

## **Sacrifices et Expositions fantastiques : de la chair au livre**

Nul, après Freud, ne saurait l'ignorer, l'enfant joue un rôle primordial dans les littératures de l'imaginaire. Il suffit de relire « Der Sandmann » – ou encore « Das Unheimliche » – pour s'en convaincre : la mise en scène d'un jeune protagoniste permet de célébrer le refoulé, partant de susciter le sentiment d'inquiétante étrangeté. Toutefois, et à la différence de ce qui se produit dans le conte de fées classique ou dans ses avatars populaires, le fantastique moderne – entendu ici comme métagenre englobant la *fantasy* et la science-fiction – accorde une place relativement restreinte à l'enfant exposé ou sacrifié. Si le Poucet et ses frères se trouvent abandonnés dans la forêt, si le Lyderic de Dumas connaît un sort analogue avant d'accéder à une destinée hors du commun<sup>1</sup>, le Nathanaël de Hoffmann s'impose moins en martyr qu'en bourreau, moins en redresseur de torts qu'en sombre dément. Et à sa suite, sur les écrans comme dans les livres, l'enfant, identifié aux puissances ténébreuses de l'inconscient, est plus souvent criminel que victime – même si sa nature malfaisante trouve son origine dans un passé de souffre-douleur. Il est frère du nain, voire du monstre, personnages auxquels l'imagination prête volontiers des qualités démoniaques. Des *Midwich Cuckoos* de John Wyndham<sup>2</sup> aux nourrissons meurtriers en tout genre – celui, par exemple, que met en scène Larry Cohen dans *It's Alive*<sup>3</sup> ou encore le « Small Assassin » de Bradbury<sup>4</sup> –, il est le criminel en culottes courtes, voire en couches : Mozart qui assassine... Et lorsque Theodore Sturgeon imagine, dans « Brat »<sup>5</sup>, une scène typique d'exposition, c'est pour faire du nourrisson qu'un jeune couple découvre sur les berges d'un fleuve un sale et affreux « changeling »<sup>6</sup>, caricature de bébé issu du « petit peuple » et envoyé parmi les humains pour semer le trouble et la dévastation...

Malgré tout, plusieurs œuvres fantastiques du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle placent au centre de leur intrigue une figure d'enfant exposé ou sacrifié. Et c'est alors pour lui accorder une fonction singulière,

1. Alexandre Dumas, « Les Merveilleuses Aventures du Comte Lyderic », *Le Musée des Familles*, septembre-novembre 1841 ; *Aventures de Lyderic*, Paris, Dumont, 1842 ; Monaco, Le Rocher, « Motif », 2008.

2. *Midwich Cuckoos*, Londres, Ballantine Books, 1957 ; Londres, Penguin, « Modern Classics », 2000 ; le roman a été adapté à l'écran, sous le titre *The Village of the Damned*, à deux reprises : en 1960 par Wolf Rilla et en 1995 par John Carpenter.

3. Film américain avec John P. Ryan et Sharon Farrell, scénario et réalisation de Larry Cohen, 1976.

4. *Dime Mystery Magazine*, novembre 1946 ; en vol. dans *Dark Carnival*, New York, Arkham House, 1947 ; *The Stories of Ray Bradbury*, New York, Knopf, 1980 ; le conte a fait l'objet d'une adaptation télévisée diffusée le 9 mars 1988 comme le 12<sup>e</sup> épisode d'une série intitulée *The Ray Bradbury Theater* (Réalisation : Tom Cotter. Scénario : Ray Bradbury).

5. « Brat », *Unknown Worlds*, décembre 1941 ; en vol. dans *Without Sorcery*, New York, Prime Press, 1948 ; Ballantine Books, 1976.

directement liée aux caractéristiques génériques du texte. Déconstruisant la structure de l'exposition canonique pour en disperser les mythes dans tout le récit, ils jouent non seulement des principes de duplication chers aux descendants de Hoffmann, mais encore mettent en relation deux registres caractéristiques : celui de la production artistique et celui de la vie intérieure, traduisant par ce biais la propension qu'a le récit fantastique à mettre les ressources de la fonction poétique au service du fantasme.

### *Erckmann-Chatrian et la relation au père*

Dans *Le Mythe de la naissance du héros*, Otto Rank donne une description synthétique des scénarios typiques d'exposition ou de sacrifice, description dans laquelle il n'est pas difficile d'identifier une collection de six mythes caractéristiques :

1. Le héros est l'enfant de parents des plus éminents ; c'est la plupart du temps un fils de roi.
2. Sa naissance est précédée de difficultés comme la continence ou une longue période de stérilité, ou des rapports clandestins entre les parents à la suite d'interdits ou d'obstacles extérieurs.
3. Au cours de la grossesse ou même avant, un présage (rêve, oracle) vient mettre en garde contre cette naissance, annonçant le plus souvent un danger contre le père.
4. En conséquence, le nouveau-né est destiné à la mort ou à l'exposition souvent à l'instigation du père ou d'une personne qui en tient lieu ; habituellement, il est confié à l'eau dans un coffret.
5. Il est ensuite sauvé par des animaux ou des gens de basse condition (des bergers) et est allaité par un animal ou par une humble femme.
6. Devenu grand, il retrouve à travers maintes aventures ses nobles parents, se venge de son père, et d'autre part il est reconnu et parvient à la gloire et à la renommée<sup>7</sup>.

Toutefois, et de même que l'on repère un « manque de congruence, en ce qui concerne la succession [de ces] éléments particuliers, entre la transcription symbolique de la venue au monde et le processus de la naissance »<sup>8</sup>, de même l'adaptation littéraire du mythe, dans le fantastique moderne, suppose nombre de déplacements et de condensations. Pour autant, les diverses actualisations qu'on va évoquer ici accordent toutes une attention particulière à des relations agressives entre les générations, jusqu'à en faire un point nodal à partir duquel il devient possible de reconstruire tout le scénario de l'exposition mythique.

Le troisième volet des *Histoires et contes fantastiques* d'Erckmann-Chatrian procède de la sorte à une large dispersion du matériel thématique mais conserve une fonction centrale et

6. On le sait, le folklore – irlandais et scandinave, notamment – fait du *changeling* une créature fée envoyée parmi les hommes en échange d'un bébé que le « petit » peuple se charge d'élever. Dans *A Midsummer Night's Dream*, un tel *changeling* est au cœur de la brouille entre Oberon et Titania (II, 1).

7. *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Leipzig, Deuticke, 1909 ; *Le Mythe de la naissance du héros* suivi de *La Légende de Lohengrin*, Paris, Payot, 1983, p. 93-94.

8. *Ibid.*

particulièrement révélatrice des relations père-fils. Nous sommes en 1646, à Leyde, rue des Juifs, dans la vieille demeure où Rembrandt s'est retiré<sup>9</sup>. L'artiste vient d'achever *Le Sacrifice d'Abraham*, œuvre destinée à un riche amateur allemand. Malheureusement, à l'instant de la remettre entre les mains de son commanditaire, il découvre que la toile a disparu. Il accuse son fils Christian qu'il soupçonne d'avoir vendu le tableau pour payer ses dettes de jeu. Après avoir été chassé par son père, le jeune homme découvrira la vérité : le voleur est en réalité le brocanteur juif Jonas, grand amateur d'art et qui, dans d'effrayantes crises de somnambulisme, se change en adroit cambrioleur. Ainsi résumée, la nouvelle paraît plutôt éloignée des mythes de sacrifice ou d'exposition d'enfants. On note tout au plus entre le père et le fils la forte agressivité liée au mytheme 4 et constitutive du scénario canonique. Reste que le tableau volé constitue un indice important en ce qu'il permet de mieux saisir la singularité de cette relation intergénérationnelle. Loin d'être choisie au hasard parmi les chefs d'œuvre de l'artiste, la toile définit en effet par son sujet un modèle de rapports humains qui s'applique en réalité à l'ensemble des personnages. De même qu'Abraham est prêt à offrir son fils à Dieu, Rembrandt sacrifie Christian à la cause de l'art. Quant au brocanteur Jonas, il se révèle être plus attaché à la beauté des objets et des tableaux qu'à celle sa fille, la jolie Rébecca. Et le processus se trouve en quelque sorte porté à la puissance deux par les réattributions successives que connaît la toile placée au centre de l'intrigue. Si Rembrandt, après avoir laissé son fils presque mourir de faim, le chasse du domicile familial et le pousse ainsi à trouver refuge chez Jonas, ce père adoptif de condition plus humble (mytheme 5), il avait, auparavant, décidé d'abandonner *Le Sacrifice d'Abraham* à un riche collectionneur, lequel s'est trouvé dépossédé de son acquisition à la dernière minute *par le même Jonas*. Cette circulation d'une progéniture réelle – Christian – et symbolique – le tableau – révèle la structure manifestement double de la nouvelle. Le récit décrit en effet un curieux ballet entre les êtres et les œuvres. Rembrandt a évidemment emprunté à la Bible, partant à la tradition juive, la scène qu'il a représentée sur sa toile. En dérobant cette dernière, Jonas obtient donc pour les siens une forme de réparation. Grâce à son larcin, l'épisode sacré se trouve en quelque sorte rétrocedé à ses coreligionnaires. Or cette restitution permet d'éclairer singulièrement la figure du fils. Car Christian, en voleur supposé, ne fait pas que menacer – comme tout enfant exposé – la carrière de son géniteur. Tel Moïse ou Sargon, il passe d'un père à l'autre, mieux d'un nom à l'autre. Il est l'amant de la fille de Jonas, laquelle se découvre atteinte d'une étrange langueur qu'on finira par identifier à des symptômes de grossesse. Comment ne pas souligner dès lors que la demoiselle porte un prénom pour le moins révélateur. Rébecca, nul ne l'ignore, est, dans la Bible, la femme d'Isaac.

9. J'analyse ici le texte de la première édition du conte, telle que je l'ai reprise dans *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique*, Strasbourg, P.U.S., 2004, p. 315-346.

En épousant la jeune juive, Christian s'assimile d'autant mieux au fils d'Abraham<sup>10</sup> qu'il se dit prêt à intégrer la communauté de sa fiancée et donc à se faire circoncire<sup>11</sup> :

– Oui, oui ! Jonas a de l'or. La loi de Moïse est sévère, il faut passer par là. Diable d'opération ! Si la petite Rébecca n'était pas si jolie... D'ailleurs un petit morceau de chair de plus ou de moins ne change pas un homme... Ce n'est pas comme au bout du nez. Mon père ne veut plus me voir. [...] Je me jette aux pieds de Jonas et je lui déclare que la lumière du mont Sinaï a pénétré dans mon cœur<sup>12</sup>.

La décision est d'autant plus symbolique qu'elle touche un individu désigné à l'origine comme le chrétien par excellence. À la différence du Rembrandt historique, père d'un Titus quelque peu païen, le héros d'Erckmann a engendré, lui, un fidèle Christian<sup>13</sup>.

### *Sous le signe du double*

Les déplacements et condensations que connaît le scénario canonique de l'exposition ont toutefois non seulement pour conséquence de mettre en scène deux figures de pères<sup>14</sup> mais encore de leur attribuer une égale duplicité. On touche ainsi à un procédé essentiel du fantastique qui modèle l'ensemble du processus de dissimulation. Si Jonas est honnête brocanteur le jour et prince des voleurs le soir, Rembrandt est, lui, une sorte de Jeekyll et Mr Hyde. Artiste accompli, parvenu au faite de sa carrière, il se métamorphose, la nuit tombée, en un sordide Harpagon :

À cette heure où le sommeil profond ressemble à la mort, où le silence règne au loin dans les rues désertes, où les yeux verts du chat s'illuminent d'une clarté intérieure [...], Rembrandt veille. Il soulève une lourde trappe au milieu de son atelier et descend quelques marches. Une agitation fébrile fait tressaillir ses muscles, des éclairs s'échappent de son regard, il enfonce ses bras dans une cavité profonde et ramène avec effort un coffre de fer. Il rugit de bonheur, le sourire de Satan épanouit sa large figure... il soulève le couvercle et regarde... Rembrandt l'avare ne peut dire un mot, son émotion le suffoque, ses mains se baignent dans l'or, il bégaie avec un petit cri saccadé :

– Ho ! ho ! ho !... mes enfants, riez, riez !... Mes pauvres petits anges... ho... ho... ho... comme ils sont heureux ! comme ils chantent... mes petits anges !

La scène, qui explique qu'au début de la nouvelle il soit fait mention du visage « vulgaire »<sup>15</sup> de l'artiste, remplit une fonction essentielle. Rembrandt traite ses pièces d'or comme ses enfants et leur

10. Paradoxalement, Isaac n'est pas mentionné dans le texte original. La scène qu'illustre le tableau de Rembrandt est considérée uniquement du point de vue du père : c'est le « sacrifice d'Abraham ». Même lorsque Jonas invoque Yahvé, il en appelle curieusement au « Dieu d'Abraham et de Jacob ». Le nom d'Isaac ne vient que tardivement s'intercaler entre ceux de son père et de son fils, dans l'édition de 1860 des *Contes fantastiques* chez Hachette, p. 298 : « Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ».

11. Faut-il rappeler qu'Isaac est le premier juif à être circoncis à l'âge de huit jours, conformément au commandement de Yahvé (Genèse, 21,4) ? Abraham est circoncis, lui, à l'âge respectable de quatre-vingt-dix-neuf ans (Genèse, xvii, 24).

12. Éd. cit., p. 344. La première partie de ce monologue est censurée dans les éditions postérieures.

13. Dans les éditions postérieures, Erckmann rétablira la réalité historique.

14. Alors que le scénario d'exposition canonique met en scène le géniteur et le père adoptif d'un enfant, l'intrigue de Rembrandt oppose très clairement deux pères et leurs enfants : Rembrandt et Jonas, Christian et Rébecca.

15. Éd. cit., p. 316.

accorde l'attention et l'amour qu'il refuse à Christian, ce fils qu'avant de chasser de chez lui, il enferme dans sa chambre et prive de nourriture. Dans un article capital, Nicole Belmont souligne que l'exposition vise « à dissocier [l]es deux fonctions parentales – mettre au monde et élever – en les attribuant à deux couples différents »<sup>16</sup>. Par ce biais, la structure mythique renvoie au thème central de la prospérité. Œdipe, à Colonne, apporte à tous la fortune. La douce vierge du conte n°713 dans la typologie d'Arne et Thompson, « Brigitte, la maman qui m'a pas fait mais m'a nourri »<sup>17</sup>, remplit une fonction voisine : accusée d'être la mère du bâtard que sa demi-sœur a mis au monde, elle s'exile avec l'enfant et apporte la richesse à sa terre d'adoption. Or c'est bien à cette obligation alimentaire, à ce rôle de producteur de biens économiques que renonce le Rembrandt d'Erckmann. Il refuse le pain à son fils et préfère savourer sa fortune en solitaire. Il délègue ce faisant les fonctions nourricières à Jonas et la jouissance de l'œuvre d'art à une troisième figure paternelle, le riche amateur allemand auquel il a prévu de vendre son *Sacrifice d'Abraham*. Ainsi l'imagematernelle ne cesse de s'incarner sous des traits divers, et c'est comme pour se défaire du statut de père nourricier et d'agent économique à travers un jeu ininterrompu de miroirs...

Les autres mythes présentent des déplacements et des reduplications du même ordre. Si la naissance de Christian n'est pas directement évoquée, l'idée de difficultés diverses liées à l'enfantement (mythe 2) fait elle aussi l'objet d'un traitement en doublon. Dans un premier temps, la sœur de Rembrandt, seule figure maternelle auprès de Christian, est présentée comme une seconde Sarah :

Un soir, Rembrandt, d'habitude triste et sombre, se montra d'une humeur joyeuse. Pendant le souper, sa verve de bon vivant se ranima, il fit mille plaisanteries au sujet de sa sœur Louise, qui était, disait-il, en âge de se marier : elle avait alors 55 ans<sup>18</sup>.

Dans la Genèse, on s'en souvient, Abraham fait passer son épouse pour sa sœur<sup>19</sup>. Et lorsque Dieu lui annonce qu'il va être père, il ne peut s'empêcher de plaisanter sur l'âge de la future parturiente qui vient de dépasser les quatre-vingt-dix ans... Erckmann, excellent connaisseur de la Bible, n'aura pas manqué de faire le rapprochement. Mais il y a plus. Car, comme les autres, le motif de la naissance difficile se trouve répété du côté du second clan familial, celui du brocanteur Jonas auquel Christian songe à se rattacher. Et c'est pour s'actualiser alors sous la forme de « rapports clandestins entre les parents ». Certes ce sont là des obstacles opposés aux représentants de la seconde, et non de la première génération. Ils n'en sont pas moins révélateurs de l'étonnante unité du conte, en ce qu'ils permettent de convoquer là encore, et cette fois à propos de Jonas, la figure

16. « L'Enfant exposé », *Anthropologie et sociétés*, vol. IV, n°2, 1980, p. 8.

17. Paul Delarue, « Le conte de "Brigitte, la maman qui m'a pas fait, mais m'a nourri" », *Fabula*, tome II, 1959, p. 254-264.

18. Éd. cit., p. 316.

19. Genèse, XII, 12-13 ; XX, 2.

emblématique d'Abraham. De fait, le vieux médecin juif que le brocanteur consulte sur l'incompréhensible maladie de sa fille, révèle la vérité en prenant l'exemple du patriarche biblique :

Réjouissez-vous... le seigneur Dieu a dit à notre père Abraham : « Ta postérité sera innombrable comme les étoiles du ciel... comme les grains de sable du bord de la mer »<sup>20</sup>.

Parallèlement Christian-Isaac, qui passe sa jeunesse dans le clair-obscur des tavernes apparaît comme un avatar de Rembrandt, de sorte que l'on peut se demander si les relations clandestines qu'il entretient avec Rébecca ne répètent pas celles que connut autrefois son géniteur. Une chose est sûre, une fois qu'il aura atteint l'âge mur, il s'offrira comme le portrait exact de son père :

Christian et Rébecca s'étaient retirés à Bruges ; ils y vécurent en bonne intelligence. Le fils de Rembrandt devint avare comme son père ; l'accueil de ses bons amis Van Eick et Van Hopp, à la taverne des Francs-Soudards, lui avait appris ce que vaut l'argent<sup>21</sup>.

Adulte, Christian connaît donc le sort commun aux enfants exposés, il accède au même rang social que son géniteur (mythème 6). Toutefois, par le jeu de la satire qui gouverne le texte, ce n'est pas au caractère noble et artiste de son père qu'il emprunte, mais au sordide fesse-mathieu, trait commun que partagent l'avare Rembrandt et l'usurier Jonas.

Reste qu'à un autre niveau Christian triomphe d'épreuves exceptionnelles. Fût-ce par hasard, c'est grâce à lui qu'on retrouve le tableau disparu. Venu quêter l'hospitalité de Jonas – et plus directement celle de Rébecca –, il surprend son futur beau-père dans ses agissements nocturnes. Ce faisant, il cause la mort du brocanteur et permet à la narration d'actualiser un autre mythe essentiel : le « présage (rêve, oracle) » qui « vient mettre en garde contre cette naissance, annonçant le plus souvent un danger contre le père » (mythème 3). Le trait est d'autant plus important que c'est en lui que réside tout le fantastique du conte. De fait, si Jonas, au paroxysme de sa crise somnambulique, effraie le fils de Rembrandt, c'est parce qu'il surgit comme un véritable revenant :

Jonas, en chemise, une lampe à la main, se dirigea d[un] côté [de Christian]. Le premier mouvement du jeune homme fut de fuir ; il n'en eut pas le temps, car le vieillard marchait avec une rapidité surprenante. Christian s'effaça contre la porte ; il espérait que Jonas passerait sans l'apercevoir, mais, arrivé en face de lui, le juif s'arrêta et le regarda fixement, la bouche serrée, ses grands yeux ouverts, mais ternes, glauques, sans intelligence : les yeux d'un cadavre.

Ainsi, et même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un rêve prémonitoire, l'activité nocturne du père présage de sa destinée : en l'éveillant au milieu de la crise, le fils ne va pas tarder à le tuer, et donc à le restituer à cet au-delà d'où il semble surgir. Le brocanteur ne nous avait-il pas été présenté d'ailleurs dès le début du conte comme une sorte de mort-vivant, « une vieille figure de juif » surgie

20. Éd. cit., p. 338. Le médecin cite la Genèse, xxii, 17.

21. *Ibid.*, p. 346.

mystérieusement aux côtés du peintre et dont la « tête jaune, coiffée d'un bonnet pointu », était « sillonnée de tant de rides, qu'on eût dit le visage parchemineux d'une vieille momie d'Égypte »<sup>22</sup>. Certes, dans le scénario classique du mythe d'exposition, c'est le géniteur et non le père adoptif qui se trouve menacé par le fils. Mais la dispersion des motifs et le jeu de la duplication explique que le danger se déplace de la sorte sur le vieillard. Le décès de ce dernier correspond au point d'aboutissement extrême d'un processus qui touche non seulement l'usurier mais l'artiste, et donc le père génétique. À l'instant où disparaît son tableau, Rembrandt connaît en effet une véritable crise intellectuelle dont il attribue la cause à son fils. Jeté dans un sombre désespoir, il cesse de peindre, passe son temps à errer dans sa demeure en tenant des propos inintelligibles. Là où Jonas est directement touché dans ses chairs – il se rompt le coup en tombant d'une échelle – Rembrandt est attaqué dans ses facultés créatrices. D'ailleurs, tuer Jonas revient curieusement à s'en prendre à l'œuvre de Rembrandt. Le parallélisme existant entre les deux figures de père est si fort que, lorsqu'il apparaît la première fois, le brocanteur est assimilé non seulement à une momie égyptienne, mais encore à une toile du maître. Surgi de nulle part, il s'impose comme un double du peintre – mieux, comme une émanation de son œuvre :

Mais pendant ce temps, une autre figure, non moins saisissante, non moins enthousiaste, non moins sublime d'inspiration et de génie, se penchait sur l'épaule de Rembrandt et regardait avidement le tableau.

C'était une vieille figure de juif, telle que le peintre flamand nous en a transmis plusieurs<sup>23</sup>.

Dans le même temps, cet étrange couple parental permet de définir les deux principaux registres qu'on voit entrer en compétition dans le conte : celui de la réalité physique et celui de l'art. On comprend dès lors qu'à la double personnalité de Rembrandt – l'avare et le génie – correspondent deux lieux identiquement *heimlich* chez Jonas, l'un dévolu à la procréation et l'autre à la création. Deux pièces de la demeure du vieux juif suscitent en effet l'admiration du visiteur. La première est la chambre de Rébecca, réduction d'un palais des *Mille et Une Nuits* :

Tout ce que notre luxe moderne a de somptueux et de riche s'effacerait devant la splendeur de ce petit appartement. Imaginez une pièce haute, étroite, voûtée en ogive ; les arêtes sont décorées de brillantes peintures ; du milieu de la voûte descend une chaîne d'argent qui retient un candélabre de bronze. Un tapis des Indes aux mille rosaces capricieuses couvre le parquet. Deux hautes fenêtres, dans le style gothique, avec leurs mailles de cuivre et leur vitrage colorié, reflètent une lumière éblouissante.

Enfin, sur un divan moelleux, repose la petite Rébecca<sup>24</sup>.

22. *Ibid.*, p. 317.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 324-325.

Cette atmosphère de conte, fortement occidentalisée par certains éléments d'architecture ou d'ameublement – la voûte en *ogive*, la *rosace* du tapis – préfigure la seconde pièce, tout aussi *gothique*, et qui n'est autre que le cabinet secret dans lequel Jonas dissimule son butin :

Lorsque Christian entra dans cette pièce, il crut voir l'intérieur d'une cathédrale, tant elle était vaste, spacieuse, élevée ; la lumière de Jonas ne pouvait en éclairer l'étendue, elle brillait comme un point dans l'immensité. En même temps, une forte odeur de peinture monta au cerveau du jeune homme et, sur les lambris de chêne, il aperçut un grand nombre de tableaux disposés avec symétrie. Il y en avait depuis la voûte jusqu'au parquet<sup>25</sup>.

Que le temple de l'art soit ainsi mis en parallèle avec l'espace féminin, bientôt maternel, et que, par dessus tout, il soit associé à des formes architecturales qui renvoient aux origines du fantastique – le *Gothic Novel* – montre à quel point la manière avec laquelle Erckmann adapte le scénario de l'exposition mythique se trouve liée à des questions d'ordre générique.

### *Fonction poétique et mécanisme psychique : deux clefs de l'exposition fantastique*

Le fantastique peut être défini comme une forme de récit poétique identifiée à une catégorie nouvelle par les romantiques français à une époque où le champ littéraire se réorganisait autour de la poésie et du roman. Proche du poème en prose, il repose sur la conjonction de deux ensembles isotopiques contradictoires qu'on peut identifier, en appliquant les propositions du Groupe  $\mu$ , à l'Anthropos et au Cosmos, le Logos des théoriciens belges correspondant aux différents procédés qui permettent la coexistence des deux registres<sup>26</sup>. On comprend dès lors que le fantastique joue de la duplication, de la répétition et des oppositions entre l'individu et le groupe. Mais l'on comprend également qu'il développe une mise en œuvre particulière de la fonction poétique. Évoquant la musique ou, comme dans « Rembrandt », la peinture, il s'offre comme une réflexion sur la création, la création artistique en général, la création littéraire en particulier. Dans le même temps, en jouant de la corrélation entre l'Anthropos et le Cosmos, entre l'intime et le public, il exhibe les mécanismes psychiques qui sont à l'origine de l'organisation textuelle et qui renvoient, pour dire vite, au secret de l'origine.

De ce fait, loin d'être particuliers à une époque, voire à un auteur, les principes selon lesquels un conte comme « Rembrandt » conduit à interpréter le mythe de l'enfant exposé ou sacrifié en fonction de critères génériques se rencontrent bien au-delà des frontières et bien après cette époque réaliste à laquelle il convient de rattacher l'œuvre d'Erckmann. On les retrouve par exemple dans le récent film de Guillermo del Toro, *El Laberinto del Fauno*<sup>27</sup>, où la jeune Ofelia, égarée dans une

25. *Ibid.*, p. 345.

26. Voir Éric Lysøe, « Pour une théorie générale du fantastique », *Colloquium Helveticum*, n°33, 2002 [2003], p. 37-66.

27. Film de Guillermo del Toro, avec Ivana Baquero, Maribel Verdú et Sergi López, scénario du réalisateur, 2006.



Espagne franquiste que la guerre civile continue à ravager, accède à un monde second, façonné à l'image de contes qu'elle aime à lire et dans lequel elle devient la princesse d'un royaume enchanté. Sur le mode de la *fantasy*, Philip Pullman reprend des éléments voisins dans sa trilogie *His Dark Material*, intégralement construite sur la rivalité des pères créateurs – Dieu et Lucifer. Le premier tome, *The Northern Lights*, s'ouvre sur une situation typique d'abandon d'enfant. Nous sommes dans un univers parallèle au nôtre, où chaque individu se trouve physiquement lié à une incarnation animale de son âme, le *dæmon*. Après avoir été confiée à une gitane, l'héroïne, Lyra Belacqua, fruits d'amours adultères, est prise en charge par une institution mi-religieuse, mi-éducative, le Jordan College à Oxford. Elle croit ses parents morts lors d'un accident d'avion, mais découvrira qu'elle est en réalité la fille de deux personnages éminents, lord Asriel et Marisa Coulter. Contrairement au scénario mythique de l'exposition, le père ne menace pas d'emblée la vie de sa fille, il se décharge de ce rôle sur le mari de sa maîtresse, Edward Coulter, brillant politicien. Il vole même au secours de sa progéniture en tuant en duel l'encombrant cocu à l'instant où celui-ci va assassiner le nourrisson. Mais qu'importe ! Il se révélera cependant constituer un véritable danger pour l'enfant. Ses recherches ont démontré que séparer un être innocent de son *dæmon* produit une énergie extraordinaire, susceptible d'ouvrir des passages entre les univers parallèles. La découverte a excité la curiosité de la séduisante Mrs Coulter qui, à la tête d'une organisation secrète, *the General Oblation Board*, s'emploie à kidnapper les enfants pour se livrer sur eux à d'effrayantes expériences. Mais l'*hybris* du savoir pousse également au crime Lord Asriel en personne. Reclus dans un prodigieux laboratoire au nord de l'archipel du Svalbard, le père de Lyra se prépare à sacrifier le premier enfant qui se présentera à lui, afin de forcer un passage vers l'autre monde. Lorsque sa fille vient se réfugier sous son toit, il croit un instant devoir l'immoler sur l'autel de la science. Accompagnée de Roger Parslow qu'elle vient d'arracher aux griffes de Marisa Coulter, la petite offre toutefois à son père la possibilité d'échapper à pareil cas de conscience. Tel l'agneau d'Abraham, le jeune garçon qui partagea tous les jeux de Lyra à Oxford va être exécuté à la place de l'héroïne. Et cette forme de substitution illustre bien la manière qu'a le récit fantastique de disperser et redoubler les mythes dans le corps de l'intrigue. Car la malheureuse victime n'est aucune façon désignée par le hasard : l'enfant exerce au Jordan College la fonction de garçon de cuisine. Personnage de condition modeste, il contribue à nourrir les jeunes élus auxquels d'éminents professeurs tentent d'inculquer la meilleure éducation. Il remplit par ce biais une fonction caractéristique de la sphère des parents adoptifs.

Ainsi les *Northern Lights* offrent l'occasion de reprendre tous les mythes constitutifs du scénario de l'enfant exposé ou sacrifié, pour les rédupliquer et les disséminer dans l'ensemble du roman. Il n'est pas possible toutefois, faute de temps, de s'attarder sur le détail du processus. Plus important est de montrer à quel point Philip Pullman tout en développant à travers son intrigue une

réflexion d'ordre religieux, entend s'inscrire dans le sillage de Milton, de Kleist et de Blake de manière à se placer délibérément sous le signe de la création artistique. La première manifestation de ce principe se traduit par le mot sur lequel s'ouvre de l'ouvrage : le prénom de l'héroïne. Lyra évoque évidemment la Lyre, et par ce biais Apollon, le dieu de la clarté solaire et des arts, entité dont la présence sous-jacente s'affirme à mesure que l'héroïne progresse vers le nord, vers l'Hyperborée et ses merveilleux phénomènes lumineux. D'un autre point de vue, l'incipit de l'ouvrage : « Lyra and her dæmon... »<sup>28</sup> procède d'une inspiration picturale aisément identifiable. Dans un entretien en date du 3 décembre 2007<sup>29</sup>, l'écrivain explique que ces quatre mots lui sont venus à l'esprit en contemplant plusieurs tableaux de Léonard de Vinci, de Holbein ou de Tiepolo : *La Dame à l'hermine*, *La Dame et l'écureuil*, *La Jeune femme au perroquet*. Le plus important toutefois réside sans doute dans un troisième élément, un objet qu'un des nombreux pères adoptifs de Lyra, le Grand Maître du Jordan College, confie à la petite : l'aléthiomètre. Comme son nom l'indique, l'instrument permet d'accéder à la vérité : le mot vient, ainsi que l'explique un personnage, du grec ἀλήθεια. On pose une question en déplaçant trois aiguilles sur les 36 symboles disposés sur le cadran. On obtient la réponse en observant le déplacement d'une quatrième aiguille, plus longue et plus fine que les autres... Pareil objet présente avant tout des difficultés de lecture. Car chacun des symboles du cadran peut désigner des éléments très différents selon le « niveau » auquel on se situe. C'est du moins ce que révèle ce dialogue entre deux autres pères adoptifs de Lyra – les gitans John Faa et Farder Coram :

“By pointing to three symbols you can ask any question you can imagine, because you've got so many levels of each one. Once you got your question framed, the other needle swings round and points to more symbols that give you the answer.”

“But how does it know what level you're a-thinking of when you set the question?” [...]

“Ah, by itself it doesn't. It only works if the questioner holds the levels in their mind. You got to know all the meanings, first, and there must be a thousand or more. Then you got to be able to hold 'em in your mind without fretting at it or pushing for an answer, and just watch while the needle wanders. When it's gone round its full range you'll know what the answer is”<sup>30</sup>.

D'emblée d'ailleurs lorsqu'il lui confie l'objet, le Maître de Jordan College explique à Lyra qu'elle devra apprendre à en lire les messages :

“What is this?” she said.

28. *Nothern Lights*, Londres, Scholastic UK, 1995 ; édition de référence : Londres, Scholastic UK, 2007.

29. « Genesis, Milton, This Man », *Intelligent Life Magazine*, hiver 2007, p. 66.

30. Éd. cit., p. 127. Je traduis : « En désignant trois symboles, on peut poser toutes les questions imaginables, tant chacune de ces figures possède de niveaux de signification. Une fois la question mise en forme, l'autre aiguille décrit un circuit et désigne plus de symboles encore qui donnent la réponse. – Mais comment [l'aléthiomètre] connaît-il le niveau auquel on se situe lorsqu'on pose une question ? – Il n'en sait rien. Il ne fonctionne que si l'interrogateur conserve à l'esprit les différents niveaux. On doit connaître d'abord tous les niveaux, et il peut y en avoir des milliers. Puis on doit être capable de les conserver à l'esprit sans trop y penser ni forcer dans le sens d'une réponse, mais juste observer les déplacements de l'aiguille. Quand elle a tourné à sa guise, on sait quelle est la réponse. » (Voir, pour une traduction légèrement différente : Philip Pullman, *À la croisée des mondes*, trad. Jean Esch, Paris, Gallimard, 2007, p. 112).

“It’s an alethiometer. [...]”

“But what does it do?”

“It tells you the truth. As for how to *read*, you’ll have to learn by yourself”<sup>31</sup>...

Telle l’œuvre littéraire, l’appareil ne produit du sens qu’en fonction de celui qui en interprète les signes. Et, tout comme la toile de Rembrandt chez Erckmann, il entretient une étroite relation avec le rite sacrificiel. De même que Christian, personnage de chair et d’os dans l’univers de la diégèse – tend à s’assimiler au fils d’Abraham, protagoniste du tableau mis en abyme, l’aléthiomètre fonctionne grâce à une mystérieuse poussière, identique à celle qui se trouve à l’origine de la connexion entre l’individu et son *dæmon*. Ainsi le sacrifice de Roger, fondé précisément sur la séparation du jeune garçon et de son double animal, libère une énergie de même nature que celle que dégage le livre-aléthiomètre et sa lecture. C’est d’ailleurs grâce à cette même poussière que Lord Asriel – frère d’Azraël, ange de la mort – peut franchir l’impénétrable frontière qui sépare les univers tandis que le lecteur passe, quant à lui, du premier tome de la trilogie au second, des *Northern Lights* au *Subtle Knife* : c’est donc bien un processus unique qui nous conduit de la chair de l’enfant aux pages du livre...

De la sorte, le roman de Philip Pullman non seulement associe le fonctionnement du texte fantastique aux effets produits par le sacrifice de l’enfant, mais encore inscrit définitivement ce parallélisme sous le signe de l’*Unheimliche*. Les particules élémentaires qui permettent de conjointre l’aléthiomètre et son lecteur, l’enfant et le *dæmon* assassinés procèdent doublement du secret de l’origine : elles proviennent d’une supposée matière noire, magma premier d’autant plus maternel et archaïque qu’il garde, nous dit-on, le souvenir du péché originel. Tuer l’enfant équivaut donc à permettre au refoulé de refaire surface, c’est agir comme l’*a-léthio*-mètre. Car l’appareil lui aussi rend évident ce qui était caché : lié à la vérité, ἀ-λήθεια, il procède du dévoilement ce qui était oublié : λήθη. Il s’apparente de ce fait à une mécanique subtile destinée à faciliter le retour du refoulé, et donc à engendrer l’inquiétante étrangeté. Il exhibe le fonctionnement du texte fantastique et interroge les vertus symboliques de l’exposition. Car ex-poser l’enfant, est-ce autre chose que l’exclure de l’intimité du foyer – de l’*Heimlichkeit* –, lui refuser le statut d’être humain, pour le déposer sur la place publique ou pire l’abandonner dans la forêt, royaume terrifiant, fondamentalement *unheimlich*. Telle est bien l’opposition entre intériorité et extranéité que remettent en question les littératures de l’imaginaire et qui conduit par exemple Pullman non seulement à animaliser la part la plus intime de l’être humain mais encore à la projeter à l’extérieur de l’individu. Guillermo del Toro assujettit la petite Ofelia au même type de processus : épiphanie

31. *Ibid.*, p. 74 (je souligne). Je traduis : « Qu’est-ce que c’est que cela, demanda-t-elle ? – C’est un aléthiomètre [...] – Et à quoi cela sert-il ? – À te dire la vérité. Mais pour la lire, tu devras apprendre par toi-même. (Voir aussi, *À la croisée des mondes*, p. 69).

du livre fantastique, le mystérieux labyrinthe du Faune conduit dans un monde parallèle qui se trouve défini, dès le début de l'action, comme un monde souterrain, profondément matriciel.

### *Une exposition paradoxale : « The Ones who Walk Away from Omelas »*

Dans d'autres textes, le principe demeure inchangé, mais il engendre un mouvement inverse : au contraire de ses prototypes mythiques, la victime de l'exposition fantastique se trouve placée au cœur même de l'espace familial. Abandonné par son père, le fils de Rembrandt se retrouve, chez Erckmann, plongé au cœur de l'univers esthétique de son père : le voilà livré au clair-obscur de la nuit. Telle est encore la formule que développe, sur un tout autre mode, Ursula K. Le Guin, dans l'un des contes les plus étonnants, « The Ones who Walk Away from Omelas »<sup>32</sup>. On y voit la prospérité dont jouit la cité d'Omélas, longuement évoquée dans la première partie du conte, reposer tout entière sur l'abandon et les souffrances d'un enfant réputé faible d'esprit. Nous voilà clairement introduits au cœur du mythe, confrontés de nouveau à l'idée que l'être exposé est gage de richesse pour l'ensemble de la cité. Et puisque nous sommes en pleine *fantasy* – et donc dans les parages du fantastique – la prospérité qu'engendre la souffrance n'est pas seulement d'ordre économique ou financier, elle touche au savoir et à la création :

It is the existence of the child, and their knowledge of its existence, that makes possible the nobility of their architecture, the poignancy of their music, the profundity of their science even the abundance of their harvest<sup>33</sup>.

Reste que l'enfant se trouve ici exposé dans des conditions tout à fait particulières. Tout comme le chef-d'œuvre de Rembrandt que le Jonas d'Erckmann recèle dans son cabinet secret, l'enfant de Le Guin est enfermé dans le sous-sol d'une des merveilleuses demeures de la cité. Reclus dans une pièce aveugle, à peine éclairée par la lumière qui filtre sous la porte, il mène une existence misérable en compagnie d'accessoires dignes de Cendrillon : deux balais-brosses à la tête dure, sale et puante, trônant près d'un seau d'eau croupie<sup>34</sup>. Contrastant violemment avec le peuple enchanté de la surface, l'enfant s'apparente d'autant plus aux pulsions refoulées que, terrorisé par ce *couple* hideux et cependant destiné au nettoyage, il vit en dehors de toute forme d'ordre et d'organisation. Il se situe même en dehors même de toute caractérisations sexuelles. Bien qu'il ait près de dix ans, il est envisagé par la narration comme l'incarnation même du neutre :

32. « The Ones Who Walk Away from Omelas. Variations on a Theme by William James », Robert Silverberg (éd.), New Dimension, 3, New York, Doubleday, 1973 ; édition de référence : *The Wind's Twelve Quarters* (1975), London, Victor Gollancz, 1989.

33. Éd. cit., p. 283. Je traduis : « C'est l'existence de l'enfant, la connaissance [qu'ont les habitants] de cette existence qui rend possible les nobles formes de leur architecture, le caractère poignant de leur musique, la profondeur de leur science et même l'abondance de leurs moissons ».

34. Voir p. 281 : « a couple of mops, with stiff, clotted, foul-smelling heads near a rusty bucket ».

*It* could be a boy or a girl. *It* looks about six, but actually is nearly ten. *It* is feeble-minded. Perhaps *it* was born defective, or perhaps *it* has become imbecile through fear, malnutrition, and neglect. *It* picks *its* nose and occasionally fumbles vaguely with *its* toes or genitals, as *it* sits hunched in the corner farthest from the bucket and the two mops. *It* is afraid of the mops. *It* finds them horrible. *It* shuts its eyes, but *it* knows the mops are still standing there<sup>35</sup>...

Désigné par le pronom « *It* », l'enfant qui n'est soumis que par la violence aux forces de la raison et croupit au milieu de ses propres excréments s'assimile visiblement aux puissances du Ça, « *Id* » dans la transposition anglo-américaine de la seconde topique freudienne. Toutefois, et bien qu'il soit refoulé par l'ensemble de la société qui prospère grâce à lui, il lui arrive d'émerger à la conscience des autres. Il reçoit régulièrement la visite de concitoyens venus le contempler avec dégoût, ou encore celle d'enfants auxquels on explique la loi fondamentale qui fait reposer toute la beauté du monde sur cette souffrance unique et déchirante. Certains ne peuvent supporter cette confrontation. Ils quittent pour toujours leur univers faussement paradisiaque. Ce sont eux, « the ones who walk away from Omelas », qu'évoquent les derniers mots du conte.

Nul doute qu'à travers cette fable, Ursula Le Guin s'emploie à dénoncer les méfaits du capitalisme et du post-colonialisme. Mais on peut y lire également une réflexion sur le fonctionnement du texte fantastique. Car toute l'économie stylistique de la première partie, entièrement consacrée à la description de la cité en fête, vise à impliquer le processus de lecture dans l'élaboration du texte. Le destinataire du message narratif est sans cesse interpellé, invité à participer à l'acte de création :

Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time. Perhaps it would be best if you imagined it as your own fancy bids, assuming it will rise to the occasion, for certainly I cannot suit you all<sup>36</sup>.

Smiles, bells, parades, horses, bleh. If so, please add an orgy. If an orgy would help, don't hesitate... [...] One thing I know there is none of in Omelas is guilt. But what else should there be? [...] For those who like it, the faint insistent sweetness of *drooz* may perfume the ways of the city [...]. For more modest tastes I think there ought to be beer<sup>37</sup>.

35. *Ibid.* Je traduis : « Ce peut être un garçon ou une fille. Alors qu'en réalité son âge approche les dix ans, on lui en donnerait six. C'est un esprit faible, peut-être débile de naissance, à moins que la peur, la malnutrition, la déréliction aient engendré cet état d'imbécillité complète. Et cela se cure le nez, à l'occasion se tripote les orteils ou les parties génitales, replié qu'on est dans le coin le plus éloigné du seau et des deux balais. Car on est effrayé par les balais. On les trouve horrible. Alors on ferme les yeux, mais l'on sait bien qu'ils sont toujours là ». On sait que le neutre, en anglais, n'est employé que pour les nourrissons.

36. *Ibid.*, p. 278. Je traduis : « Omelas résonne dans mes propos comme une cité de contes de fée, il était une fois, dans un royaume lointain, du temps que les bêtes parlaient. Peut-être vaudrait-il mieux que vous l'imaginiez selon votre propre fantaisie, quitte à en assumer les conséquences, tant il est clair que je ne puis m'accorder à tous les souhaits ».

37. *Ibid.*, p. 279. Je traduis : « Sourire, cloches, parades, chevaux, que sais-je ?... Si le cœur vous en dit, ajoutez une orgie. Si cela vous aide, n'hésitez pas. [...] Une chose que je sais est qu'Omelas ignore le sentiment de culpabilité. Mais que d'autre y mettre ? [...] Pour ceux qui l'aiment, un doux et persistant relent de *drooz* peut parfumer les rue de la ville [...]. Pour les goûts plus modeste, je crois qu'on pourrait se contenter de bière... »

L'écriture comme la lecture fantastique procèdent donc d'un mouvement qui se fonde sur l'image terrifiante de l'enfant maltraité, sur cette matière noire que Le Guin place à l'origine de la production textuelle – un peu comme Pullman la met, lui, à l'origine du monde. Pour retourner comme un gant la figure du monstre, l'exposition fantastique n'en repose pas moins sur le même principe identificateur entre l'enfant et les puissances de l'inconscient, pensé cette fois de façon non sur le mode de l'effroi, mais sur l'autre volet de la catharsis aristotélicienne : la sympathie. Pour adopter une attitude conforme à notre morale, « Ceux qui partent d'Omélas » dénoncent certes l'ignominie, mais dans le même temps renoncent à la jouissance du texte. Refusant la matière noire engendrée par la souffrance de l'enfant – ces *Dark Materials* dont parle Pullman, ce monde souterrain dont la caméra de Guillermo del Toro parcourt les recoins d'ombre –, ils s'enfoncent dans des ténèbres dont on peut penser qu'elles sont sans doute plus terribles encore.

\*

Ainsi les actualisations du scénario canonique de l'exposition dans le fantastique conduisent-elles non seulement à redistribuer une collection de mythes, mais encore à les interpréter en fonction de caractéristiques génériques. De fait, ce que l'on vient de montrer avec le fonctionnement de l'*Unheimliche* et des jeux du logos trouve naturellement à se prolonger dans l'opposition constitutive de l'anthropos et du cosmos<sup>38</sup>. Le temps manque toutefois pour s'attarder à ces processus et l'on se contentera ici de conclure sur une image qui dit tout à la fois l'importance du rôle que joue l'enfant exposé dans la littérature de l'imaginaire et la prégnance du processus qui nous a fait invariablement passer de la chair – celle de la jolie Rebecca dans sa chambre gothico-orientale – à l'œuvre – la collection de Jonas – ou au livre tel que celui-ci se matérialise dans l'aléthiomètre ou les festivités d'Omélas. L'un des premiers enfants abandonnés du fantastique moderne est peut-être d'ailleurs le narrateur de « Berenice » que Poe imagine naissant parmi les livres et bientôt livré à lui-même dans la bibliothèque familiale :

Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars - in the character of the family mansion - in the frescos of the chief saloon - in the tapestries of the dormitories - in the chiseling of some buttresses in the armory - but more especially in the gallery of antique paintings - in the fashion of the library chamber - and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents, there is more than sufficient evidence to warrant the belief.

The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes - of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein was I born<sup>39</sup>.

38. Ce que révèle, entre autres, dans le conte de Le Guin et le roman de Pullman, le rapport qui s'établit entre l'enfant sacrifié et la collectivité d'Omélas, ou entre la victime expiatoire de lord Asriel et les merveilles de la poussière sidérale.

39. Edgar Allan Poe, *Collected Works*, éd. Thomas Ollive Mabbott, Cambridge, Harvard, 1978, tome II, p. 209. Trad. de Baudelaire : « Dès longtemps on appelait notre famille une race de visionnaires ; et le fait est que dans plusieurs détails frappants, – dans le caractère de notre maison seigneuriale, – dans les fresques du grand salon, – dans les tapisseries des chambres à coucher, –

Ce personnage au fil des temps en a engendré d'autres. On peut penser par exemple que le héros monstrueux que Lovecraft met en scène dans « The Outsider »<sup>40</sup> en est le successeur. Enfermé une tour construite dans les profondeurs de la terre, il lui faut affronter le clinquant d'une société en fête, de sorte qu'il préfigure assez bien l'enfant maltraité de Le Guin<sup>41</sup>. Il est cependant masse répugnante de chair à l'état brut et à ce titre s'oppose à d'autres descendants, largement plus surprenants, du héros conçu par Poe. Dans *La Sombra del Viento*, Carlos Ruiz Zafón imagine une Barcelone chimérique. Un beau matin, un jeune garçon y est conduit par son père dans une mystérieuse bibliothèque, le « Cimetière des livres oubliés ». L'enfant doit obéir à un étrange rituel transmis de génération en génération, choisir un livre, l'adopter, en faire son meilleur ami et participer ainsi à la perpétuation de l'œuvre littéraire. Comme l'enfant se l'entend dire,

Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte<sup>42</sup>...

Ce sont donc désormais les livres qu'on expose – les livres qu'on sacrifie : en adoptant l'un des ouvrages de la gigantesque bibliothèque, *L'Ombre du vent* d'un certain Julián Carax, le jeune héros va se trouver confronté à Lain Coubert, personnage diabolique qui traque chaque exemplaire de l'œuvre de Carax pour le faire périr dans les flammes. Est-ce tout à fait un hasard dès lors si l'étrange gardien du Cimetière des livres oubliés, cet « *hombrecillo con rasgos de ave rapaz* »<sup>43</sup> se prénomme... Isaac ? Le fils d'Abraham, avec désormais son regard d'aigle [« *su mirada aguileña* »], est devenu un curieux juif errant, l'éternel lecteur... Preuve s'il en est qu'entre l'enfant et le récit fantastique, entre la chair et le livre, les liens qui se sont établis sont, décidément, indéfectibles...

Éric Lysøe

*Centre de Recherche sur les Littératures  
et la Sociopoétique (EA 1002)*

dans les ciselures des piliers de la salle d'armes, – mais plus spécialement dans la galerie des vieux tableaux, – dans la physionomie de la bibliothèque, – et enfin dans la nature toute particulière du contenu de cette bibliothèque, – il y a surabondamment de quoi justifier cette croyance. / Le souvenir de mes premières années est lié intimement à cette salle et à ses volumes, – dont je ne dirai plus rien. C'est là que mourut ma mère. C'est là que je suis né. » (Edgar Allan Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 131.

40. L'édition préoriginale de ce conte parut dans *Weird Tales* en avril 1926 ; en volume dans *The Outsider and Other Stories*, Arkham, Arkham House, 1939 ; *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, London, Penguin, 2000.

41. On rapprochera ces textes du célèbre conte de Richard Matheson, « Born from Man and Woman », *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, été 1950 ; en volume in Everett F. Bleiler et T. E. Dikty éd., *The Best Science-Fiction Stories*, New York, Dell, 1951 ; Richard Matheson, *Collected Stories*, New York, Gauntlet Press, 2005, vol. 1.

42. *La Sombra del Viento*, Barcelone, Planeta, 2002, p. 11-12 ; *L'Ombre du vent*, trad. François Maspéro, Paris, Grasset, 2004, p. 12 : « Cet endroit est un mystère, Daniel, un sanctuaire. Chaque livre, chaque volume que tu vois, a une âme. L'âme de celui qui l'a écrit et l'âme de ceux qui l'ont lu, ont vécu et rêvé avec lui. Chaque fois qu'un livre change de mains, que quelqu'un promène son regard sur ses pages, son esprit grandit et devient plus fort ».

43. *Ibid.*, p. 12. *L'Ombre du vent*, p. 12 : « petit homme au visage d'oiseau de proie ».