belgrade, ne s'arrête pas à Budapest et passe quelque deux cents kilomètres au sud.

Mina, en revanche, s'y arrête une fois ; Jonathan deux fois ; Dracula, à l'instar des justiciers, jamais.

Tout comme les justiciers Dracula fonce vers son but sans se poser de questions, sans retard. Toutefois, il apparaît que seul son voyage ferme une boucle parfaite, les trois autres déplacements, en dépit des variantes citées, restant linéaires. Il semble que Dracula, l'être immortel, "enfant" chéri du merveilleux, héros invisible mais omniprésent que le temps n'affecte point, jouisse du rare privilège de survivre dans un cycle éternel dont l'inépuisable aller et retour que figure son voyage n'est que le signe le plus commun. Si les protagonistes de la quête voient le cours de leurs "journées" tributaires d'un Chronos, "présent toujours limité, qui mesure l'action des corps comme causes, et l'état de leurs mélanges en profondeur" (8), un temps en quelque sort irréversible, progressif, continu, qui colle à la vie, valorise l'acte humain, use en un mot, Dracula, à l'opposé, déploie son appétit du Mal dans un temps archaïque, a-historique, périodique, cyclique (9), l'éternel présent, ce "présent sans épaisseur... pur 'moment' pervers du mythe pur" (10).

Les pérégrinations du Comte ne sont donc qu'apparentes. Elles ne sont que les épiphénomènes dérisoires, anodins, d'un cycle figé. Dracula, d'ailleurs, ne voyage pas : il se rend d'un point à un autre, ce qui n'est pas exactement la même chose. Il n'a jamais quitté la Roumanie, couché qu'il est dans ces cercueils remplis de terre transylvanienne. La critique a eu raison d'en faire un Antée revigoré par son contact répété avec Gaïa, la terre mère (11). Dracula ne voyage pas par voie de mer mais toujours par voie de terre et le nom même de la goélette Demeter, nom latin de Proserpine, suffirait à nous rappeler que le fantôme géographique du cycle éternel des saisons court en filigrane. En contrepoint du cycle qui affecte le Comte remarquons que l'épisode du loup échappé - complaisamment nommé Berserker (chap.11, pp. 154-8) - n'est qu'un cycle enchâssé dans le

PAGE 43

cycle puisque Berserker réintégrera sa cage tout naturellement, comme Dracula ses cercueils et sa terre transylvanienne.

Au voyage cyclique, contradiction dans les termes s'il en fut, de Dracula l'éternel, s'oppose la progression pugnace et linéaire des mortels, voyage direct qui ignore Budapest, se joue, une fois sur place, des ambiguïtés, des difficultés du terrain, progression d'ouest en est, partie avec Quincey Morris, de très loin. Mina et Jonathan ne retrouveront l'intégrité de leur Moi respectif qu'une fois le groupe réintégré. Neufs, régénérés, ils foncent avec les autres, tendus vers le but.

Il serait toutefois fâcheux d'oublier l'ironie essentielle qui sous-tend le texte, dans les dernières pages. Certes, Dracula retourne à l'état de poussière, terre parmi la terre (p. 415), mais le paradoxe veut que, en dépit des apparences, une subtile dialectique de l'échange se développe. Ce n'est que dans la tradition merveilleuse que le Comte ferme une boucle parfaite car en réalité il est bien évident que, touché par le coutelas de Morris, le comte disparaît à jamais. Immortel pour les mortels, repu de temps, gorgé de sang, il connaît enfin la terrible loi de la linéarité. En mourant, touché au cœur, il meurt à la vie éternelle, tout comme les êtres merveilleux de la tradition féerique.

A l'opposé, Quincey Morris, en mourant physiquement, entre de plain pied dans le cycle infini du présent absolu ; celui, d'une part, du souvenir (puisqu'il "donne" son nom au fils de Jonathan et Mina), celui de

l'immortalité de l'âme d'autre part.

Celui du fétichisme aussi. Il devient le Héros.

L'ironie veut que le fantasme géographique de Bram Stoker débouche sur le cycle là où le lecteur ne l'attendait point. Reprenant à notre compte le schéma actanciel de Marie-Louise Tenèze (12) qui, plus que les théories de Propp et de Greimas, insiste sur l'opposition entre le Bien et le Mal, nous dirons que la quête, dans Dracula est plus qu'un simple voyage. Elle reste de bout en bout rêve topologique mais aussi bien gauchissement du déplacement, transvasement diffus du stable et du dynamique, de la diachronie et de la synchronie, perversion psychologique et diégétique dans le cadre englobant d'une a-topie idéale dialectique raisonnée de l'insolite.

Cette quête est, en un mot, fantastique.

Christian COMANZO.

Université de Dijon

44

NOTES

- 1 - Dracula (1897), édition utilisée, Dell Publishing Co. : New York, 1981.
- 2 - Daniel Farson, The Man Who Wrote "Dracula", Michel Joseph : London, 1975, p. 128.
- 3 - Cf. la fin de l'article de Gérard Stein, "Dracula ou la circulation du 'sans'". Littérature, n° 8, décembre 1972.
- 4 - Glen Barclay, Anatomy of Horror, Weidenfeld : London, 1978, chap. 3, p. 43.
- 5 - cf. Encyclopaedia Britannica World Atlas : Chicago, 1967, pp. 39-40.
- 6 - Cf. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Allier : Grenoble, 1960, p. 220.
- 7 - Cf. MacLeod Yearsley, The Folklore of Fairy-Tale, Watts & Co : London, 1924, chap. 1, p. 10.
- 8 - Sur la différence entre Chronos et Aiôn, cf. Gilles Deleuze, Logique du sens, Editions de Minuit : Paris, 1974 (10^{ème} série).
- 9 - Sur l'"archaic time" opposé au "modern time", cf. Norman O. Brown, Life against Death, Wesleyan U.P. : Middletown, 1959, chap. 15 ; Cf. aussi Mircea Eliade, The Myth of Eternal Return : New York, 1954.
- 10 - Gilles Deleuze, op. cit. (23^{ème} série : De l'aiôn).
- 11 - Cf Gérard Stein on cit

PAGE 45

"MODES DU FANTASTIQUE IRLANDAIS"

'C.R. MATURIN : Nationalisme et fantastique'

Claude FIEROBE (Reims)

Pour examiner les rapports du nationalisme et du fantastique, c'est tout naturellement The Milesian Chief (1812) qui doit être retenu. Ce roman, dont l'action se situe dans l'Irlande de la fin du XVIII^{ème} siècle, se prétend peinture de la vie réelle, et pourtant il conduit une vaste entreprise de déréalisation semblable à celle qui est menée dans les récits fantastiques : elle affecte les structures aussi bien que les personnages et leur environnement. Ce phénomène me paraît avoir une double origine. D'une part le roman est 'tiré vers le bas', vers l'inconscient. Il devient l'expression d'une pulsion morbide, d'un désir d'anéantissement illustré en surface par l'inéluctabilité de l'échec (échec du soulèvement nationaliste irlandais). C'est la face noire du Milesian Chief. Par ailleurs un mouvement contraire est amorcé par la création d'une surréalité où des personnages plus grands que nature échappent au piège du temps et des circonstances pour accéder au niveau du mythe. Les exploits du Connal prennent l'allure d'une geste épique. C'est la face de lumière du Milesian Chief. Préoccupations conjoncturelles nationalistes et inclinations fantastiques, ou fantasmatiques, sont dépassées par une visée intemporelle.

'Un choix raisonné : le mode fantastique chez Joseph Sheridan LE FANU'

Jean LOZES (Toulouse-le Mirail)

Le milieu et l'Histoire ont conduit Le Fanu à choisir un véritable code d'écriture, le mode du caché et du mystère. Partant de l'Irlande, de ses traditions et de la façon dont elles sont transmises, il opère une translation vers l'inquiétant et l'Unheimlich, afin d'arriver à exprimer non seulement la détresse de sa position à l'intérieur de l'Ascendancy protestante mais aussi celle d'un peuple tout entier, pour déboucher sur celle de la condition humaine en général.

Le Fanu apparaît comme le grand prisonnier des contradictions et des paradoxes et ne peut que choisir le mode d'écriture le plus paradoxal qui soit puisqu'il ne résout rien.

PAGE 46

'Lord DUNSANY : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandais'

Max DUPERRAY (Lyon II)

Bien que Lord DUNSANY ne soit jamais défini comme un héritier de la littérature 'fantastique', il affiche une sensibilité particulière qui le prédispose à ce genre largement défini. Dès 1917, Dorothy Scarborough l'inclut dans une étude sur le surnaturel dans la littérature anglo-saxonne et le situe dans le contexte de la renaissance celtique, c'est-à-dire dans un cadre mythopoétique. Et Penzoldt le désigne comme un représentant de la parabole fantastique, aux côtés de Kipling et de Walter de la Mare.

Profondément marqué par un post-romantisme symboliste, le Fantastique dunsanien ne peut se lire qu'en référence à un mode de représentation qui est le dénominateur commun de ses œuvres multiples. Une posture idéaliste néo-platonicienne inspire outre la thématique tenace de l'illusion, la tonalité élégiaque, l'anonymat cosmique des tableaux et le miniaturisme visionnaire des anecdotes. Mais le Fantastique "le plus pur", dont parle H.P. Lovecraft, tient sans doute à une certaine mise en forme qui conduit à l'expression dramatique et à cette omniprésence des messages difficiles - mythologie imaginaire énigmatique, sphinx 'fin-de-siècle', oracles et sorcières irlandaises inspirées. Ainsi Dunsany annonce-t-il un Fantastique plus moderne qui exprime, contrairement au néo-romantisme de l'archaïsme spontané, le caractère dérisoire du monde et la perte du sens.

'L'étrange dans The Unicorn d'Iris Murdoch'

Colette CHARPENTIER (Metz)

Mode sera pris ici dans le sens de 'manifestation de' et 'expression de cette manifestation'. The Unicorn a souvent été étiqueté roman gothique, parfois un peu rapidement et sans réelle justification. Que le roman relève du mode de l'étrange est indéniable et c'est ce qui lui confère, à mes yeux, sa dimension fantastique. Étrange le pays solitaire et primitif où se trouve l'étrange château qui abrite Hannah Crean-Smith, prince princesse semi-endormie. Cet étrange déconcerte, puis paralyse progressivement le visiteur sorti du monde du quotidien. Étrange la situation de Hannah, prisonnière dont le territoire a été progressivement réduit, au point qu'elle ne vive plus qu'en esprit, et étranges les relations des geôliers avec elle et entre eux. Le visiteur progressivement initié s'interroge sur l'état mental de Hannah, languissante et alanguie. Étrangeté de l'expérience que représente l'entrée dans le Château de la Nuit.

Ce n'est pas la licorne en soi - animal fabuleux par excellence - qui est intéressante ici, mais l'ambiguïté du symbole : licorne vie/licorne mort. L'étrange est ici métaphorisé ; l'auteur modalise l'étrange par l'utilisation de la figure de la licorne. Toutefois, deux sortes d'étrange semblent se superposer : un étrange traditionnel, à la Le Fanu (paysage solitaire, belles jeunes femmes, silence épais engendrant peur, effroi, terreur) et un étrange (il faudrait peut-être parler d'étrangeté) très moderne, lié aux difficultés de communication des êtres. Le vampire, ici, est une métaphore commode pour désigner l'égoïsme, obstacle à la liberté.