

RENATA BIZEK-TATARA

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

## Le fantastique-palimpseste de Maurice Carême : *Médua et Nausica*

### Fantastic-palimpseste of Maurice Carême : *Médua and Nausica*

ABSTRACT: The aim of this study is presentation of the fantastic in the works of Maurice Carême, Belgian poet and fabulist. His fantastic stories are an excellent example of renewal of the traditional nineteenth century fantastic literature. He is inspired by the work of classics for example, L. Corrol, Chamisso, D. Garnett, G. de Maupassant, Poe et O. Wilde. Carême does use traditional motifs and writing styles, he plays with conventions and what the readers have been used to in his work. His novel *Medua*, inspired by *Lady in the Fox* by David Garnett, revolves on the theme of metamorphosis; *Nausica* synthesizes characteristics of psychological fantastic of G. de Maupassant. He is far from being a faithful imitation of his favorite authors . He does not follow the convention either. Carême does creative and original recycling of fantastic literature.

KEYWORDS: Maurice Carême, fantastic, new fantastic, recycling, intertextuality

Depuis les travaux de Julia Kristeva, repris et développés ensuite par Roland Barthes, Michel Riffaterre et Gérard Genette<sup>1</sup>, on est porté à croire que tout texte est le produit d'autres textes et que l'écriture se situe toujours par rapport

---

<sup>1</sup> Voir J. Kristeva, *Séméiotikè*, Paris: Seuil, 1969; eadem, *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974; R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973; M. Riffaterre, *La production du*

aux œuvres qui la précèdent. Comme le constate Nathalie Piégay-Gros, « nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et porte, plus ou moins visiblement, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition »<sup>2</sup>. Le fantastique moderne<sup>3</sup> en offre un exemple particulièrement éclairant : il se fonde sur une reprise créatrice des motifs traditionnels que les écrivains pétrissent à leur goût, en faisant « du neuf avec du vieux »<sup>4</sup>.

Rappelons que le fantastique connaît son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque, l'âge d'or du genre, que ses maîtres élaborent sa formule classique<sup>5</sup> : certains motifs deviennent récurrents et certaines techniques d'écriture reviennent d'un texte à l'autre. Pourtant, à force de les exploiter trop souvent et trop servilement, le genre devient très codifié, voire hiératique, au niveau sémantique et formel. Nombre d'écrivains s'accordent à reconnaître que, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « le fantastique a fait son temps »<sup>6</sup> et déclarent ouvertement sa mort. Mais « de cette mort, de ce suicide, note Tzvetan Todorov, est née une littérature nouvelle » et « plus littérature que toute autre »<sup>7</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs théoriciens revendiquent la nécessité de renouveler le genre afin de répondre à l'« horizon d'attente »<sup>8</sup> du lecteur moderne. Suite à leurs réflexions, le fantastique entre dans l'ère des métamorphoses<sup>9</sup>. En transgressant la convention générique traditionnelle et en remaniant les poncifs surannés, il se donne un lustre nouveau et perpétue de vieilles terreurs et fascinations. Il apparaît par conséquent « comme jeu, comme clin d'œil »<sup>10</sup> fait aux lois tacites du genre : empruntant sa matière et sa forme à une paralittérature

---

*texte*, Paris : Seuil, 1979 ; idem, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983 ; G. Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982.

<sup>2</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996, p. 7.

<sup>3</sup> Cette notion caméléon, car se changeant en désignations « nouveau fantastique » et « néo-fantastique », finit par caractériser toute expérimentation postmoderne, postérieure au XIX<sup>e</sup> siècle, rendant compte d'un réel complexe, englobant l'irrationnel et brassant toutes les dimensions. Cf. L'article de Th. Steinmetz dans *Encyclopédie du fantastique*, Paris : Ellipses, 2010, pp. 665–667.

<sup>4</sup> Expression empruntée à M. Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines* 1983, t. LX, n° 189, p. 121.

<sup>5</sup> Dès lors, le fantastique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est communément qualifié de classique. Cf. N. Prince, *Le fantastique*, Paris : A. Colin, 2008, p. 51.

<sup>6</sup> V. de l'Isle-Adam, « L'Ève future », [in.] *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1986, vol. 1, p. 959.

<sup>7</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 177.

<sup>8</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 259.

<sup>9</sup> Selon T. Todorov, c'est *La métamorphose* (1912) de Kafka qui marque un tournant dans l'évolution du genre, voire délimite rigoureusement la période du fantastique classique, et qui conceptualise un type de fantastique résolument moderne. Voir T. Todorov, *op. cit.*, pp. 177–184.

<sup>10</sup> I. Calvino, *La machine littérature*, Paris : Seuil, 1984, p. 62.

voisine, tels le merveilleux, la science-fiction, la *fantasy*, le roman policier ou le roman d'horreur, il ne permet pas de circonscrire nettement ses contours. Protéiforme et labile, le fantastique moderne devient beaucoup plus hétérogène que celui du XIX<sup>e</sup> siècle et, par là, plus difficile à cerner<sup>11</sup>.

Pour montrer en quoi consiste ce recyclage du fantastique canonique et, parallèlement, son évolution et sa diversité, nous proposons de recourir à la prose fantastique de Maurice Carême (1899–1978), poète et conteur belge. Lecteur passionné de L. Corrol, A. Chamisso, D. Garnett, G. de Maupassant, E. A. Poe et O. Wilde, dont l'écriture du surnaturel marque sa sensibilité et nourrit son imagination, Carême s'essaye au fantastique et retravaille ses motifs et ses procédés traditionnels, tout en jouant avec les recettes figées et les habitudes du lecteur. Nous focaliserons notre attention sur ses deux textes où non seulement il reprend, à sa manière, des *topoi* fantastiques, mais propose aussi un jeu intertextuel. Nous songeons alors à *Médua* (1976), inspiré de *La femme changée en renard* (1922) de David Garnett, et à *Nausica* (1976) qui synthétise les traits caractéristiques du fantastique psychologique de Guy de Maupassant. La tâche nous paraît d'autant plus légitime que sa prose fantastique, occultée par sa création poétique, est complètement passée sous silence par les historiens littéraires et les anthologistes belges, et forme, dans son œuvre, un îlot à part.

*Médua* de Carême constitue, selon la terminologie de Genette, une *transformation* de *La femme changée en renard* de Garnett<sup>12</sup>. L'auteur belge en extrait un schéma d'action et de relation entre les personnages, mais il le traite dans un tout autre registre, plus hallucinatoire et psychotique que merveilleux. La parenté thématique et événementielle, qui existe entre l'*hypotexte* et l'*hypertexte*, est facilement repérable lors de l'étude, même épidermique, de leur macrostructure et, de plus, déclarée par l'écrivain même. Longuement travaillé et retouché, *Médua* représente un séduisant mélange de son expérience personnelle<sup>13</sup>, de ses lectures de prédilection et de son imagination créatrice<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cette diversité des poétiques et des esthétiques des récits, cantonnés par la critique dans le fantastique, autorise N. Prince à parler non *du* fantastique, mais *des* fantastiques. Cf. N. Prince, *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> Le roman de Garnett a également séduit Vercors. Son *Sylva*, paru en 1961, est une adaptation contradictoire du récit du Britannique.

<sup>13</sup> En 1950, lors d'un séjour chez son amie Andrée Decroix, M. Carême trouve, un soir, une méduse échouée sur la plage et la ramène dans l'appartement où il séjourne.

<sup>14</sup> D'après le témoignage de J. Burny, l'écrivain a relu plusieurs fois le roman de Garnett lors de la longue et hésitante mise au point de *Médua*, commencé en 1950 et terminé en 1976. J. Burny, « Avant-propos », [in:] M. Carême, *Médua*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009, p. 4.

Commençons par l'exposition des analogies entre les deux textes. Les deux récits, menés par un narrateur autodiégétique, exploitent l'un des thèmes centraux du fantastique, à savoir la métamorphose. Ce « phénomène insolite », puisque « contre nature »<sup>15</sup>, touche, dans les deux cas, un être humain qui se change en animal : chez Garnett, comme le titre le suggère, une femme (Silvia Tebrick) se transforme en renard ; chez Carême, Médua éponyme se convertit en méduse. Nous constatons aisément que ce qui rapproche de manière flagrante les deux diégèses, c'est la façon dont les héros traitent les femmes métamorphosées. En dépit de l'étrange changement, les deux hommes les entourent de prévenances : ils les cèlent à la maison pour dissimuler leur nouvelle apparence, les nourrissent, s'occupent de leur toilette, leur lisent la poésie et se promènent avec elles.

Les analogies comportementales n'épuisent pas tout le potentiel intertextuel de *Médua*. Bien que le cours que suivent les deux métamorphoses soit inverse, leurs retombées sont les mêmes. Si Silvia continue dans un premier temps à se comporter en femme, à garder les mêmes habitudes qu'auparavant et à manifester de l'amour à son époux, la nature sauvage du renard prend peu à peu possession d'elle et finit par l'animaliser mentalement : obéissant bientôt à son instinct animal, elle se désintéresse des activités humaines, devient sauvage, agressive, et fuit finalement dans la forêt pour donner naissance à des renardeaux, dont Mr. Tebrick, toujours amoureux, acceptera d'être le parrain. L'idylle ne dure pas longtemps, car la renarde se laisse attraper par des chiens et, grièvement blessée, meurt dans les bras de son mari.

Dans *Médua*, la méduse, une fois domestiquée, commence – si on nous permet ce néologisme – à se *démétamorphoser* et à ressembler physiquement de plus en plus à la protagoniste éponyme (M, p. 52)<sup>16</sup>. Comme dans le texte de référence, le changement biologique entraîne ici une altération comportementale : la tête gélatineuse ouvre les yeux, sourit et sort de plus en plus souvent de l'eau pour s'habituer à vivre à l'air libre. Contre toute attente du lecteur – et à sa grande déception – le retour à la forme humaine ne s'accomplit pas. Excité par l'idée que la méduse se mue en Médua, le protagoniste tente d'accélérer le processus : il la pose sur une robe blanche et l'embrasse, ce qui la tue sur le champ. D'évidence, Carême, conteur éprouvé, recourt ici au motif merveilleux

<sup>15</sup> P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris : A. Colin, 1974, p. 48.

<sup>16</sup> M. Carême, *Médua*, suivi de *Nausica*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1976. Toutes les citations renvoient à cette édition et les chiffres entre parenthèses avec l'abréviations du titre (M), (N) indiquent la page.

du baiser, mais il lui attribue un pouvoir inverse<sup>17</sup> : le baiser de J. Rivière est mortifère ce qui est conforme à l'esthétique du fantastique classique, où il « est le symbole des transgressions érotiques » et donne généralement la mort<sup>18</sup>.

Ajoutons, en guise d'approfondissement de cette brève comparaison des poétiques des deux romans, que l'action de ceux-ci se situe dans un cadre spatio-temporel réaliste, susceptible de créer une « illusion référentielle », procédé obligatoire autant dans le fantastique classique que moderne. Ce qui paraît pourtant nouveau dans cette représentation du *chronotope*, et caractéristique du fantastique moderne, c'est le choix des lieux qui ne sont nullement solitaires, éloignés et anxiogènes et des heures défavorables à l'indécision perceptive et à la création du climat lugubre : Mr. Tebrick et J. Rivière vivent leur aventure chez eux, en plein jour, dans l'intimité d'une maison qui connote la sécurité et le réconfort, tel un *locus amoenus* qui ne se change pas en *locus terribilis*.

Malgré plusieurs ressemblances thématiques et la fin tragique, étant de règle dans le fantastique canonique, ces textes se différencient au niveau formel : celui de Garnett s'inscrit dans la catégorie de *l'insolite*<sup>19</sup> ou du fantastique de *l'adaptation*<sup>20</sup>, c'est à dire qu'il relève à la fois du merveilleux et du fantastique, tandis que *Médua* s'apparente au fantastique *intérieur*<sup>21</sup>, issu moins d'un phénomène extérieur que des fantasmes du personnage.

La façon dont Garnett et Carême traitent le phénomène surnaturel permet de saisir les écarts entre leurs fictions et le fantastique traditionnel ainsi que de mettre en avant la diversité des voies de l'évolution du genre. Rappelons que, dans le fantastique antérieur au XX<sup>e</sup> siècle, le phénomène surnaturel, pierre angulaire de l'intrigue, est généralement doté d'un potentiel anxiogène, néfaste et souvent mortifère. Comme le constatent, à juste titre, Guilbert Millet et Denis Labbé, « la métamorphose [y] trouve une dimension horrifique »<sup>22</sup>, comme cela

<sup>17</sup> À rebours de ce qui se passe dans le merveilleux, où le baiser mène à une métamorphose favorable (c'est le cas dans le motif du prince-grenouille ou prince-crapaud).

<sup>18</sup> G. Millet, D. Labbé, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris : Belin, 2003, p. 63.

<sup>19</sup> Voir A. Komandera, *Le conte insolite français au XX<sup>e</sup> siècle*, Katowice : Wydawnictwo UŚ, 2010.

<sup>20</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 179.

<sup>21</sup> L'expression est de L. Vax, mais c'est Th. Steinmetz qui le caractérise le plus clairement. Il comprend l'intériorité non pas comme « une matière psychologique – un continent intérieur que la littérature s'efforcerait d'explorer – mais plutôt comme un instrument d'optique : la folie, la prescience, l'autisme, l'omniscience mystérieuse sont autant d'anamorphoses imposées par l'esprit à un modèle fictionnel entraperçu à travers des prismes déformantes ». Th. Steinmetz, « Capter l'envers du réel : l'intime et le fantastique chez Julio Cortázar », *Otrante*, n° 30, Kimé, 2011, p. 91.

<sup>22</sup> G. Millet, D. Labbé, *Le fantastique*, Paris : Belin, 2005, p. 150. Pour voir d'autres exemples

a lieu dans *Lokis* de Mérimée ou dans les récits de la fin-de-siècle, tels *L'étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de Stevenson ou *Le journal d'un oranger* d'Ewers, qui succombent à un parfum décadent et cèdent à un fantastique *biologique*, très expressifs, qui fourmille d'images à la fois répugnantes et effrayantes de chair altérée et souffrante<sup>23</sup>.

Dans *La femme changée en renard*, la transformation en animal, quoique toujours considérée comme surnaturelle, est acceptée et point anxiogène<sup>24</sup>. Qui plus est, elle n'apparaît pas « comme le sommet d'une gradation »<sup>25</sup>, à la suite d'une série d'indications indirectes, comme chez les fantastiqueurs classiques, tels Mérimée, Stevenson et Ewers, mais elle est contenue dans l'incipit du texte et point expliquée. À rebours de la convention, le récit de Garnett part d'une situation surnaturelle pour aboutir au naturel. Le lecteur n'y a plus affaire à un événement d'apparence étrange qui vient jeter le trouble au sein d'une réalité ordinaire, provoquer « le scandale de la raison »<sup>26</sup>, la déroute et l'effroi, mais à un monde « tout entier bizarre » et pourtant proche du nôtre. Ainsi, note Todorov, « le fantastique devient la règle, non l'exception »<sup>27</sup>. Le cas n'est pas isolé, car il en est de même dans *La métamorphose* (1912) de Kafka, *Aminadab* (1942) de Blanchot et dans les contes insolites d'Aymé, Châteaureynaud, Fleutiaux, Gripari, de Mandriargues, Supervielle et Vian<sup>28</sup>.

Carême procède encore autrement. Il ne construit pas son *Médua* par contraste avec le fantastique traditionnel, ne condamne pas les recettes déjà usées, mais en joue simplement en empruntant certains éléments et en en modifiant d'autres. Inspiré des travaux théoriques de Todorov et du fantastique intérieur de Maupassant<sup>29</sup>, Carême flirte avec l'ambiguïté et accule le lecteur à l'impossibilité de décider si le surnaturel a lieu ou non, si Médua a été réellement décapitée par son amant et changée en méduse, comme le prétend le personnage-narrateur, ou si celui-ci est un pauvre dément et son histoire n'est

---

de la métamorphose terrifiante dans le récit fantastique, nous renvoyons à : *ibidem*, pp. 149-153 ; idem, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, op. cit., pp. 300-301 ; N. Prince, *Les célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 120-123.

<sup>23</sup> Voir N. Prince, *Les célibataires du fantastique...*, op. cit., pp. 119-136.

<sup>24</sup> D. Garnett, *La femme changée en renard*, Paris : Grasset, 1994, pp. 22-24.

<sup>25</sup> T. Todorov, op. cit., p. 179.

<sup>26</sup> R. Caillois, « Fantastique », [in:] *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1985.

<sup>27</sup> T. Todorov, op. cit., pp. 177, 181, 182.

<sup>28</sup> Cf. A. Komandera, op. cit.

<sup>29</sup> Nous pensons ici à « La lettre d'un fou », « Lui ? », « Qui sait ? », « Magnétisme », « Un fou » et aux deux « Horla ».

qu'une chimère. Comment décider si l'on a affaire à un fou ou à un homme ordinaire en butte à de noirs maléfices ?

Il faut souligner que le récit entretient soigneusement un climat d'indécision et livre une pléthore d'indices contradictoires sur le destin de Médua, sa parenté ontologique avec la méduse et l'état psychique du personnage-narrateur. Notons, au premier chef, que le prénom de la femme, élément fondateur du personnage, est fort éloquent et l'approche phonétiquement à la méduse. Son portrait physique est également indiciaire et l'associe à un animal marin, voire à la matière aquatique qui, dans le fantastique belge, a souvent partie liée avec le surnaturel<sup>30</sup> : « Son visage qu'encadrait une mantille était étonnement rond et aplati. Le vert transparent de ses prunelles accusait son teint laiteux de femme très blonde. [...] Sa voix faisait penser au murmure des vagues quand elles viennent de mourir sur le sable de la plage » (M, pp. 8, 9). Le lecteur apprend ensuite que la femme, maltraitée par son partenaire Malbot, disparaît sans trace : la dernière fois que J. Rivière les voit, ceux-ci se disputent et s'éloignent vers les dunes, l'homme tenant « un objet luisant dans sa main » (M, p. 27). Le jour suivant, en se promenant à la plage, le protagoniste entend le lamento d'une méduse échouée qui ressemble étrangement à la mélopée, entendue jadis, de Médua. Il constate, non sans étonnement, que cette méduse représente une figure féminine qui rappelle celle de la chanteuse (M, pp. 45, 48). L'apparition de la cicatrice, la même qu'il lui a faite lors de leur première rencontre<sup>31</sup>, ne lui laisse plus de doute. Qui plus est, la conjecture sur la connivence de la femme avec la méduse est corroborée par le fait que les policiers repêchent de la mer le corps d'une femme décapitée, habillée en robe jaune, la même que portait Médua. Tous ces détails concourent donc à faire croire au lecteur que l'étrange métamorphose, voire la métempsychose<sup>32</sup>, aurait pu avoir lieu.

Néanmoins, au fur et à mesure que cette version de la réalité du surnaturel est construite, elle est, simultanément et progressivement, déconstruite par l'hypothèse, également probable, de la démence du protagoniste. Celui-ci informe, au seuil du récit, d'être « mal remis d'une dépression nerveuse » (M, p. 7). Lors de son séjour à La Panne, il se plaint d'avoir des hallucinations et de rêver

<sup>30</sup> Comme cela a lieu chez F. Hellens, M. de Ghelderode, G. Prévot, J. Muno ou P. Willems.

<sup>31</sup> Cet incident assume visiblement la valeur de prolepse et annonce les événements fâcheux à venir.

<sup>32</sup> Celle-ci est comprise comme la possibilité de réincarnation d'un être en un autre. Adoptée par plusieurs religions orientales, la métempsychose est une doctrine qui affirme que l'âme passe après la mort dans un autre corps, créant un éternel retour. Ce thème anime la narration de *Joseph Balsamo* d'A. Dumas, *La Plus Belle Histoire du Monde* de R. Kipling, *La nuit face au ciel* et *Armes secrètes* de J. Cortázar.

les yeux ouverts: «Mes journées n'étaient guère moins agitées que mes nuits. Il m'arrivait de rêver tout éveillé et de perdre le sens des réalités» avoue-t-il (M, p. 44). Il se sent comme «Ghelderode qui prétendait avoir vécu [...] les aventures insolites de ses contes» (M, p. 27). Cette référence livresque à l'écrivain belge atteint de troubles mentaux et d'hallucinations, auquel le personnage se compare, n'est pas anodine et concourt, à son tour, à suggérer un état mental déroutant. Le psychique influe sur le physique, l'expression du visage s'adaptant à l'être: l'expérience du miroir, objet censé révéler le phénomène que *je suis*, montre au personnage quelqu'un qu'il ne reconnaît pas. Était-ce moi cet homme «aux cheveux désordonnés, aux yeux épinglés dans les orbites?» se demande-t-il (M, p. 47). Son «teint blafard», ses «joues creuses» et ses mains qui tremblent sont de nets symptômes d'un mal qui le taraude (M, p. 66). Notons qu'il n'est pas seul à le remarquer: son amie le trouve étrangement pâle, maigri, très nerveux et rongé par un mystérieux souci (M, p. 31). Vus sous cet angle, son comportement étrange au village et ses propos insensés qu'il tient pour des plaisanteries, pourraient être interprétés comme de signes témoignant de son désarroi mental.

La lecture du roman peut donc être double, c'est-à-dire *performative* ou *normative*, et prêter à deux explications: la première «relevant du recours à la psychopathologie et l'autre du consentement surnaturel»<sup>33</sup>. Un tel jeu sur le doute évoque d'emblée la bien connue *hésitation* sur laquelle Todorov base sa définition du fantastique<sup>34</sup> et qui est un trait caractéristique du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est sur cette ambiguïté que se fondent les chefs-d'œuvre du genre dont *Véra* de Louis de Villiers de l'Isle-Adam, *Aurélia* de Gérard de Nerval et «Le Horla» de Guy Maupassant accumulent des exemples probants. Ce qui pourtant éloigne le roman de Carême de ces textes antérieurs, c'est l'absence de la peur, consubstantielle au fantastique canonique<sup>35</sup>: J. Rivière n'est effrayé ni à l'idée de la métempsychose, ni à celle de sombrer dans la folie.

Le lecteur rompu aux récits fantastiques de Maupassant repère un autre emprunt fait par Carême, à savoir le motif de la femme fatale, étrange ou surnaturelle, dont l'image, fortement érotisée et mortifère, sert de fil conducteur de la poétique de l'écrivain français<sup>36</sup>. À l'instar des belles inconnues qui animent

<sup>33</sup> G. Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris: PUF, 1997, p. VI.

<sup>34</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> Voir G. Ponnau, *op. cit.*

<sup>36</sup> M. Dottin Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris: Grasset, 1993; N. Benhamou, *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de G. de Maupassant. Représentation de l'amour vénal*, Ville-neuve d'Ascq: PUS, 1997.



« La chevelure » et « L'Inconnue » maupassantiens, Média séduit le personnage à *prima vista*. Le connaisseur avisé du fantastique sait que, dans ce type de littérature, de la séduction à la possession il n'y a qu'un pas : par un curieux phénomène de rémanence, une fois disparue, la femme continue d'intriguer, se fait obsédante et ne quitte plus l'homme. Effectivement, J. Rivière ne pense qu'à l'étrangère, la cherche et rêve d'elle, en se détachant de plus en plus de la réalité, comme sous l'emprise d'un charme.

Un même schéma est à l'œuvre dans *Nausica*, roman structuré également sur le thème de l'engouement pour une inconnue et celui de la folie. Se greffant sur le fantastique clinique de Maupassant<sup>37</sup>, le récit nous fait entrer dans l'univers d'un homme « en proie aux hallucinations et aux souffrances »<sup>38</sup> et nous fait assister au naufrage d'une conscience et à la contamination progressive de la réalité par l'irréel. Un narrateur hétérodiégétique, adoptant l'optique du protagoniste, peintre Jean Delacroix, nous fait suivre les étapes d'un effacement graduel de sa santé mentale qui finit par le faire sombrer dans la folie la plus débridée. Ainsi, *Nausica* se donne à lire comme une vraie « cosmogonie de la démence »<sup>39</sup>.

Le récit s'ouvre sur l'apparition d'une passante, une belle étrangère aux yeux noirs<sup>40</sup>, venue dans son atelier pour poser, qui lui rappelle une jeune fille, Nausica, rencontrée jadis dans sa ville natale. Delacroix se met à la peindre, mais ce travail déchaîne des maux de tête et des accès de fièvre qui le font délirer et, enfin, s'évanouir. Revenu à son état, il ne trouve plus le portrait et accuse sa femme de l'avoir vendu. L'impossibilité de retrouver la toile – que personne n'a vue, sauf lui – déclenche une haine tenace pour son épouse et aggrave sa santé mentale : à l'instar du narrateur de « Lui ? » de Maupassant<sup>41</sup>, le peintre commence à percevoir l'*inquiétante étrangeté* des objets familiers : il a peur que le foulard ne soit un serpent, que la poignée de la porte ne se mette à gonfler comme une tête et à le fixer de ses yeux globuleux et que la civière dissimule un mort (M, p. 95). Avec le temps, ces angoisses se matérialisent et

<sup>37</sup> Lié inséparablement au fantastique de *l'invisible*. Cf. N. Prince, *Le fantastique, op. cit.*, p. 73.

<sup>38</sup> G. de Maupassant, « Lettre d'un fou », [in:] *Contes et nouvelles*, t. 2, Paris : Gallimard, 1979, p. 462.

<sup>39</sup> Terme emprunté à Ch. Chelebourg, *Le surnaturel*, Paris : Armand Colin, 2006, p. 185.

<sup>40</sup> Les yeux noirs de Nausica, « où toutes les nuits du monde semblaient se complaire à créer une obscurité luisante et sans fond » (N, p. 88), évoquent, par leur couleur et profondeur, « l'œil noir » de l'Inconnue de la nouvelle éponyme de Maupassant qui est assimilé à un gouffre, « un trou noir », « un trou profond », dans lequel le personnage se perd. G. de Maupassant, « L'Inconnue », [in:] *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 443.

<sup>41</sup> G. de Maupassant, « Lui ? », [in:] *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 88.

génèrent des hallucinations visuelles, auditives et tactiles. Comme le narrateur du « Horla », l'homme sent une présence invisible dans la maison qui joue avec lui à un cache-cache affolant :

[...] il entendit une porte de la garde-robe tourner sur ses gonds. Un murmure étouffé s'éleva, puis un souffle lui frôla le visage. Qui s'approchait ainsi de lui ? Il tendit la main. Il ne rencontra que le vide. Devina-t-on ses intentions ? Avant même qu'il eût tourné l'interrupteur, il surprit comme une fuite précipitée. La porte de la garde-robe grinça. Il alluma : il n'y avait personne. [...] Le lendemain, comme il descendait l'escalier, il perçut des pas derrière lui. Il tourna la tête. Cette fois encore, il ne vit personne (N, p. 98).

Et plus loin :

Très souvent maintenant, une haleine le frôlait, un rire étouffé résonnait à son oreille, deux yeux noirs luisaient à l'endroit où il s'y attendait le moins. Pourtant, comment s'avouer qu'un être mystérieux habitait à la maison, un être qu'il avait l'impression de connaître, un être dont il se gardait pourtant de prononcer le nom. Comme s'il craignait et souhaitait à la fois que cette présence fût bien celle qu'il soupçonnait (N, p. 104).

Jean Delacroix se croit assiégé par une présence insolite, par un « Horla » invisible, mais aperçu pour autant. Le voit-il vraiment ? Cet intrus surnaturel existe-t-il effectivement ou bien est-il une chimère ? *Nausica*, comme *Méduza*, se prête à deux interprétations et contraint le lecteur à décider si les faits rapportés sont fantastiques ou non. Bien que la démence du protagoniste ne fasse aucun doute, le caractère illusoire de ses visions n'est pourtant point évident, d'autant plus que Carême puise dans le fantastique de Maupassant qui, on le sait, fait de la folie une raison supérieure. Maufringneuse de « La lettre d'un fou » pense toucher « sans cesse à la découverte d'un secret de l'univers »<sup>42</sup> et le narrateur du « Horla » se prend pour le porteur d'une révélation suprême. Son délire lui apparaît comme la vérité du monde dissimulée à d'autres mortels qu'il dépasse par une clairvoyance superlative. Le narrateur de « La Peur » l'exprime parfaitement : « [...] sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ? »<sup>43</sup>. Ce cliché doxologique est repris par Carême, car Delacroix se croit *visionnaire* :

<sup>42</sup> Idem, « La lettre d'un fou », [in:] *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 468.

<sup>43</sup> Idem, « La Peur », [in:] *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 199.

[...] les paroles du médecin ou de sa femme n'élucident rien. Le fait que des milliers de personnes n'ont pas de télescope n'infirmes pas l'existence d'innombrables étoiles invisibles. Certains cerveaux comme le sien n'avaient-ils pas des antennes qui leur permettaient de capter l'irréel ? Il était certain que c'était son cas (N, p. 98).

Inutile de paraphraser cet extrait, tant il paraît clair : la démence de J. De-lacroix s'apparente à une faculté paranormale de voir l'impossible ; elle est une « vérité absolue »<sup>44</sup>, une « raison supérieure »<sup>45</sup>, un moyen d'accéder à la connaissance ultime<sup>46</sup>.

Le lecteur décèle encore une autre homologie frappante entre les fous mis en scène par les deux auteurs : *l'homo demens* de Carême, comme celui de Maupassant, n'est pas un psychotique ; sa personnalité n'est pas tout entière sous l'emprise du délire, c'est un « halluciné raisonnant »<sup>47</sup> qui garde assez de lucidité pour avoir la conscience de la décomposition progressive de sa raison. Si pourtant les déments maupassantiens souffrent terriblement de leur fracture subjective, le personnage de Carême reste indifférent à l'action corrosive de sa folie : c'est sa femme, « victime passive du phénomène »<sup>48</sup>, qui en subit les atroces conséquences.

Effectivement, derrière cette histoire de la démence, se tisse une autre, celle de la mort d'un amour, devenu fragile à l'épreuve de la maladie psychique du protagoniste. Tout le récit s'organise de manière à exposer, par un art subtil de la suggestion et du non-dit, une lente agonie de l'union martiale qui porte Madeleine, l'épouse de Jean, au suicide. Ruiné par la maladie, il devient un autre, un homme qu'elle ne connaît pas, cruel, sadique et dangereux, tel un monstre qui la tenaille et l'effraye. Ce grand intérêt que Carême porte aux rapports interhumains apparente *Nausica* à un roman psychologique et l'inscrit, incontestablement, aussi bien dans le domaine du fantastique moderne que dans celui de la création littéraire de son temps<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Idem, « Le Docteur Héraclius Gloss », [in:] *Contes et nouvelles*, t. 1, *op. cit.*, p. 14.

<sup>45</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 45.

<sup>46</sup> Nombre de textes reposent sur une idée très proche et traitent la folie comme le degré supérieur et le fou comme un sage. À un lecteur intéressé par le sujet, nous pouvons citer : Louis Lambert d'H. de Balzac, *Le Regard* de J. Rochepin, *Les Fous* de J. Lermina, *Journal d'un Dieu* de B. Pain ou *Ouvrir la porte* d'A. Machen.

<sup>47</sup> G. de Maupassant, « Le Horla », [in:] *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 928.

<sup>48</sup> J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris : Hachette, 1992, p. 60.

<sup>49</sup> À ce propos, voir V. et J. Ehrsam, *La littérature fantastique en France*, Paris : Hatier, 1985, p. 33.

Dans ses deux romans, l'écrivain déplace l'accent du fantastique de l'extérieur vers l'intérieur : ce qui ébranle son lecteur, c'est moins le surnaturel possible que l'intrusion du rêve, le triomphe de la folie, les débordements de l'inconscient, tout ce contre quoi aucun homme n'est protégé, tous ces monstres dont il est à la fois créateur et victime. Son fantastique, lié « aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes du cauchemar ou du délire, projette devant elle des images de ses angoisses et ses terreurs »<sup>50</sup>, prête peu d'attention à la composante surnaturelle, la banalise même, et se concentre davantage sur la transcription de la condition humaine.

L'auteur modifie également l'objet d'effroi : dans ses romans, ce n'est pas la métamorphose insolite ou une présence invisible qui génèrent la peur, omniprésente et déontique dans le fantastique traditionnel, mais l'homme<sup>51</sup>. L'unique personne qui est aux prises avec l'effroi, c'est la femme de J. Rivière : elle n'est toutefois pas terrifiée par un événement surnaturel, mais par un événement naturel<sup>52</sup>, notamment par la démence de son mari, son indifférence affective et sa cruauté.

Au XX<sup>e</sup> siècle, comme l'observe Jean-Paul Sartre, « il n'est plus qu'un seul objet fantastique : l'homme »<sup>53</sup>. Marc Lits rejoint sa réflexion et note<sup>54</sup> :

Désormais, c'est moins une intrusion du monde extérieur qui provoque la peur, il n'y a plus guère de fantômes ou de loups-garous, mais plutôt la manifestation de fantasmes, d'inquiétudes, de dérèglements intérieurs, de troubles du langage. Ce que certains appellent le nouveau fantastique est moins une question de vision du monde que de regard sur soi, d'observation d'un tremblement de son être propre. Ce n'est plus le diable qui effraye le narrateur, c'est la contemplation de sa propre existence, menacée dans sa rationalité<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France à Nodier à Maupassant*, Paris : Corti, 1951, p. 8.

<sup>51</sup> Nathalie Prince trouve ce changement naturel dans l'évolution du genre : « [...] les sensibilités évoluent, les peurs se modifient, les sujets d'étonnement se multiplient et se diversifient en fonction des époques, de telle sorte qu'à chacune d'elles c'est certainement un nouveau fantastique qui point. [...] les objets de terreur du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas les objets de terreur du XIX<sup>e</sup> siècle ». N. Prince, *Le fantastique*, op. cit., p. 38.

<sup>52</sup> Nous restons dans la terminologie de T. Todorov, op. cit.

<sup>53</sup> J.-P. Sartre, « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage », [in:] *Situations I*, Paris : Gallimard, 1947, p. 127.

<sup>54</sup> *Ibidem*. Voir également J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 127-128.

<sup>55</sup> M. Lits, « Des fantastiqueurs belges ? », *Textyles* 1993, n° 10, p. 22.

Le fantastique de Carême, quoique greffé largement sur le fantastique traditionnel, s'articule autour d'une réflexion sur l'homme et sa destinée. Nourri aux fantasmes de l'inconscient, aux tensions de l'existence et au fantastique clinique de Maupassant, il privilégie davantage le monde du dedans et exprime les inquiétudes et les angoisses humaines les plus profondes. Explorant tout ce que la psyché peut produire de bizarre et de troublant, il se donne comme une « tétatologie de l'intériorité »<sup>56</sup> et assume la dimension d'une tragédie existentielle.

Contrairement à Garnett, Carême ne rompt pas avec le patrimoine du XIX<sup>e</sup> siècle et puise à pleines mains dans le réservoir de thèmes et de procédés traditionnels. Dans ses deux romans palimpsestiques, « croisements de textes » de ses auteurs préférés, il réussit à orchestrer les motifs classiques du fantastique et à leur donner une coloration moderne. Ainsi l'intertextualité revêt-elle chez lui une fonction *transformatrice* et *sémantique*<sup>57</sup> : au-delà d'une imitation servile des modèles existants, Carême procède à leur reprise créatrice, personnelle, tout en les adaptant à une structure humaine du XX<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Terme emprunté à V. Titter, *Le fantastique*, Paris : Ellipses, 2001, p. 25.

<sup>57</sup> M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève : Sladkine, 1987, pp. 16-17.

<sup>58</sup> Il serait intéressant de prolonger cette investigation et réfléchir sur le rôle que ces emprunts jouent dans l'agencement de la diégèse et l'insolitation de l'univers représenté ainsi que sur leur impact sur le processus de la lecture et leur réception.

