

Aux carrefours du romanesque : Rosny aîné, poète de l'Impur

Deux enfants, garçon et fille d'une dizaine d'années, se rencontrent « au confluent de deux ruisseaux » (*FU*, p. 24)¹. Conquis par la magie du lieu, le petit mâle est également ravi par le charme exotique émanant de sa jeune compagne. Il éprouve ainsi, « presque simultanément, deux impressions inoubliables : la beauté du monde et la grâce de la créature humaine » (*ibid.*). Devenu homme, il se rend au Chili où, au terme d'une course effrénée, il arrache des bras de son ravisseur l'innocente victime d'un enlèvement. C'est alors qu'il reconnaît dans le cadre grandiose qui l'entoure nombre d'éléments familiers. Le voici « au confluent de deux rivières », dans un décor reproduisant « trait pour trait » le paysage qui lui apporta autrefois « la révélation de la beauté terrestre » (p. 33). Tout y est simplement amplifié, transposé à l'échelle de l'adulte. Les humbles végétaux de l'enfance ont cédé la place à « de grandes fleurs tropicales », à une véritable « forêt vierge » (*ibid.*). Quant à l'adorable rescapée qui se précipite vers lui, c'est bien la petite étrangère d'antan, *magnifiée*, elle aussi, et peut-être plus belle encore...

Telle est, hâtivement résumée, l'intrigue d'une des nouvelles de Rosny, « La Destinée », recueillie en 1904 dans *La Fugitive*. Et si cette aventure sentimentale mérite qu'on s'y attarde, c'est parce qu'elle permet de retrouver l'une des figures fondamentales de l'art du prosateur. Chacun à sa manière en effet, les nombreux textes courts que signa le père de *La Guerre du feu* procèdent d'interférences qui définissent tout à la fois l'originalité de l'écrivain et sa singularité à l'égard des modèles reconnus à Paris. Car c'est bien à travers tout un système de convergences, à la fois génériques et thématiques, que se manifeste le goût de Rosny pour le mélange, ce goût qui fait de lui l'un des plus ardents défenseurs du métissage, l'un des plus singuliers poètes de l'Impur.

Un continuum générique

Ce principe se traduit tout d'abord par un ensemble de comportements originaux dans le domaine des catégories et des formes littéraires. Il se caractérise notamment, en ce qui concerne la nouvelle, par le refus de toute spécialisation. L'ensemble de la production fait appel à une palette dont chaque recueil, par la seule variété de son sommaire, manifeste la diversité, définissant ainsi un véritable continuum générique.

On rencontre bien sûr nombre de textes d'inspiration réaliste dont le naturalisme, presque outrancier parfois, étonne chez un auteur qui non seulement signa le *Manifeste des Cinq* contre *La Terre*, mais encore en revendiqua la rédaction². Parfois, cette dimension s'exagère jusqu'au burlesque, mais il n'est pas rare de la

voir également s'égarer du côté du fantastique. Car le quotidien le plus banal regorge en coïncidences ineffables. Il n'est pas jusqu'aux simples jeux d'optique qui ne méritent qu'on s'y attarde. Voyez ce jeune homme qui, malgré sa timidité maladive, ose envoyer un baiser en direction de la belle Francesca. Son audace lui vient de ce qu'il croit sa bien-aimée accoudée à la fenêtre et captivée par quelque spectacle extérieur. En fait, la jeune fille le dévisage dans un miroir, et lorsqu'un mois plus tard, elle lui révèle l'illusion dont il a été le jouet, c'est pour conclure avec un parfait naturel :

— Est-ce que vous ne croyez pas que les vieux miroirs, à force d'être mêlés à la vie intime des êtres, finissent par avoir une sorte d'âme (*EP*, p. 298) ?

Le narrateur n'a-t-il pas, de son côté, attiré l'attention du lecteur sur cette « jolie psyché » et sur « le rôle de fée » (p. 292) qu'elle a joué dans sa vie ? C'est dire si son récit procède de cette logique de l'étrange qui associe la référence surnaturelle au jeu de mot : de morceau de verre, la glace s'est confondue avec la $\psi\upsilon\chi\eta$ des Grecs jusqu'à devenir sinon l'âme, du moins le véhicule aérien du baiser...

On passe vite toutefois de ces poétiques erreurs d'appréciation aux pires aberrations psychologiques. Comme beaucoup de ses contemporains, Rosny se plaît à explorer tous les registres de l'aliénation mentale jusqu'à imaginer les plus terribles cauchemars. « La Folle », par exemple, met en scène une aliénée surprise à creuser un trou dans le mur de sa cellule. C'est, explique-t-elle à son gardien, une cachette pour un hanneton. Le brave homme sonde la cavité, n'y découvre rien. Pensif, il se gratte le crâne, ce qui lui vaut ce singulier reproche : « Ne mettez pas mon hanneton dans votre tête » (*RE*, p. 261). Se piquant au jeu, le malheureux va laisser croire à la malade que l'insecte s'est effectivement logé derrière sa tempe. On le retrouvera quelques mois plus tard un clou enfoncé dans le crâne...

Cette inspiration bien représentative des tendances fin de siècle ne caractérise cependant qu'une partie de la production rosnyenne. Les emprunts à la parapsychologie ou aux mathématiques non euclidiennes permettent de renouveler le répertoire du conteur fantastique en lui conférant une vraisemblance inattendue. Ce double peut n'être que la matérialisation de fantasmes, ce vampire une douce Anglaise possédée par un être issu d'un monde parallèle³. Une façon plus radicale encore de légitimer l'impossible consiste à appliquer la méthode de l'observation naturaliste à des espèces purement imaginaires. Tel est le principe de ces textes clés qui font de Rosny l'inventeur d'une forme inouïe d'étrange, incarnée dans des êtres prodigieux mais parfaitement *matériels* : Xipéhuz, Moedigen, Éthéraux et autres Variants... Toutes les créatures imaginées par l'écrivain n'atteignent pas cependant un tel degré d'insolite. Beaucoup appartiennent à des peuplades délaissées vivant dans des régions reculées, de sorte que la nouvelle fantastique épouse bientôt le moule du récit d'aventures⁴. Il n'est pas rare alors de voir l'équipée fabuleuse se réduire à une simple expédition et le merveilleux ne plus se manifester que sous forme de clin d'œil, par l'évocation d'un État baptisé Wonderland où semblent se donner rendez-vous tous les chasseurs, mercenaires et fiers-à-bras du monde⁵.

Cette forme de dépaysement se traduit parfois par un déplacement dans le temps. L'évocation d'un futur plus ou moins proche peut ne viser qu'un effet humoristique⁶ ou emprunter la forme d'un essai de politique fiction⁷. Mais il arrive également à l'auteur d'interroger les mécanismes du progrès avec de réelles ambitions de prophète⁸ ou encore de convier son lecteur aux derniers instants de l'humanité, tandis qu'une espèce nouvelle impose à tous sa suprématie⁹. L'exploration du passé n'est pas moins riche en enseignements et Rosny affectionne naturellement diverses formes de nouvelles historiques. Ici, il entraîne son lecteur aux côtés de Fénelon, de Bonaparte ou de Joséphine¹⁰. Là, il le fait assister à quelque tragédie ou comédie antiques¹¹. On pourrait s'étonner dès lors de le voir si rarement remonter dans ses textes brefs jusqu'à l'aube de l'humanité. Seuls « Nomai » et « Élem d'Asie », version condensée de *Vamireh*, illustrent le domaine de la nouvelle préhistorique. C'est qu'en réalité cette inspiration tend à se diffuser à l'ensemble de l'œuvre. Les êtres insolites que rencontrent les héros ne sont souvent que les derniers survivants de races oubliées¹². De sorte que les récits où ils apparaissent se situent par bien des aspects à la conjonction du conte fantastique et du « roman des âges farouches ».

Cette mixité est assurément une manière de réponse au relatif insuccès rencontré par les compositions les plus originales de Rosny. Imaginés une première fois en 1887, ni le roman préhistorique, ni même ce fantastique qu'on allait baptiser « merveilleux scientifique » ne parvinrent réellement à s'imposer. Fondre l'un et l'autre dans le moule du roman d'aventures fut assurément un moyen de renouer avec le succès : c'est à cette catégorie en effet que les instances légitimantes parisiennes demanderont peu avant la Première Guerre mondiale de régénérer le roman¹³. Il n'en reste pas moins que c'est à partir de cette conjonction que Rosny traça simultanément la voie du roman préhistorique et d'un fantastique inédit.

Dès « Les Xipéhuz » en effet, Rosny fait montre de ce qui fera bientôt toute sa singularité de romancier des origines. Il s'écarte sensiblement de ses précurseurs immédiats. Ceux-ci, qu'ils se nomment Jules Verne ou Ernest d'Hervilly, ne considèrent guère la fiction préhistorique que comme une forme didactique, destinée pour l'essentiel à la jeunesse. Tous s'emploient, selon d'infinies variantes, à mettre en scène sinon un enfant, du moins un candide du XIX^e siècle initié par un père spirituel ou génétique aux mystères des temps primitifs. Rosny, lui, choisit d'opposer l'humanité préhistorique à un adversaire inattendu : l'espèce xipéhuze. C'est donc moins le commentaire d'un tiers qui rapproche nos lointains aïeux de leurs descendants que l'extraordinaire fracture qui les sépare des Xipéhuz¹⁴. Non que les interventions d'un contemporain du lecteur soient tout à fait inexistantes. Le premier tiers du récit entièrement rapporté à la troisième personne s'achève même sur quelques remarques visant à rapprocher l'homme moderne de son ancêtre préhistorique. Réduites toutefois à une brève présentation du livre de pierre gravé par le sage Bakhoûn, ces observations témoignent avant tout de l'inaltérable *continuité* de l'espèce humaine. Elles permettent d'établir que, malgré son caractère

primitif, ce héros qui se prépare à prendre la parole ne nous est en rien étranger. La première personne qui va désormais s'imposer ne porte pas seulement sa marque, mais aussi celle du narrateur premier qui a « converti » le livre antique « en langage scientifique moderne » (*RSF*, p. 111). L'incompréhensible ou même l'inattendu ne caractérisent donc pas le guerrier préhistorique mais bien ces créatures *indéchiffrables* que sont les Xipéhuz. En transposant le système de relais mis au point par Jules Verne et ses successeurs, « Les Xipéhuz » permettent ainsi d'assister à la naissance d'une forme nouvelle à travers laquelle la fiction préhistorique se débarrasse de ses prétentions didactiques pour viser un public averti. Comme telle, la nouvelle annonce le premier véritable « roman des temps primitifs », *Vamireh*, paru cinq ans plus tard. Désormais, plus n'est besoin de recourir au fantastique pour rapprocher les hommes préhistoriques et modernes. Le lecteur va vivre au rythme d'un héros dont il partage les émotions, les désirs comme les craintes. Centrée sur une histoire d'amour entre l'Occidental Vamireh et Élem l'Asiatique, l'intrigue célèbre la toute-puissance du rut et s'apparente de ce fait beaucoup plus à *Un mâle* de Lemonnier qu'aux pâles *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*.

Cette vocation des « Xipéhuz » à servir de laboratoire de la création romanesque s'affirme plus nettement encore dans le domaine du fantastique. Là encore certes, l'écrivain n'invente pas de toutes pièces une formule inédite. Disciple de Poe, il s'inspire notamment de ce voyage au pays de nulle part que sont les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*¹⁵. Pour autant, il est loin de se présenter en simple imitateur. Il n'est qu'à voir pour s'en convaincre la façon qu'il a de surpasser Maupassant en efficacité dans l'évocation d'une autre race. Tout comme son confrère belge en effet, l'auteur du « Horla » se plaît à imaginer une forme de vie supérieure venue « nous détrôner, nous asservir, nous dompter, et se nourrir de nous peut-être comme nous nous nourrissons de bœufs et de sangliers »¹⁶. Mais à l'instant de la décrire, Maupassant bute sur les moyens de rendre à la fois crédible et matérielle cette existence extra-terrestre. Il se contente d'évoquer une espèce d'éclipse, « une sorte de transparence opaque »¹⁷ qui, pour masquer le reflet du narrateur dans une glace, place d'emblée l'envahisseur sous le signe de l'absence et de l'oxymore. De « La Lettre d'un fou » à la seconde version du « Horla », la méthode ne change pas. Le même passage descriptif est repris, simplement enrichi de notations subjectives. Au lieu de s'affirmer dans sa matérialité, l'être de l'au-delà se réduit à un phénomène hallucinatoire. Avec « Les Xipéhuz » au contraire, Rosny parvient à représenter de façon à la fois détaillée et convaincante une forme de vie entièrement différente de la nôtre. Le conte s'ouvre sur une description exemplaire où la poésie s'enrichit de géométrie et toute la narration se développe sur ce modèle. En parfait anthropologue, Bakhoûn analyse sous ses différents aspects l'espèce inconnue : modes de déplacement, de nutrition, de reproduction, de communication. L'essentiel de la nouvelle se réduit ainsi à une peinture d'un groupe social, la trame narrative ne servant qu'à articuler une visée essentiellement

descriptive. Devenu narrateur, le personnage s'impose de ce fait non seulement comme le prototype du savant moderne, mais aussi comme le modèle même de l'écrivain naturaliste, adepte de la méthode expérimentale. C'est donc avec toute l'objectivité requise qu'il grave ses découvertes sur les tables de pierre qui constitueront un jour « le plus beau livre lapidaire que les âges nomades aient légué aux races modernes » (*RSF*, p. 111). Il déploie d'ailleurs ce faisant une activité physique qui montre à quel point l'œuvre appartient à l'ordre matériel de la *nature*.

Continuités formelles

Se libérant de la sorte des modèles reconnus en France tant sur le plan du fantastique que du roman préhistorique, un conte comme « Les Xipéhuz » montre à quel point le principe de conjonction joue chez Rosny un rôle fondamental. Ce qui caractérise la nouvelle est en effet non seulement sa capacité à renouveler deux catégories littéraires, mais encore à les associer l'une et l'autre selon un principe qu'on retrouvera plus tard dans les récits d'aventures fantastiques. Et c'est déjà pour s'appuyer sur un phénomène unique posé en termes de conjonction : la communication de l'homme préhistorique et de son descendant moderne. Or cette réunion à la fois formelle et thématique se retrouve dans la structure même des textes qui, pour la plupart, se fondent sur un parfait système d'échange entre la nouvelle et les genres connexes.

Une chose frappe en effet chez Rosny : l'absolue continuité qui s'établit entre le roman et les formes brèves. La longueur de la nouvelle par exemple varie de quelques pages à plus d'une centaine. Inclus au sommaire de recueils, des textes comme « Nymphée » ou « La Mort de la Terre » portent de ce fait le sous-titre de « romans ». Sont-ils radicalement différents des contes ou récits qu'ils accompagnent¹⁸ ? En quoi s'opposent-ils à « L'Épave » ou à « L'Immolation », longues fictions qui, comme eux, inaugurent les volumes auxquels elles donnent leurs titres et sont cependant présentées comme « nouvelles » ? Le critère de l'édition séparée ne laisse pas moins perplexe. Conformément aux habitudes du temps, nombre de récits paraissent en fascicules indépendants sans pour autant acquérir le statut de romans. « La Jeune Vampire » ou « Le Trésor dans la neige » figurent ainsi d'abord dans une collection dont le titre, « Une heure d'oubli », fait directement allusion à la théorie poésque de la nouvelle¹⁹. Ils sont d'ailleurs recueillis par la suite en un volume unique, *La Vampire de Bethnal Green*, avec un troisième conte paru, lui, en revue. D'un autre côté, il arrive qu'un texte donné comme roman et publié isolément soit résumé sous forme de nouvelle et inséré dans un recueil. Outre « Élem d'Asie », abrégé de *Vamireh*, il existe par exemple une version condensée de *La Force mystérieuse* recueillie avec « Les Xipéhuz » et « La Mort de la Terre » dans *Les Autres Vies et les autres mondes...* À l'inverse, un simple conte peut, moyennant quelques amendements, devenir un roman. C'est ainsi que « Les Hommes Sangliers », publiés à l'origine avec des textes d'Edmond Jaloux et de Jean Cassou,

fournirent quelques années plus tard la matière d'un roman de 316 pages, *La Sauvage Aventure*. On comprendra que les bibliographes les mieux intentionnés s'égarent et que les uns donnent pour romans ce que d'autres considèrent comme nouvelles.

Le récit bref néanmoins ne se caractérise pas seulement par ces questions de présentation matérielle. Par certains traits, il se rattache aussi aux origines censément orales du conte. Comme nombre d'écrivains naturalistes, Rosny se plaît en tout cas à le rappeler par le biais d'un récit cadre destiné à camper le narrateur principal. Mais là encore, c'est pour faire jouer à cet élément liminaire un rôle variable. Réduit à une incise ou développé sur plusieurs pages, il sert autant à isoler le texte qu'à le rattacher à un ensemble. Il arrive en effet que des personnages *reparaissants* établissent d'étroites relations entre certains cadres, non seulement au sein d'un recueil unique mais encore d'un volume à l'autre. C'est ainsi par exemple que Songères, Jacques le Taciturne ou Landa se retrouvent dans *Un autre monde* en 1896, dans *La Fugitive* en 1904 et même dans *La Mort de la Terre* en 1912. La nouvelle participe de ce fait d'une unité supérieure qui ne correspond cependant pas au recueil. Elle entretient une relation d'autant plus complexe avec des formes voisines dont elle se détache et tout à la fois se rapproche.

Cette forme d'indécision se traduit encore et surtout par la disparité du traitement que Rosny applique à ses dénouements. L'écrivain recourt en effet à deux formules, dont l'une, traditionnelle, revient à mettre en évidence l'efficacité d'une narration organisée en fonction d'une *catastrophe* finale et l'autre, plus originale, consiste à insister sur un événement clef placé au centre de la nouvelle. Bon nombre de textes reposent de la sorte sur cet effet conclusif dont Edgar Allan Poe et Baudelaire à sa suite ont souligné l'importance. Un titre comme « Un mot heureux » (*AM*) ne trouve son sens que dans l'ultime réplique du texte. Celui du « Coucou » (*EP*), de même, ne s'explique que dans les dernières lignes, lorsqu'on apprend qu'à la faveur d'une entrevue nocturne, le héros est devenu le père d'un enfant que tous, y compris la mère, attribuent à son rival. De telles « chutes » toutefois ne caractérisent pas l'ensemble des contes. Les textes les plus longs notamment se structurent sur le modèle d'une rigoureuse symétrie. En lui-même, le principe n'a rien d'entièrement original. Dans sa préface au *Cœur double*, Marcel Schwob insiste déjà sur ce balancement, caractéristique selon lui de la tragédie et de la nouvelle. Il n'y voit cependant que la manifestation d'un équilibre des forces conduisant à un dénouement nécessairement brutal. Bien avant lui pourtant, Edgar Allan Poe, si conscient soit-il de l'importance que revêt la fin, bâtit ses contes en forme de diptyques. Vers le milieu du texte, un fait particulièrement dramatique anticipe sur la suite de l'histoire et annonce la conclusion : la mort de lady Madeline présage des événements qui marqueront la disparition de la Maison Usher ; la pendaison du premier chat noir augure de la réapparition terrifiante du second ; la scène où le double de William Wilson est surpris dans son sommeil préfigure celle où il trouvera la mort²⁰.

C'est ce principe, négligé par la plupart de ses confrères, que perfectionne Rosny dans plusieurs de ses textes les mieux achevés. L'épisode sur lequel se clôt « La Mort de la Terre », lorsque Targ s'allonge parmi les ferromagnétaux et se laisse vider de son sang, est annoncé vers le milieu du texte quand le héros, épuisé par une expédition souterraine, s'endort un instant parmi ces mêmes vampires minéraux, puis se redresse dans un réflexe de survie. Représentative d'une tout autre inspiration, « L'Immolation » se partage également en deux parties à peu près équivalentes, l'événement charnière correspondant cette fois au deuxième viol de l'innocente Séraphine (!) par son ignoble père, Hamelot, dit La Tête. Car plus que le premier, c'est bien ce second crime qui préfigure le drame final. Avec lui, ce qui n'était encore qu'accidentel et laissait à la pauvre fille l'espoir de connaître une vie normale prend l'allure d'une union définitive. « Se résign[ant] à la sépulture morale » (*RSF*, p. 382), la paysanne devient la femme de son père. On devine dès lors que ce couple contre nature ne demeurera pas longtemps sans enfant et le drame qui s'ensuivra ... Le découpage de la nouvelle en quinze chapitres souligne d'ailleurs cette organisation en deux volets, le chapitre VIII, le plus court de tous, jouant comme au cœur du texte le rôle d'un épilogue au second viol.

Si ce deuxième crime préfigure le drame final, il n'en est pas moins reconduction du forfait initial. La narration souligne d'ailleurs le parallélisme : à l'instant de sa récidive, « un instinct de ressouvenance pouss[e] machinalement le paysan vers l'écurie » (p. 381), le faisant accomplir le même trajet que la première fois. D'un autre point de vue, la mort du nouveau-né qu'Hamelot jette dans la fosse à purin se trouve annoncée, plus directement que par le second viol, dans les dernières lignes du chapitre X. Comprenant qu'elle est enceinte, Séraphine songe à se jeter dans une mare voisine pour faire disparaître le fruit de l'inceste. Seuls, un reste de religiosité et un vague instinct de conservation la font renoncer au suicide. Ainsi, une structure ternaire se superpose à l'organisation en deux volets et permet de saisir toute la complexité de la composition :

Structure I

Chapitres	I à VII	VIII	IX à XV
Chutes	Second viol	(épilogue)	Crime final
Volume	54%	2%	44%

Structure II

Chapitres	I à IV	V à VII	VIII	IX à X	XI à XV
Chutes	Premier viol	Mort préfigurée			Mort
Volume	35%	31%			34%

Le réflexe de survie qui anime un instant Séraphine renvoie inévitablement à celui de Targ dans « La Mort de la Terre ». La similitude invite d'ailleurs à reconnaître dans cette nouvelle parue près d'un quart de siècle plus tard une discordance du même type entre structures explicite et latente. Si, à considérer la masse textuelle de la nouvelle, la scène préfigurant la disparition des hommes occupe une position centrale, c'est au prix d'une évidente distorsion avec le

découpage établi par l'auteur, puisqu'elle occupe la fin du sixième des seize chapitres qui composent le texte. L'axe du récit devrait en toute logique se trouver ailleurs, vers la fin du chapitre VIII, chapitre où la découverte de réserves d'eau inspire à l'humanité un sursaut d'optimisme. L'idée d'une rupture franche s'estompe, la charnière du texte s'étend à toute une zone centrale qui, plus que le dénouement, aimante l'attention du lecteur.

« Les Xipéhuz » jouent de façon plus manifeste encore sur un flottement de ce type. La nouvelle se découpe en effet en deux livres, dont le premier représente les deux tiers du texte. Cette division correspond aux événements dramatiques qui ponctuent l'histoire et qui, tout comme dans « La Mort de la Terre », semblent obéir au principe de la chute interne. Le premier livre s'achève en effet sur un événement particulièrement dramatique, la mort du premier Xipéhuz, qui préfigure clairement la disparition finale de l'espèce fantastique. Ce système se trouve toutefois contredit par la composition en huit chapitres qui incite à placer une coupe au terme du quatrième. Et c'est bien ce que confirme le changement de perspective puisque, à cet endroit précis, le narrateur hétérodiégétique moderne cède la parole au narrateur préhistorique. De sorte que la nouvelle paraît se décomposer en trois séquences, comme le suggère d'ailleurs l'artifice de présentation en vertu duquel le chapitre VII, placé au début du livre second, constitue cependant la « troisième période du livre de Bakhoùn » (*RSF*, p. 119) :

Découpage { Livre Chapitres	I		II
	I à IV	V et VI	VII et VIII
Narrateurs	hétérodiégétique	Bakhoùn	
Volume	30%	37%	33%

Rompant avec le principe d'un crescendo final, cette combinaison d'éléments binaires et ternaires se retrouve dans bien d'autres textes moins célèbres. Ainsi « L'Enfant » se compose de deux chapitres numérotés. Le premier, qui représente un peu plus des deux tiers du conte, est dans sa seconde moitié consacré à un événement rapporté sous forme d'analepse. Placé au cœur du récit, l'épisode narré au présent rompt non seulement avec la linéarité chronologique du début, mais aussi avec les temps grammaticaux, imparfait, passé simple et passé antérieur, qui précèdent immédiatement. Il se détache d'autant mieux de ce premier chapitre dans lequel il s'insère qu'il simule un nouveau départ de la narration. Il reprend en effet dans sa première phrase : « C'est un matin comme celui-ci » (*AM*, p. 103), l'incipit du texte, lui aussi au présent : « C'est un matin de juin » (p. 101). Parallèlement, il joue le rôle d'une charnière puisqu'il jette une lumière troublante sur la première scène où deux parents se lamentent sur la tombe de leur fils unique et sur la troisième où le père se reproche d'avoir fait appel à un mauvais médecin. Car il est l'occasion de dévoiler les dessous du drame. Le praticien avait prescrit des bains au jeune malade. Durant l'une de ces séances d'immersion, la mère recrue de fatigue s'est endormie, laissant l'enfant se noyer. Saisie d'horreur au réveil, elle a dissimulé

sa faute et fait croire à une attaque de la maladie. Ainsi se révèle dans son absolue symétrie une structure fort voisine de celle des « Xipéhuz » :

Découpage en chapitres	I		II
<i>Temps grammaticaux</i>	présent	passé	présent
<i>Chronologie</i>			analepse
<i>Sujet</i>	Douleur du couple	Secret de la mère	Douleur du couple
<i>Volume</i>	37%	35%	28%

Rosny organise donc avec soin ses textes courts et, plus que beaucoup d'autres, accorde un soin tout particulier au traitement des événements qui en occupent le centre. C'est bien d'ailleurs ce principe qui lui inspire les modifications qu'il fait subir au texte d'un roman lorsqu'il le réduit aux dimensions d'une nouvelle. Les différences entre *Vamireh* et « Élem d'Asie » sont à ce titre particulièrement révélatrices. Tout en résumant l'essentiel des événements qui composent le texte d'origine, l'auteur n'en reprend ni le découpage, ni même la forme générale. Sa nouvelle se compose de six sections et rééquilibre toute la matière romanesque initialement répartie en vingt-trois chapitres. Là encore, des logiques ternaire et binaire se superposent. Une première analyse du texte invite à y retrouver deux volets : de la section I à la section III, l'intrigue met en place les protagonistes et culmine avec la rencontre d'Élem et de Vamireh ; de la section IV à la section VI, elle détaille les hauts faits accomplis par le guerrier préhistorique pour mériter sa compagne. Il reste que la section IV s'achève sur une péripétie : au terme d'un combat où il ne parvient pas à maintenir sa supériorité, Vamireh perd Élem et la suite de l'histoire se résumera aux efforts tentés par le héros pour renverser cette situation. Ainsi les sections III et IV correspondent à l'apparition d'un manque qui se traduit par l'émergence du désir, puis la privation de l'objet aimé. On reconnaît donc une fois de plus l'organisation chère à Rosny, organisation qui n'apparaît nullement dans le roman original où la rencontre avec Élem ne présente pas le même caractère central. C'est bien tout l'équilibre du texte qui s'en trouve modifié, comme en témoigne le tableau ci-dessous où l'on a placé en regard les chapitres du roman et les sections correspondantes de la nouvelle²¹ :

<i>Vamireh</i>				« Élem d'Asie »			
Chapitre	Volume	Structure binaire contrariée	Structure ternaire contrariée	Sections	Volume	Structure binaire effective	Structure ternaire effective
I	8%	34%	25%	I	15%	53%	34%
II-V	17%		20%	II	19%		31%
VI	9%			III	19%		
VI-X	11%	66%	55%	IV	12%	47%	35%
XI-XII	14%			V	11%		
XIII-XXIII	41%			VI	24%		

Célébration de l'union

L'examen des structures narratives permet de mettre en évidence le double mouvement qui caractérise le texte court chez Rosny. D'une part, la nouvelle s'affirme comme forme indépendante en ce qu'elle possède un « cadre qui lui est propre »²² ; d'autre part, sans renoncer entièrement aux dénouements surprenants, elle déplace l'intérêt du lecteur vers le centre du récit et délaisse au moins en partie l'efficacité prônée par les auteurs français à la suite d'une lecture hâtive des propositions de Poe. Bref tout à la fois, elle perd et gagne en identité ; tout à la fois, elle s'écarte et se rapproche du roman. Or, loin de ne se manifester qu'à travers des éléments formels, cette dimension de mixité s'accompagne de toute une série de motifs et de thèmes.

C'est ainsi sur un élément particulièrement évocateur de la convergence, le baiser, que se dénouent nombre de nouvelles. Conjonction extraordinaire, située aux limites du fantastique, la scène s'accompagne même parfois d'une forme plus matérielle de « chute ». Dans « Le Baiser de la reine » (*RE*), elle vaut au héros de perdre son statut à la cour. Dans « La Petite Aventure » (*MO*) elle sert de conclusion à la culbute mortelle de la bien-aimée. Elle en vient ainsi à traduire de façon particulière la proposition de Poe selon laquelle « the death [...] of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world »²³. Liée à la douleur, voire à l'agonie de la femme, elle accompagne volontiers cet autre motif obligé du dénouement qu'est la mort. Elle traduit l'amour que le héros voue à toutes ces beautés convulsives inspirées de Ligeia : jeune fille en larmes, Vénus moderne défigurée par la petite vérole, belle amnésique, malade mentale ou même adorable phthisique²⁴. Dans « L'Éphémère Mariage » (*RE*), une jeune fille pauvre obtient d'être épousée par le patron de son père à l'instant où son cas empirant, elle va rendre l'âme. « L'Effrayant Mariage » (*AS*) transpose le principe au cas d'une criminelle épousant son avocat la veille de son exécution. « La Plus Belle Mort » s'achève sur un baiser plus extraordinaire encore. Durant la guerre de Sécession, un officier nordiste assiste à la naissance d'une idylle entre un jeune homme du Kansas et une jolie squatter. Un soir, alors qu'il passe en revue ses troupes, il aperçoit les deux amants sur la crête d'une colline. Le jeune homme cueille une fleur, l'offre à la bien-aimée qui la pique à son corsage. Les corps se rapprochent, les lèvres s'unissent...

Et dans le même moment leurs têtes disparurent. Il ne resta plus que deux corps enlacés, deux corps décapités d'où le sang jaillissait à bouillons (*MO*, p. 251).

Ce n'est que quelques secondes plus tard qu'on perçoit la détonation du canon responsable du drame...

Image fondamentale de la chute, le baiser suit toutes les variations structurelles du récit. S'il occupe souvent une place finale, il tend également à se déplacer vers le milieu du texte, jusqu'à en devenir le pivot et souligner l'organisation binaire ou ternaire du récit. Dans « La Petite Anne » (*EP*), il apparaît dans le dernier tiers du texte et se détache de la vision convulsive de la belle, retrouvée presque morte dans

les dernières lignes, une page plus loin. « Au fond des bois » pousse le même principe jusqu'à sa logique extrême. À la faveur d'une promenade en forêt, un jeune homme embrasse sa bien-aimée avant de la laisser regagner son logis. Nous sommes alors au milieu du texte et le héros se perd en une douce rêverie. Mais voilà qu'un cri de femme le ramène à la réalité : évanouie à la suite d'une chute, sa compagne a été attaquée par des porcs sauvages qui l'ont embrassée à leur tour, mais de façon combien plus bestiale, en lui rongant « le visage, les bras et la poitrine » (*MO*, p. 233)... N'est-ce pas une image du même ordre qu'on retrouve dans « Les Hommes Sangliers », lorsque Suzanne doit céder à l'un de ses ravisseurs, bien pire que le plus horrible verrat ? Et si l'épisode se déroule aux deux tiers de la nouvelle, c'est que l'enlèvement, lui, a eu lieu juste au milieu. À l'inverse, « La Jeune Vampire » situe le baiser au terme du premier tiers du conte parce que l'héroïne, habitée par la vie fantastique, ne retrouve sa personnalité réelle qu'un peu plus tard, au cœur de l'histoire, de sorte que le mariage contracté durant cette curieuse « absence » lui apparaît comme un outrage à sa vertu.

Nombres de nouvelles organisées selon cette logique à la fois binaire et ternaire se trouvent rythmées de la sorte par un baiser ou ses divers substituts tragiques : rapt, viol, étreinte mortelle... Tout n'est pas aussi sombre, aussi violent cependant. L'étreinte peut devenir salvatrice et, comme dans « Le Cataclysme », permettre à l'homme soudé au corps de la femme d'échapper à un phénomène d'apesanteur. De même que la mort chez Poe, le baiser peut d'ailleurs s'euphémiser, se muer en infime attouchement sans rien perdre de ses facultés structurantes. « Amour furtif » s'organise ainsi en diptyque pour rapporter ce que le narrateur considère comme les deux plus beaux jours de sa vie. Le premier volet correspond à l'un de ces instants de communion avec la nature dont « La Destinée » a déjà offert un aperçu : à peine sorti de l'enfance, le héros rencontre sur le gué d'une rivière une jeune bergère dont la « brune face de Ligure » (*AM*, p. 196) le fait se sentir en complète harmonie avec le monde. Son bonheur se traduit alors par un geste imperceptible : il s'appuie « avec tendresse » (*ibid.*) sur le bras d'un de ses compagnons. Le second volet rapporte de brèves minutes passées avec une autre étrangère, une Anglaise cette fois, à l'instant où sur le pont d'un paquebot, quelque part entre Le Havre et Southampton, il sent le bras de la belle frôler le sien. « Alors, commente le narrateur, la fine épaule me donne plus que ne me donneront dans le futur tous les baisers et toutes les caresses » (p. 199).

Conjonction exemplaire du masculin et du féminin, le motif renvoie cependant à une forme d'union beaucoup plus large. Le gué que passe la bergère, la Manche que franchit le paquebot sont autant de figures du trait d'union, assujetties à la logique d'amplification découverte dans « La Destinée ». C'est dire à quel point l'image de la rencontre se diffuse à tout l'univers et confère une valeur particulière à cet élément féminin sur lequel se fonde tout le dynamisme de l'intrigue. Comme chez tant de ses confrères, la femme établit chez Rosny une étroite complicité avec la nature. Intimement liée à l'eau, elle apparaît comme une « Aphrodite innocente »

(*RE*, p. 171) ou une « fraîche nymphe » (*AM*, p. 91), tandis que sa silhouette « aussi flexible que la tige des longues céréales » (*RSF*, p. 127) et plus encore la « broussaille magnifique » (*MO*, p. 135) de sa chevelure en font une véritable déesse de la végétation. Ici toutefois, le mouvement d'assimilation ne procède pas du simple cliché, mais s'inscrit dans un vaste mouvement d'expansion. Rencontrer l'élue de son cœur signifie qu'on participe à travers elle aux cycles de la nature et à leur mouvement de dilatation. C'est ce phénomène de *turgescence* que traduit encore « Le Baiser de la reine », lorsque tout le décor s'amplifie à l'arrivée de l'héroïne :

Les cimes ployaient les unes vers les autres, en ogives de cathédrale ; une petite rivière s'élargissait en étang, les bords tout illuminés de jonquilles. Le mystère s'épandait, aussi délicieux que le silence [...], un palais couleur de nuage se profilait au loin, dans une avenue de cèdres. Je m'assis pour élargir mon rêve (*RE*, p. 218).

Le mouvement qu'initie la femme gagne bien tout le paysage. De sorte que s'il suit volontiers Poe, Rosny se refuse à lui emprunter ces décors minutieusement circonscrits dont l'exiguïté amplifie le malaise du lecteur. Chez le Belge, les rares prisons qui méritent ce nom sont intérieures²⁵. Les autres sont à l'image de la forteresse de la Serraz dont on laisse sortir les prisonniers pour de longues promenades en campagne²⁶. Les boyaux les plus étroits finissent toujours par révéler quelque percée inattendue, quelque grotte gigantesque. Ainsi le narrateur du « Lion » s'enfonce-t-il dans la terre pour y découvrir une « véritable salle hypostyle » dont la « grandeur mystérieuse » (*NY*, p. 300) paraît bientôt incommensurable :

La grotte semblait ne former qu'un long boyau d'abord, ensuite elle s'ouvrait, se répandait en salles, et, peut-être, en ramifications (p. 303).

Or c'est bien l'eau, manifestation des puissances féminines, qui creuse depuis la nuit des temps « ce grand ouvrage des forces naturelles » (p. 307). C'est elle encore qui dessine dans le granit breton « un paysage des temps tertiaires » (*RSF*, p. 443-4). La Terre-mère n'est pas seulement gigantesque ; elle procure une impression d'éternité qui compte parmi les plus ténébreux secrets du beau sexe. Car comme elle, la femme procède de cycles démesurés. Pareille à « une jeune chrétienne des premiers âges » (*RE*, p. 154), elle se pare d'on « ne sai[t] quelle grandeur barbare » (*RE*, p. 201). L'instant du contact, du baiser ou de ses substituts, est donc celui où l'on retrouve « l'antique atavisme de nos ancêtres des cavernes » (*AM*, p. 196). Habité par des émotions plus vastes, l'amant saisit « que l'harmonieuse mère nature [est] entière dans [son] sein » (*ibid.*). Il répond à des pulsions qui mobilisent cette « puissance de sélection » d'où sont « sortis les plus étonnants progrès des êtres vivants » (*RE*, p. 96), il se fond dans un grand organisme « qui n'a pas eu d'interruption depuis peut-être des millions d'années » (*AS*, p. 123).

Qu'il s'exprime sous la forme de famille, de tribu ou de race, le sentiment de la communauté prime de ce fait sur celui de la personne. « La Compensation » montre combien les prédispositions d'ordre génétique l'emportent sur les caprices du hasard. Si troublée soit-elle par le narrateur, Hélène L.²⁷ reste fidèle à ses engagements antérieurs. Elle épouse son pâle fiancé et lui donne deux enfants, une

filles et un garçon. De son côté, le narrateur lui aussi se marie et se dote d'une descendance. Mais, de même qu'il avait fait autrefois le vœu « d'être le père des enfants de la bien-aimée, de se prolonger *par elle* dans l'au-delà de la race » (*RE*, p. 60), il en vient à désirer Laure, la fille d'Hélène, non point pour lui comme il le croit d'abord, mais pour son fils. Georges épousera donc la jeune fille. Plus tard ce seront les deux autres enfants qui convoleront en justes noces. Ainsi, le couple originel, empêché par une simple péripétie, s'est non seulement reconstitué mais démultiplié. Telle est encore la leçon de « L'Ennemie » où l'amoureux éconduit épouse la fille de celui qui, jouant à ses côtés le rôle d'un père, en profita pour lui ravir sa fiancée. L'« énergie féconde » impose donc « sa puissance de sélection » (p. 104) au-delà des générations et fait triompher ces « vieux récits où les femmes s'unissent aux races ennemies, où l'amour continue étrangement la guerre » (p. 86).

Pour une poétique du métissage

En ce qu'elle accroît le patrimoine génétique des individus, partout l'hybridation prescrit ses lois et favorise alors de multiples échanges entre l'esprit et le corps. Car c'est avant tout une combinaison singulière d'intelligence et de force que l'instinct de reproduction cherche obscurément à perpétuer. Toute société doit s'employer à maintenir cet équilibre, à ne jamais laisser la raison l'emporter sur l'instinct. Dans « Le Courage » (*FU*), deux rivaux voient leur bien-aimée se noyer. Bien qu'il ne sache pas nager, le premier se jette aussitôt à l'eau, alors que l'autre réfléchit un instant avant de se porter au secours de la belle et de son stupide sauveteur. C'est sur celui-ci pourtant que la jeune femme jettera son dévolu, simplement parce qu'il fut le plus rapide à plonger. À une tout autre échelle, « La Bataille » reproduit finalement le même scénario. Les armées austro-hongroises disposent d'un équipement ultramoderne capable de paralyser tout l'armement des Turcs. Mais ceux-ci répondent à la technologie par la force brutale et fondent, sabre au clair, sur l'assiégeant. Non moins « hasardeuse qu'une horde préhistorique », l'armée ottomane triomphe ainsi de son savant adversaire sous les pâles luminaires de la nuit, ceux-là même qui virent les combats préhistoriques des Vamireh ou des Naoh : « Wéga, doucement vacillante sur la Lyre ; Capella aux larges raies, Altaïr, Arcturus, Andromède, Persée » (*MO*, p. 189) ou cent autres encore...

On le voit à la lumière de ces exemples, restituer à l'instinct sa place équivaut néanmoins à remettre en cause le rôle de la raison. L'homme atteint trop rarement un parfait équilibre. Il se répartit plutôt en deux types inconciliables : le tigre et le pachyderme²⁸. Le premier incarne la force brutale, la férocité, les prédispositions meurtrières et solitaires du guerrier, le second l'intelligence, le sens de la collectivité et l'accord avec l'immensité de la nature. Toute forme de sélection repose sur cette alternative. À en croire « Le Voyage », il s'en est fallu de peu « que la civilisation terrestre ne [soit] le fait de l'Éléphant » ; « presque certainement il en aurait été ainsi si la trompe avait pu se dédoubler » (*RSF*, p. 306). Rêve auquel répond « La Mangeuse

d'hommes » en considérant que « par un peu plus de ruse encore, [...] par un rien d'esprit d'association, [...] le règne du félin eût été possible » (*RE*, p.278). L'homme, au début de son histoire, a pu concilier les deux modèles. Mais il se comporte aujourd'hui trop souvent comme ces parfaits décadents dont la sensibilité et l'intelligence se sont exacerbées aux dépens des facultés physiques. Et lorsqu'il lui arrive encore de s'identifier au tigre ou au lion, c'est pour faire prédominer la force brutale et gâcher ses chances de se doter d'une descendance raisonnable. « Le Plat de lentilles » en témoigne. Deux caravanes, l'une anglaise, l'autre française, perdent leurs provisions de viande dans la montagne palestinienne. L'incident affecte particulièrement Griffiths, citoyen britannique que caractérise l'« un des plus fauves appétits qu'il [...] ait été donné de voir chez un animal de notre espèce » (*AM*, p.202). Rien ne saurait apaiser la faim du jeune carnassier, pas même la contemplation de la tendre fiancée qui l'accompagne. Le narrateur, sensible, lui, au charme de la jeune femme, a eu l'idée d'emmener avec lui quelques moutons. Il lui suffit d'inviter l'ogre à sa table pour que celui-ci lui abandonne sa compagne. Jamais « amant à son premier baiser » n'eut d'ailleurs « une bouche de désir et de volupté comparable » (p.205-206) à celle de Griffiths à l'instant de céder à l'appel du ventre.

Certes, l'homme n'est pas toujours aussi stupide. Il lui arrive de dominer symboliquement la bête qui est en lui. Après avoir échappé à une carnassière tribu d'anthropophages, le narrateur du « Lion » parvient ainsi à domestiquer l'un des rois de la jungle. De même, l'explorateur du « Tigre » échappe au félin qui le poursuit grâce à... une bicyclette, mécanique exemplaire en ce qu'elle associe la technologie et le muscle. Cent fois contredit, le grand rêve d'alliance entre l'esprit et la chair ne cesse donc de refaire surface. On le retrouve sous maintes formules exemplaires : langage gestuel et rythmique des populations lacustres de « Nymphée », « ensemble d'agilité, de souplesse et de grâce » (*FU*, p.266) des spectacles forains... Il n'est pas jusqu'à la pratique du sport qui ne soit une façon de répondre aux exigences de la sélection naturelle. Car il offre aux mâles modernes l'occasion de s'affronter pour la possession de leur belle et de démontrer leurs capacités à engendrer une postérité robuste et ingénieuse. La course à cheval, en automobile ou même à bicyclette, la joute nautique, la régata ou la corrida sont autant de succédanés des duels et parades amoureuses. Même en l'absence de rival, le simple goût de la vitesse favorise la rencontre des deux moitiés de l'homme : il suffit pour cela qu'un automobiliste pressé renverse une jolie cycliste²⁹.

La conjonction de l'homme et de la femme s'impose dès lors comme une figure fondamentale du métissage. Toute la puissance du baiser est d'associer deux natures profondément différentes. La tendre fiancée de Griffiths en témoigne, elle dont les gestes auraient dû rappeler à l'amant carnivore « les herbes gracieuses, les arbres flexibles » (*AM*, p.203). C'est bien d'ailleurs parce qu'elle s'apparente à l'ordre végétarien de l'éléphant que la femme s'impose si souvent en divinité de la flore et de la forêt. Toutefois, l'opposition du félin et du pachyderme transcende

largement la différence des sexes. L'un des chasseurs les plus terribles imaginés par Rosny n'est-il pas une « mangeuse d'hommes », une *tigresse* donc ? Autant la femme introduit dans l'univers du fauve sanguinaire la mesure qui lui fait défaut, autant elle apporte au décadent moderne la jeunesse, la fraîcheur qu'il a perdues. Voilà pourquoi Songères, dandy au nom révélateur des qualités de l'esprit, connaît ces crises de *rodolphite* qui, à l'instar du héros des *Mystères de Paris*, lui imposent de se plonger dans le bas peuple. Ses noces passagères avec telle ou telle prostituée sont en effet bien plus qu'une simple entente entre classes antagonistes. Elles le relient à une brutalité, une énergie fondamentales. S'éprendre, comme dans « Le Tueur », de cette Georgette qu'on voit « brill[er] sur le trottoir » (*AM*, p. 77) revient inévitablement à fréquenter le père de la belle, tueur de porcs aux abattoirs, et à apprivoiser ainsi des formes de violence inconnues de la (bonne) société moderne.

Le mélange des races jeunes et décrépites se traduit également par le motif de la belle étrangère. La majorité des histoires d'amour imaginées par Rosny mettent en présence des individus de nationalités différentes. Sans doute faut-il y voir la trace d'un souvenir personnel³⁰, mais là n'est pas la seule explication. Car ce qui caractérise ces beautés exotiques est avant tout une fraîcheur qu'on dirait puisée dans les plus antiques ressources de l'humanité. « Si la race anglo-saxonne réussit d'extraordinaires demoiselles à tête de zèbre, elle produit aussi des beautés qui rappellent étrangement l'Aphrodite et l'Hébé de la tradition hellène (*FU*, p. 76) ». Et le trait s'accuse sitôt qu'on traverse les océans. L'Américaine fait preuve de la même santé, de la même fraîcheur³¹. Elle rejoint de ce fait sa voisine chilienne ou argentine et même la lointaine Australienne qui, elle aussi allie « la clarté des belles Anglo-Saxonnes à la grâce onduleuse des filles latines » (*FU*, p. 278). Mûries sur des terres jeunes, presque vierges, toutes rejoignent ainsi ces héroïnes dont la beauté plus uniment méditerranéenne est source d'une perpétuelle jouvence. Car la femme recèle une fantastique vitalité. Elle est non seulement fille mais force de la nature. Un fluide lumineux l'habite que l'eau et la forêt ses compagnes semblent mystérieusement alimenter :

Dans un rayon venu d'entre les peupliers, un étincelant canard survint, puis un autre, à la gorge de cuivre, [...] et [...] la proue d'un canot se dessina au détour de la rive, il parut une jeune femme éclatante de carnation (*RE*, p. 219).

Même lorsqu'elle s'apparente au félin, la femme conserve toutes les qualités de l'organisme végétal, naturellement *photophage*. Et la lumière qu'elle absorbe, elle la répand autour d'elle. « Éclair[ée] » par « son pâle sourire », la « fille de Morges » diffuse « une sorte de fluidité électrique, comme si elle projet[ait] son *double* » (*AM*, p. 110). L'Hélène du « Quinquet » est, elle, « éclairée par la torche blonde de ses cheveux » (*MO*, p. 297). Ne serait-ce qu'au moyen de ses vêtements, partout la femme s'affirme comme une créature solaire :

Une vive toilette étincelait sur elle, toilette de soleil où des nuances hardies s'harmonisaient, faisaient une lumineuse auréole sur la fine démarche, sous le clair visage et les yeux de candeur (*RE*, p. 91)³².

On comprend qu'auprès de ces compagnes, l'amour s'apparente à une commotion électrique, avec ses éclairs comme ses déperditions de force, « telle l'électricité d'une pile plus ou moins gaspillée selon les exigences d'un circuit » (*RE*, p. 48).

Cette nature apparente la femme aux créatures les plus extraordinaires imaginées par Rosny. Moedigen, ferromagnétaux, Zoomorphes ou Éthéraux se caractérisent en effet par la même constitution lumineuse. Inspirés de Ligeia et donc secrètement féminins³³, les Xipéhuz apparaissent même comme de véritables accumulateurs ; on ne doit les frapper directement qu'avec des armes aux manches isolants. La relation qui s'établit entre *le* représentant de l'humanité et *la* créature extraordinaire est donc presque toujours d'ordre érotique. C'est évidemment le cas des derniers grands textes de science-fiction où l'on voit les héros épouser qui une Martienne, qui une Variante³⁴. Mais c'est déjà ce qu'expriment à mots couverts les textes antérieurs. En tuant son premier Xipéhuz, Bakhoûn ne réalise pas autre chose qu'une troublante union. Là où la fronde est impuissante, la flèche, l'arme du dieu Amour, se révèle parfaitement efficace. Elle seule en effet peut « aller profond, percer » (*RSF*, p. 117) l'étoile minuscule où palpite la vie xipéhuze. Et ce point éblouissant, quel est-il ? Un équivalent du cœur ? Sans doute, mais avec tout ce que celui-ci symbolise. Centre de l'énergie vitale, l'organe est aussi réceptacle de l'amour, métaphore du sexe. Voilà pourquoi il se situe vers la base de chaque créature. D'ailleurs la façon qu'ont les Xipéhuz de les « cacher » (*ibid.*) n'est pas sans rappeler un réflexe de pudeur. Une chose est sûre quoi qu'il en soit : l'instant où la flèche les pénètre évoque clairement un orgasme :

Ma poitrine grondait tellement que, d'abord, je me sentis sans force. [...] L'arc énorme se tendit; dans l'espace, sifflante, partit la flèche... et le Xipéhuz, atteint, *tomba, se condensa, se pétrifia.*

Le cri sonore du triomphe jaillit de ma poitrine (p. 118).

De façon plus frappante encore, les dernières lignes de « La Mort de la Terre » correspondent à une fabuleuse union des races. Que sont en effet ces ferromagnétaux, tout occupés à aspirer les globules rouges des hommes, sinon une forme nouvelle de vampires, partant une forme nouvelle d'*amant(e)s*³⁵ ? En ce qu'il cause les guerres ou en résulte, l'amour est une façon de canaliser l'activité carnassière des fauves et des guerriers. Lorsque le héros de « Nomaï » invente le premier baiser, c'est pour boire le sang qui coule des lèvres de sa bien-aimée et sentir aussitôt « une impression étrange, dissolvante, délicieuse » (*RPH*, p. 625). Est-on très loin dès lors de ce qu'accomplit des millénaires plus tard le dernier homme, quand il s'abandonne aux ferromagnétaux ? Car c'est là encore pour connaître « une sorte de vertige, une griserie légère et lente » (*RSF*, p. 149), et surtout pour retrouver le mouvement de pénétration initié par Bakhoûn :

[Targ] alla s'étendre dans l'oasis parmi les ferromagnétaux.

Ensuite, humblement, quelques parcelles de la dernière vie humaine entrèrent dans la Vie Nouvelle (p. 177).

La retenue que suppose ce geste ultime est bien loin néanmoins de faire de Targ un modèle de virilité, et c'est là une autre façon qu'a le métissage de franchir toutes les frontières. Car si les femmes s'apparentent aux félins, se changent en vampires ou en créatures fantastiques, les hommes de leur côté se métamorphosent en mères, en épouses ou en tendres fiancées. La pénétration cesse donc d'être l'apanage du mâle. Il lui arrive de s'accomplir symboliquement sur un homme, de devenir le fait d'un enfant ou même d'une femme. « Le Dormeur » évoque un jeune garçon fasciné par le corps d'un ouvrier étameur assoupi. La bouche du dormeur surtout intéresse le « capricieux petit contemplateur » qui observe « ce trou noir » comme un « fruit défendu » (*MO*, p. 152). Et voilà le gamin qui bientôt saisit le creuset qui bouillonne devant l'ouvrier et verse l'étain en fusion dans cette *séduisante* cavité. Le résultat ne se fait pas attendre : l'homme, si viril cependant, à en croire « sa grande face fauve, poilue à foison » (p. 151) — se « condens[e] verticalement » (p. 153) rappelant curieusement le Xipéhuz à l'instant de la mort. Sur un registre voisin, « Le Clou » met en scène un jeune garçon qui, pour venger la mort de son père, enfonce une pointe effilée dans la tempe de son bourreau. Telle est, on s'en souvient, la façon qu'emploie la folle au hanneton pour tuer son gardien. Les images de pénétration du masculin ne sont pas pour autant toujours aussi tragiques. C'est en « exhalant toute la divinité de la femme » que la jeune Anglaise d'« Amour furtif » « entre [...] comme un parfum » (*AM*, p. 199-200) dans l'esprit du héros. C'est à la façon d'« un triomphateur dans une ville préparée à le recevoir » que Mlle L. « entr[e] » (*RE*, p. 52) dans le narrateur de « La Compensation ». Investi par le féminin, l'homme sent alors « une foule immense [...] s'élev[er] » en lui (p. 78). Le voilà qui devient « “tout ce qui aime” en ce monde : [...] une mère, [...] un père, un amoureux » (p. 198).

*

* *

Le métissage se transforme donc en une sorte de processus abstrait placé au fondement même de l'acte créateur. On comprend qu'il touche également la langue. Rosny en effet ne se contente pas d'associer des êtres venus des horizons les plus divers. Il s'emploie à faire se combiner leurs voix. Il n'est pas seulement marqué par l'écriture artiste, le goût du mot rare et de l'adverbe inattendu. De même que ses personnages aiment à s'encanailler, il se plaît à colorer sa langue de mots d'argot. Il puise en outre volontiers dans les langues étrangères, dans l'anglais bien sûr qu'il perfectionna durant un long séjour à Londres, mais aussi, quoique plus occasionnellement dans le flamand des origines³⁶. « Un autre monde », l'une de ses rares nouvelles à se dérouler en terre néerlandophone, met en scène un héros surnommé le Saint Esprit, *Den Heyligen Gheest* (*RSF*, p. 27), qui baptise *Moedigen* (Courageux) les êtres dont il est le seul à connaître l'existence. Dans « Les Hommes Sangliers », trente ans plus tard, Suzanne, perdue dans la forêt javanaise, revoit en

pensée la ville hollandaise qu'elle a connue enfant, avec ses « spioens » (*RSF*, p. 284), ces petits miroirs servant à observer la rue et déjà immortalisés dans *Bruges-la-Morte*. Et ce n'est pas seulement pour rappeler à la mémoire un pittoresque érigé au rang de cliché. Car un second emprunt au néerlandais opère aussitôt. Songeant à sa jeunesse, la « bonne fille batave » y reconnaît un monde « immortel » où elle s'est peu à peu imposée comme une « jufvrouw pleine de songe » (*ibid.*) — réminiscence particulièrement révélatrice puisque, à l'instant où elle fait ce rêve, l'héroïne, qui vient de connaître ses premiers émois amoureux, a précisément cessé d'être une demoiselle, une *juffrouw*.

Ainsi le métissage vient-il finalement buter sur la fable de l'origine. Peut-être finalement est-ce le goût du mélange, de l'harmonie des contraires qui donne à l'œuvre un parfum discret de belgité. N'est-il pas curieux que le narrateur de « La Cellule » à l'instant de goûter le « frais repas du monastère » se sente en communication étroite avec ses racines — des origines occidentales et catholiques sans doute, mais encore celles de son « vieux sang d'Espagne, de France et de Pays-Bas, aussi pénétré de cette religion que la forêt de mousse » (*AM*, p. 193) ? N'y a-t-il pas là une forme de représentation de la Belgique où l'histoire le dispute au mythe, une image fondatrice où s'alimente le grand rêve du mélange et à travers celui-ci, peut-être, la perspective d'une destinée européenne ?

Éric Lysøe

Centre de Recherche sur l'Europe littéraire

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

(*Nouvelles de Rosny aîné*)

On s'est contenté de signaler ici les recueils — signés J.H. Rosny puis J.H. Rosny aîné — ainsi que les principales publications préoriginales. On sait que Joseph Henri et Justin Boex, après avoir utilisé le pseudonyme collectif de J.H. Rosny, mirent fin en 1907 à leur collaboration littéraire et utilisèrent dès lors les pseudonymes de J.H. Rosny aîné et J.H. Rosny jeune. En 1935, toutefois, les deux frères reconnurent la part de la production de chacun. On n'a repris ici que les textes généralement attribués à l'aîné. Entre crochets figurent, le cas échéant, les abréviations utilisées dans les pages qui précèdent.

L'Immolation, Paris, Savine, 1887 [IM] — contient « Les Xipéhuz ».

« La Légende sceptique », *Nouvelle Revue indépendante*, n° 33-38, juillet-décembre 1889.

« Nymphée », *Le Bambou*, n°7-8, 1893.

Résurrection, Paris, Plon, 1895 [RE].

« Nomäi. Amours lacustres », *Revue parisienne*, n°5, 1895.

« Un autre monde », *Revue parisienne*, n°5, 1895.

Les Xipéhuz, Paris, Mercure de France, 1896.

Les Profondeurs de Kyamo, Paris, Plon, 1896 [PR].

La Flûte de Pan, nouvelle, Paris, Borel, « Édouard Guillaume : Lotus alba », 1897.

Nouvel Amour, nouvelle, Paris, Borel, « Édouard Guillaume : Lotus bleu », 1897.

Un autre monde, Paris, Plon, 1898 [AM].

L'Épave, Paris, Plon, 1903 [EP].

La Fugitive, Paris, Fontemoing, 1904 [FU].

« La Mort de la Terre », *Annales politiques et littéraires*, n°1405-1412, 29 mai-17 juillet 1910.

Nymphée, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909 [NY].
Les Audacieux, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910.
La Mort de la terre, Paris, Plon, 1912 [MO].
Le Coffre fort, nouvelle, Paris, F. Rouff, « Grande Collection nationale : Aimer », 1914.
 « La Grande Énigme », *Lecture pour tous*, août 1920.
La Jeune Vampire, Paris, Flammarion, « Une heure d'oubli », 1920.
Le Trésor dans la neige, nouvelle, Paris, Flammarion, « Une heure d'oubli », 1922.
 « La Haine surnaturelle » [= « L'Assassin surnaturel »], *La Revue bleue*, 1923.
L'Assassin surnaturel, Paris, Flammarion, 1924 [AS].
Les Autres Vies et les autres mondes, Paris, Crès, 1924.
 « La Fiancée de l'ombre », *Les Œuvres libres*, n°46, avril 1925.
 « Sirius fanatique de la force », *La Revue belge*, 1^{er} juillet 1925.
 « Les Navigateurs de l'infini », *Les Œuvres libres*, n°54, décembre 1925.
La Vampire de Bethnal Green, Paris, Albert, 1935 [VA].
 « Dans le monde des Variants », *L'Âge nouveau*, n°11, 1939.
Les Navigateurs de l'infini, Paris, Hachette, « Le Rayon fantastique », 1960. — Contient « Les Astronautes » dont c'est la première édition.
Récits de science-fiction, Verviers, André Gérard, « Marabout », 1975 [RSF].
Romans préhistoriques, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985 [RPH].
Les Navigateurs de l'infini, Bruxelles, Gramma, « Le Passé du futur », 1996.
La Mort de la Terre, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1999.

NOTES

1. On trouvera au terme du présent article une bibliographie indicative des nouvelles de Rosny, ainsi que la liste des abréviations utilisées dans les références entre parenthèses.
2. Voir par exemple « L'Immolation » (IM) ou « Dans le néant » (MO).
3. Voir « La Haine surnaturelle » (= « L'Assassin surnaturel ») et « La Jeune Vampire ».
4. Voir « La Contrée prodigieuse des cavernes » et « Les Profondeurs de Kyamo » (PR), « Nymphée » (NY), « Les Hommes sangliers », « Le Trésor dans la neige ».
5. Ce pays des merveilles, évoqué entre autres dans « La Femme du boxeur » (AS, p. 140), fait d'autant mieux référence à celui d'Alice que quelques pages plus loin Rosny conduit son lecteur à Llandudno (AS, p. 155), ville du pays de Galles où Lewis Carroll conçut ses *Alice's Adventures in Wonderland*.
6. Dans « M. Pylastre et le prix Goncourt » (AS), Rosny prédit les tristes conditions de vie que connaîtront en 1935... les membres de l'Académie Goncourt.
7. Voir « La Bataille » (MO).
8. Voir « La Légende sceptique » (RSF).
9. Voir « La Mort de la Terre » (MO).
10. Voir « Fénelon » (EP), « La Reine de Corse » et « La Tragédienne » (AM).
11. Voir « Une légende assyrienne » (AM), « Les Confidences de Ménélas » (AS) ou « Dans la forêt gauloise » (AS).
12. « La Contrée prodigieuse des cavernes », « Le Voyage » (EP) ou « Le Trésor dans la neige » sont ainsi visiblement des voyages jusqu'aux sources de l'humanité.
13. Voir Éric Lysoe, « De Bruxelles à Paris : Rosny aîné et le Pays des Sept Fleuves », in Edmond Jouve (éd.) *Belgique Wallonie-Bruxelles : une littérature francophone*, Paris, A.D.E.L.F., « Mondes francophones », 1999, p. 125-137.
14. Voir André Maraud, « Le Texte à l'origine de l'histoire », *Europe*, n° spécial « H. G. Wells et Rosny aîné », janvier-février 1986, p. 101-6.
15. Voir Éric Lysoe, *Les Kermesses de l'étrange*, Paris, Nizet, 1993, p. 394-409.
16. Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 51.
17. *Ibid.*, p. 40, 50, 77.
18. « Le Lion » n'est pas donné comme roman, mais compte une dizaine de pages de plus que « Nymphée » avec lequel il est recueilli.
19. Qu'elle soit poème ou nouvelle, l'œuvre doit pouvoir être lue en une heure pour conserver, selon Poe, toute son efficacité. Voir par exemple « *Twice-told Tales* by Nathaniel Hawthorne », Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, New York ; Literary Classics of the United States, 1984, p. 571-572.
20. Voir Éric Lysoe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar A. Poe*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1999, p. 70-79.

21. L'examen des « Hommes sangliers » et de *La Sauvage Aventure* conduit, selon une procédure inverse, à des conclusions strictement identiques sur la structure du texte bref. Mais faute de place, il n'est pas possible d'en développer ici la démonstration.
22. Rosny, cité par Jean-Baptiste Baronian, « J.H. Rosny aîné en jugement », *RPH*, p. 687.
23. « The Philosophy of composition », *Essays and Reviews*, p. 19.
24. Voir respectivement « La Sauveuse » (*RE*), « La Beauté perdue » (*EP*), « Le Retour du passé » (*FU*), « Le Jardin » (*AM*) et « La Fiancée de l'ombre ».
25. Voir par exemple « Le Baigneur » (*EP*).
26. Voir « La Silencieuse » (*EP*).
27. Le jeu des paronomases en [El] fait de cette « Mlle L. » (p. 47, 49, 50, 51...) la femme par excellence : *Elle...*
28. Le même système d'oppositions gouverne chez Rosny l'ensemble de la création romanesque (voir *Les Kermesses de l'Étrange*, p. 435-481).
29. Voir « La Légende » (*FU*).
30. Rosny, on le sait, contracta en 1880 un premier mariage avec une Anglaise, Gertrude Holmes. Il divorcera en 1896 pour épouser quatre ans plus tard la Française Marie Borel.
31. Voir par exemple « L'Automobile » ou « Les Gifles » (*FU*).
32. Avec sans doute moins de goût, la prostituée qui répond au surnom éloquent de « Casque de Cuivre » se pare « de ces costumes tapageurs, où hurl[ent] toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et qui ne la rend[ent] que plus tentante » (*EP*, p. 326).
33. Voir Éric Lysøe, *Les Kermesses de l'Étrange*, p. 398-400, 471 et *passim*.
34. Voir « Les Navigateurs de l'Infini » et « Dans le monde des Variants ».
35. Comme leur nom l'indique, ce sont d'ailleurs des créatures qui agissent par induction comme autant d'*aimants*.
36. Rosny a toujours attribué une origine française à son père alors que celui-ci était en réalité le fils naturel d'une Néerlandaise venue de Breda (voir *Les Kermesses de l'Étrange*, p. 366-367). Par leur caractère plus ou moins anachronique et régional, les graphies utilisées par l'écrivain renvoient à ce roman familial.