

DÉCOR ET DÉDOUBLEMENT FANTASTIQUES.
UNE SACRÉE GARCE ET L'HOMME ET LE SERPENT
D'AMBROSE BIERCE.

RAQUEL ÁLVAREZ-ÁLVAREZ
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
raquelalvarez1789@yahoo.fr

Recibido : 19-02-2019
Aceptado : 24-09-2019



RÉSUMÉ

Le *monstre intérieur* est l'une des plus terribles menaces dans le récit fantastique. Il arrive que face à l'irruption de l'impossible, les personnages doivent lutter contre l'inconnu le plus létal qui soit: eux-mêmes. Il est question dans cet article des mécanismes de la peur et des étapes enclenchées par ce fantastique tourné vers le Moi. Le surnaturel a besoin d'une fissure dans laquelle se faufiler. Chez Bierce, c'est la fragilité psychologique -en particulier la culpabilité à forte résonance chrétienne ou crainte du sacré- qui rend vulnérable et réceptif au surnaturel et à la terreur. Cet état a pour faculté de transformer un décor neutre en un environnement angoissant et menaçant non sans en exploiter son potentiel sinistre, telle une projection extérieure de la faute intérieure torturant les personnages. S'enclenche alors une lutte interne chez ces derniers, établissant un décor psychologique propice à l'irruption du surnaturel renforcé par des références aux superstitions et peurs ancestrales auxquelles n'échappent pas les héros des deux contes. Les personnages succombent à la terreur sacrée ou numen (primitif) de Rudolf Otto, une variante de la terreur cosmique lovecraftienne. Entre alors en jeu la perturbation des sens. La suggestion enveloppe les personnages, augmente leur angoisse et la sensation d'enfermement sur eux-mêmes. Ils perdent pied et prennent à la fois conscience du danger de mort et de leur impuissance qui les condamne à une mort inéluctable. L'enfermement mental culmine par l'enfermement physique au moyen d'une mise en abyme stylistique. Paralysés, les personnages s'engagent dans une lutte interne qui aboutit à l'irruption du double, le seul recours trouvé par leurs esprits perturbés pour affronter l'impossible. Mais ils deviennent « étrangers vis-à-vis d'eux-mêmes » et par conséquent leurs propres bourreaux respectifs. Ce dédoublement déclen-

che des doutes angoissants sur leur propre identité, laquelle se révèle sous un aspect méconnu jusqu'alors. L'inconnu, le danger, ce sont eux. Ils se retrouvent enfermés «en» et «par» eux-mêmes. Ils sont donc condamnés, car nul ne peut échapper à soi-même.

MOTS CLÉS: Fantastique intérieur Numen Double Fascination Enfermement Aliénation



La peur, élément central du fantastique, a toujours intrigué quant à sa nature et à son fonctionnement: comment la définir exactement? Comment et grâce à quels éléments se déclenche-t-elle?

Maupassant lui a consacré deux contes ; bien avant Lovecraft, l'auteur en était parvenu à la conclusion que:

La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril: cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses en face de risques vagues (1882).

Ainsi la «vraie» peur est celle que l'on rencontre non pas «devant les formes connues du péril» mais face au flou, à une présence non identifiable qui pénètre dans notre esprit à travers une faille, laquelle représente une porte d'accès au surnaturel. Ce «risque vague», cet inconnu avait paradoxalement un visage pour Maupassant, pour qui la peur la plus terrible de toutes était le double, «cet autre terrible qui (...) nous expulse de nous-mêmes» (Schneider, 1985: 281). Il existe en effet deux sortes d'inconnu. La première est l'inconnu de l'extérieur tels que le monstre, la bête, les spectres et assimilés, mais également l'espace et autres lieux inexplorés, les objets, les humains parfois même. La liste n'est pas exhaustive. Lorsque les personnages sont confrontés à cet inconnu-là, ils s'accrochent alors au seul élément rassurant car sauf et non contaminé par le surnaturel: eux-mêmes. Lorsque l'impossible fait irruption, leur raison est remise en cause mais le combat reste, sinon équitable, envisageable. S'engage alors la lutte entre l'inconnu du dehors -l'étranger- et le Moi.

C'est dire le trouble lorsqu'ils se trouvent face à face avec la seconde forme d'inconnu. Quelle attitude adopter lorsqu'il n'y a vraisemblablement pas de danger externe, mais que «le spasme affreux» est causé par ce monstre intérieur, inconnu jusqu'alors, tapi au fond du Moi...? Comment peut-on envisager de lutter contre un élément invisible et vague qui trouble la perception du monde réel et notre propre identité? Devenus étrangers à eux-mêmes, pour reprendre l'expression de Louis Vax, les personnages n'ont d'autre choix que de lutter contre le plus létal inconnu qui soit: eux-mêmes. Or, comment peut-on espérer échapper à soi-même?

Cet article se penche sur cette seconde forme d'inconnu. Il vise à explorer les mécanismes enclenchés dans le processus de création et d'installation de la peur, ainsi qu'à étudier les étapes de sa progression qui culminent jusqu'à la terreur puis la mort, lorsque le danger provient du Moi et que l'étrange ou le surnaturel fait son irruption en l'absence d'élément inconnu externe. Nous avons ici affaire à la thématique de l'aliénation et du double, cette part du fantastique mental non pas tourné vers l'extérieur, mais vers l'intérieur, lorsque la peur se trouve «dans» et est créée exclusivement «par» soi-même.

Pour ce faire, nous avons choisi comme base d'étude deux contes d'Ambrose Bierce: *Une Sacrée garce* (1882) et *L'Homme et le serpent* (1890). Nous nous pencherons d'abord sur les personnages, plus concrètement sur leurs bagages psychologiques respectifs, ainsi que sur les éléments du réel qui les entourent. L'ensemble est utilisé par Bierce comme fondement nécessaire au conditionnement de ses personnages. Ainsi prédisposés, ces derniers ne peuvent échapper à la tentation de la suggestion, dont nous tâcherons de détailler les manifestations. Enfin, dernière étape dans la progression de la peur intérieure, nous analyserons par quels procédés le piège se referme et emprisonne les personnages en entraînant notamment un dédoublement qui les achève définitivement.

LES DÉCORS APPROPRIÉS¹

Pour que le surnaturel «existe», il faut une fissure, une «déchirure» (Caillois, 1966: 8) dans laquelle il puisse se faufiler, ni trop grande, ni trop étroite. Une manifestation de cette faille réside dans la fragilité psychologique dont

1 *Décor* est au pluriel car il est ici utilisé au sens large et interprétatif. Il s'agit d'englober tout ce qui entoure l'être à la fois matériellement (le décor au sens propre) et psychologiquement (présentant l'état d'esprit du héros comme une sorte de «décor interne» dans lequel ce dernier se meut). Notre titre est bien évidemment une allusion au conte éponyme de Bierce (inclus dans notre ouvrage de référence) dans lequel on retrouve d'ailleurs les notions décrites dans cet article: culpabilité et orgueil, châtement et superstitions.

Bierce dote ses personnages, ce qui permet de les affaiblir suffisamment pour les rendre réceptifs à l'irruption de l'impossible. Cette fissure s'exprime dans ces deux contes sous la forme d'un sentiment de culpabilité teinté de références chrétiennes émergeant peu à peu chez les personnages dans un cadre qui éveille en eux cette part inconnue d'inconscient collectif qui sommeille en chacun de nous, si propice à l'irruption de l'étrange ou de l'impossible.

L'idée de culpabilité que l'on retrouve chez l'auteur dans d'autres contes est de nature religieuse. Dans *Une Sacrée garce* (Bierce, 1991: 83-106)² on pense tout d'abord à la profanation qui sous-entend l'idée de péché. C'est d'ailleurs plus qu'un sous-entendu puisque le héros a conscience de son acte et essaye de se justifier en se répétant à lui-même que la défunte était, justement, une « sacrée garce », comme pour se désengager de la gravité de son acte en essayant ainsi de dévier l'opprobre (et donc le sentiment de culpabilité) vers cette dernière. Conscient, donc, de la gravité de son acte, le héros devient vulnérable psychologiquement, cherchant même à éviter une profanation majeure (en creusant autour pour ne pas abîmer le cercueil). La répétition du mot « profanation » dresse une épée de Damoclès au-dessus du personnage alourdissant ainsi l'atmosphère. Dans ce même ordre d'idées, sur le plan stylistique, on notera l'imposant « Inévitable » (en lettre majuscule, personnifiant le châtiment craint et imminent). Le personnage sait qu'il commet quelque chose de réprimable, ce qui le conditionne et établit un terrain propice à l'apparition du surnaturel. En effet, un « cerveau troublé par ce genre de sentiments » est propice à l'irruption du fantastique, celui des « fantômes intérieurs » (Sangsue, 2011: 36). Louis Vax désigne également la culpabilité comme composante essentielle du fantastique — parmi l'un de ses exemples Halpin Frayser — non pas pour s'en repentir mais pour que l'auteur profite du sentiment de remords et du châtiment inéluctable. Pas besoin non plus de détails, car la culpabilité existe à l'état pur (Vax, 1965: 227-228). En effet, ce qui compte dans le récit fantastique, ce qu'il faut laisser dans l'ombre au risque d'angoisser davantage le héros et le lecteur, c'est le « pourquoi » (ses causes), pour ne se concentrer que sur les effets (la peur).

Pourtant, dans ce conte, la « vraie » culpabilité est antérieure à la profanation et le lecteur le comprend grâce au procédé de *flashback*. Le héros s'en veut d'avoir cédé à l'appât du gain (le péché d'avidité, d'ailleurs mentionné [Bierce, 1991: 95]) et d'avoir abandonné Mary, ce qui entraîna — ou en tout cas ne permit pas d'éviter — la supposée mort de cette dernière, la défunte profanée étant progressivement assimilée à Mary dans l'esprit du héros et du lec-

2 Le titre original est *A Holy Terror* (1882). *Une Sacrée garce* est le titre choisi par Jacques Papy. On trouve ce conte sous le titre *Messaline des montagnes* dans d'autres versions.

teur. De cette manière la vengeance du mort porte un nom et n'en devient que plus terrorisante. La culpabilité et le conditionnement que celle-là engendre chez le héros sont très pesants dans ce conte, et représentent la fissure indispensable pour que s'y faufilent la peur, puis l'étrange.

Cette réflexion sur le poids de la faute et de la crainte intrinsèques à la religion chrétienne se présente subtilement au lecteur dès le titre, à condition toutefois que ce dernier soit de langue anglaise³ ou qu'il ait entre les mains la version de Jacques Papy. Subtilement, disons-nous, car il faut rappeler que dans ces deux langues, ces deux expressions renvoient de prime abord à l'image d'un personnage détestable. Mais l'autre sens de holy/sacré(e), en réalité le seul qui permette l'irruption de l'étrange par la voie de la terreur, s'installe patiemment et insidieusement dans l'esprit du personnage. Avant que l'acception littérale du titre -la terreur sacrée- prenne véritablement tout son sens et accable Doman, nous sommes incités à penser à Scarry, une femme défigurée et effrayante (son surnom est bien évidemment un mot-valise formé de *scar* et de *scary*) et à faire le rapprochement avec la volage Mary Matthews. Mais assez vite, grâce au décor -auquel se joignent la profanation et l'histoire personnelle du personnage-, la crainte du sacré et l'existence d'une entité supérieure qui existe hors de soi (le numineux) sont suggérées. Doman est frappé par le *mysterium tremendum* (nous verrons plus loin à quel moment précisément), non pas par sa variante dévote, mais par celle qui, plus sombre, enferme celui qui la ressent dans un sentiment de terreur aux relents de sorcellerie: «El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo de ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. (...) Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos». (Otto, 2016: 59)

Le sentiment de profanation et la culpabilité postérieure constituent la condition indispensable à l'expérience numineuse de Doman.⁴ Cette dernière est en fait une authentique et effroyable expérience de fantastique intérieur,⁵ celle d'une terreur sacrée qui reste «bloquée» au stade de numen primitif et ne peut atteindre le stade supérieur du numen, autrement plus positif selon Otto, mais inintéressant en matière fantastique.

Dans *L'Homme et le serpent* (Bierce, 1991: 71-82), la notion de culpabilité se dissimule de manière très subtile dans l'évocation d'un geste ou d'une parole

3 Cf. note de bas de page 2.

4 «Il [le numineux] ne peut être envisagé que si certaines conditions sont remplies... des conditions et non des causes» (Elias, 2005: 74).

5 Bessière cite et interprète Gabriel Germain: «Le sacré, en devenant profane, aboutit au fantastique» (Bessière, 1974: 50). Dans *Une Sacrée garce*, il s'agit de la profanation d'un lieu saint.

inaccomplis ou malencontreux, lorsque le héros croit reconnaître dans les yeux du serpent ceux de «sa mère morte» (Bierce, 1991: 79). Le chant de Memnon, soit le chant d'un mort revenant à la vie tous les matins pour saluer sa mère (Lectronne, 1833: 294 et 359) vient défendre la plausibilité de cette hypothèse.

Par ailleurs, ce conte s'inscrit également dans la thématique chrétienne⁶ axée ici sur le péché d'orgueil. Ainsi la peur est-elle vécue par le héros comme une honte, l'orgueil primant sur la possibilité de se sauver (fuir mais aussi avoir la vie sauve) et précipite finalement le héros vers la fatale issue. Le protagoniste est même en colère, démesurément révolté par «l'absurdité» de la situation, et la présence «superflue, déplacée, impertinente» du serpent, dont il répugne à partager l'air (Bierce, 1991: 76).

Dans les deux récits, les héros, en laissant s'échapper leur sentiment de culpabilité et leur malaise psychologique transforment un décor neutre et objectivement inoffensif en un décor angoissant:⁷ tout autour d'eux devient étrange ou surnaturel et finalement cause leur mort. Doman «voit» ainsi progressivement la morte devenir un «assassin» qui se transforme en Mary, et l'orgueil démesuré de Brayton est vaincu par un objet inanimé non identifié qui le paralyse. Leur état d'esprit fragile et perturbé transforme leur environnement en menace, telle une projection extérieure de la faute intérieure qui torture les personnages.

Parlons maintenant du décor «réel» ou objectif. Dans *Une Sacrée garce*, la scène est celle de la désolation (Bierce, 1991: 83-85): un village abandonné qui souffle au lecteur l'idée de spectres dans un décor aux allures passées de conquête de l'Ouest et de ruée vers l'or... Ce village fantôme contraste brillamment avec la vie dont le lieu débordait il y a un an à peine et conditionne le lecteur dans un décor scénique et mental empreint de négativité. Or ce malaise est une fenêtre ouverte à l'étrange. Le champ lexical reflète cette opposition. Dans le chapitre I, la mutilation et la désolation contrastent fortement avec la splendeur du temps passé. La vie semble y avoir été fauchée brutalement, comme en témoignent les vestiges humains présents de-ci de-là (comme les bottes), laissant place à un souvenir vaporeux qui ne fait qu'accentuer l'absence des vivants remplacés par des fantômes. Mais la notion de négativité s'élargit même à l'évocation de ladite splendeur d'antan,

6 La thématique sous-jacente religieuse est très présente dans l'œuvre de Bierce, envers laquelle il exerce une critique acérée -ces deux contes n'y échappent pas-, sans doute produit de son éducation très puritaine (Bozzetto, 1998: 47).

7 Selon Vax, la projection de sentiments ainsi que la peur qui naît du subjectif crée un décor angoissant qui ne sera tel que parce que le héros y projette ses peurs (sinon, le décor demeure objectif) (Vax, 1965: 20 et 196).

entachée par la révélation des origines troubles qui amènent la prospérité du site (Bierce, 1991: 84).

Bien sûr, le cimetière comme lieu de l'action est évocateur, renforcé par le moment de l'action, le crépuscule (Bierce, 1991: 95). Il est entouré de symboles sinistres. L'arbre foudroyé, porteur de la symbolique de punition divine, la foudre étant associée à la colère incontrôlée des Dieux, ou bien encore le corbeau, renvoyant aussi à l'imaginaire de mort, de mauvais présage et de sorcellerie,⁸ tout comme le rat, le coyote, le hibou, et les objets de mort (la corde).

L'Homme et le serpent a pour décor la chambre, place symbolique et «sacrée» par excellence, lieu d'intimité, mais aussi illusoire garante traditionnelle de sécurité dans le récit fantastique. Ce cadre accentue la condition d'enfermement et par conséquent l'effet d'angoisse. Il apporte ainsi les conditions favorables à l'irruption du surnaturel en agissant comme une sorte de mise en abyme, puisque la chambre retient le personnage, ce dernier étant lui-même prisonnier de son esprit torturé (un point sur lequel nous reviendrons ultérieurement).

À noter aussi que le danger provient d'un lieu bien particulier —sous le lit—, ce qui condamne ce personnage orgueilleux et imbu de lui-même à subir les plus simples et puériles terreurs de l'enfance. Ce n'est là qu'un autre moyen de le déstabiliser en lui faisant perdre son identité, comme nous le verrons plus loin également.

De ces décors émane une atmosphère propice au développement d'un trouble intérieur chez le héros. Dans *Une Sacrée garce*, le lecteur pénètre peu à peu dans un univers sombre et inquiétant, grâce notamment au champ lexical de la mort, de la chaleur et du feu rappelant l'enfer et donc le diable: «lugubre», «nuit», «cercueil», «ardeur», «fiévreuse» (Bierce, 1991: 95). La source de lumière est ténue (celle d'une chandelle ou de la lune) et donc propice aux ombres et à l'occulte. La lune, d'ailleurs, symbole féminin mais aussi associé à l'au-delà et au monde de la sorcellerie renvoie à l'interdit et aux femmes, autrement dit au corps dans la bière, puis par association à Mary Matthews. Dans l'esprit du personnage, ils vont ainsi se confondre. Quant au second récit, d'emblée l'épigraphe («l'œil du serpent») et la dérision postérieure du héros nous situent dans un environnement d'ésotérisme et de croyances populaires. Brayton s'abandonne malgré lui aux superstitions qu'il raillait au début du chapitre, se montrant sceptique et méprisant vis-à-vis des théories décrites dans l'œuvre fictive de Morryster «*Les Merveilles de la Science*» (Bierce, 1991: 71). Le dernier chapitre, celui où il succombe, fait écho au premier.

8 Cf. ci-dessous nos commentaires sur les références au Moyen-Âge dans *Une Sacrée garce*.

Scepticisme chez Brayton, indifférence chez Doman; autant de traits de caractère qui contribuent à construire un décor psychologique, l'une des clés de la vraisemblance biercienne autorisant justement l'irruption du surnaturel. Ainsi le rationnel Brayton est vaincu moralement et physiquement par une vision dont il ne perçoit le danger que progressivement, précisément parce qu'il est aveuglé par son scepticisme. Son trouble moral et physique croissant contraste avec la quiétude incompréhensible de la bête.

En effet, le fantastique, rappelons-nous, naît avec l'irruption de la raison et s'accompagne *a fortiori* du rejet des croyances superstitieuses. L'homme se retrouve seul dans ce nouveau décor (la réalité sans Dieu), isolé des croyances qui le maintenaient lié à sa communauté. C'est ce qui arrive à Brayton, qui se trouve doublement isolé —à la fois dans une maison loin des villageois et dans une chambre à l'écart des habitants de la maison—, mais aussi à Doman qui se retrouve quant à lui écarté du monde des vivants. Dans ce nouveau décor, les symboles perdurent et deviennent des signes autrement inquiétants.⁹ Ainsi le serpent, soit le Diable dans *L'Homme et le serpent*, mais aussi le corbeau ou le cercueil placé à l'envers dans *Une Sacrée garce*, par exemple. Selon Bessière, «ce jeu paradoxal de la croyance et de l'incrédulité a valeur de description psychologique: il correspond au jeu des déterminations communautaires du comportement et de l'inconscient individuels, dont le personnage découvre qu'il ne peut se défaire» (1974: 228). C'est précisément ce qui cause le délire des personnages et surtout leur mort.

Alors justement, nous avons parlé de sorcellerie et devons maintenant étendre notre vision au Moyen âge, bien que de prime abord ce ne soit pas un réflexe lorsque l'on évoque Ambrose Bierce. Pourtant, la thématique est présente en filigrane, notamment dans *Une Sacrée garce*. Voyons quelques exemples. D'abord, le nom de la ville —*Hurdy Gurdy*— qui renvoie à un instrument de l'époque (la vielle à roue) que l'on retrouve d'ailleurs dans *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (panneau de *L'Enfer*). Plus subtile, la référence à l'enterrement face contre terre. Au Moyen âge, dans certaines contrées européennes, ce rite permettait aux vivants de conjurer le mauvais sort et d'empêcher le retour sur Terre des défunts transformés en créatures infernales. Les morts quant à eux expiaient leurs péchés ou ceux de leur famille (Lecouteux, 2009: 103). Certes, dans le cas présent, la morte n'a ni été enterrée face contre sol à l'intérieur de son cercueil (comme dans le rituel cité, puisque c'est bien le cercueil qui est

9 Irène Bessière parle de «symbole sacré». Nous adoptons une acception plus large, celle d'un symbole renvoyant à la croyance et à la crainte du sacré, du religieux, et renvoyant à l'univers des superstitions (Bessière, 1974: 227).

«face contre terre»), ni subi ce destin de manière volontaire. Toutefois la coïncidence n'en demeure pas moins notable, d'autant plus que l'auteur indique bien que c'est Scarry qui a été «ensevelie face contre terre» (Bierce, 1991: 97).

Quel est l'intérêt de cette référence à un rituel ancien —et Européen, de surcroît— ici? Elle témoigne de la construction de l'imaginaire collectif humain sur des peurs ancestrales. Ces dernières réussissent à traverser les frontières physiques et temporelles instillées aux hommes par leurs ascendants, et parviennent ainsi à se loger dans l'inconscient de chacun d'entre nous, alors que leur origine se perd au fil des transmissions. C'est une variante de la «terreur cosmique» de Lovecraft, cet héritage des peurs ancestrales ancré en chacun de nous, prêt à faire surface pour peu que le décor et la condition mentale soient appropriés, car pour reprendre les termes de Bessière, on ne peut s'en défaire. Cette peur, Rudolf Otto la nomme « primitive », et la rattache à la terreur de nos ancêtres vis-à-vis des fantômes, spectres et autres entités démoniaques. Ici, c'est en quelque sorte comme s'il s'agissait de l'expérimentation du numen primitif (Otto, 2016: 64-64 et 143-144), qui est finalement le stade du numen dans lequel Doman reste bloqué. Une peur que Maupassant décrit également dans deux de ses contes intitulés, justement, *La Peur*: «La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois» (1882). De même: «on n'éprouve vraiment l'affreuse convulsion de l'âme, qui s'appelle l'épouvante, que lorsque se mêle à la peur un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés» (1884). Imprimée dans l'inconscient collectif, la peur est un héritage inscrit malgré nous dans nos gènes. Elle s'avère par conséquent un conditionnement insidieux à l'émergence de la peur dans le récit fantastique. C'est ce dont nous parlent Maupassant et les autres: une peur inéluctable car sournoise, complice du temps, rendant inidentifiable le danger et donc vulnérables les héros qui demeurent assujettis à l'irruption de l'impossible.

Pis encore, l'imaginaire collectif est avant tout individuel. En effet, la terreur suscitée est intime, en particulier celle liée à l'inconnu (Otto, 2016: 61), c'est pourquoi il faut la rapprocher des notions de folie et de délire. C'est bien cela que Bierce exploite ici. Le héros ne connaît pas ce rite, mais il sait que «c'est mal», pour ainsi dire. Et sinon, il est perçu comme un signe évident de mauvais augure et crée un malaise intérieur instinctif. La peur ancestrale est insidieuse et floue¹⁰ mais ses conséquences sont bien réelles pour les personnages.

Cette expérience en solitaire de l'étrange et du surnaturel, ce fantastique vécu uniquement dans l'esprit du héros représente une variante du thème du

¹⁰ «La chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue et qui nuit». Caillois pense notamment à Bierce (Caillois, 1966: 20).

contrat diabolique pour Bessière, l'illusion ou le délire étant une sorte de contrepartie du sortilège moyenâgeux dans un monde rationnel: «le thème de l'illusion subjective apparaît comme la laïcisation du faux-sortilège, inséparable de celle du contrat diabolique» (1974: 83). Ici, si l'on ne peut vraisemblablement pas parler de «pacte», les symboles subsistent et nous autorisent tout au moins à opter pour une empreinte diabolique en filigrane. Celle-ci est également présente dans *L'Homme et le serpent* sous la forme d'un sortilège ou d'un enchantement (envoûtement diabolique de la bête), comme évoqué précédemment.

L'alliance de ces décors externe et intérieur constituent le conditionnement nécessaire des personnages principaux qui sont tous deux soumis à la plus absolue solitude pour affronter un ennemi redoutable. La «fissure» est désormais ouverte. Le surnaturel s'imisce subtilement par les sens et par des recours stylistiques mettant à mal la lucidité des héros.

LA SUGGESTION, CRÉATRICE DE PEUR ET DE SURNATUREL

Ainsi conditionné, le moment clé qui transforme les éléments du décor en danger mortel chez Doman est le choc ou la surprise: «Scarry avait été ensevelie face contre terre», une circonstance qui a eu pour conséquence de provoquer un face-à-face inattendu et terrifiant au cours de la profanation ; il est vrai que «quand la terreur et l'absurdité font alliance, l'effet est effroyable» (Bierce, 1991: 97). À partir de ce moment-là, tous les sens vitaux du personnage sont perturbés. On évoque le froid, la respiration, l'immobilité. Doman meurt même pendant quelques secondes («il ne lui manquait qu'un cercueil pour être mort» [Bierce, 1991: 98]) et se retrouve donc immobilisé, figé. Il est par ailleurs privé de parole. Il ne peut pas crier et ne peut donc pas faire appel à une aide extérieure (de toute manière illusoire). Pendant ce temps, ses autres sens sont sollicités et rendent son environnement menaçant. Le hibou pour la vision, le saccophore et le coyote pour l'ouïe, ou bien encore l'odeur de mort semblant provenir de nulle part (Bierce, 1991: 98-99). Pis encore, car cela relève du surnaturel, la source de sa peur disparaît sous ses yeux comme le soleil qui, quand on le fixe, «finit par nous paraître noir, puis s'évanouit» (Bierce, 1991: 98). Privé de la vue, il ne peut identifier le danger et donc se défendre. Il se trouve à la merci de celui qu'il perçoit déjà comme son «assassin» (Bierce, 1991: 99) lequel se dresse d'ailleurs devant lui, vertical. En adaptant l'exemple de Jentsch cité par Freud dans *L'Inquiétante étrangeté*, évoquant le cas où l'on «doute qu'un être apparemment vivant ait une âme ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par ha-

sard une âme» (Freud, 1985: 224), Doman succombe au sentiment d'étrangeté qui l'inonde à travers le canal des sens, en particulier la vision, dont il ne peut se fier désormais car ils lui font expérimenter l'impossible.

Après la surprise, le surnaturel affleure à nouveau lorsque le héros «voit le corps livide de la morte» (Bierce, 1991: 99). Les spéculations de son esprit achèvent de transformer le décor en son propre tombeau: ainsi la bière qui bouge, cet «assassin» qui semble vouloir entamer une lutte contre lui. Par une association d'idées («un processus mystérieux» [Bierce, 1991: 100]) la description du cadavre renvoie à l'image de Mary Matthews, une révélation d'ordre psychologique qui finit de l'achever lors du face-à-face final. La suggestion laisse ainsi place à l'horreur, déjà annoncée par le nom de la défunte, *Scarry*. Spéculations et association d'idées sont suscitées par son histoire personnelle. «L'imagination suppléait aux défaillances de sa mémoire» (Bierce, 1991: 100), car le surnaturel est intérieur, individuel, subjectif et relève du domaine de la folie et du délire. Le héros meurt de peur, vaincu par ses démons. Il s'est révélé être son pire ennemi. La révélation finale sur le destin de la vraie Mary Matthews le confirme d'ailleurs. Finalement, le diable, d'une certaine manière, a gagné la partie, même s'il est quelque peu différent de celui des croyances populaires d'antan, faisant de Doman la victime d'une forme d'envoûtement bien plus létale que celle des sorcières et démons moyenâgeux: l'auto-ensorcellement.

Dans *L'Homme et le serpent*, le rôle de la vue est primordial. Les «deux points lumineux» deviennent peu à peu menaçants et maléfiques. La peur, progressive, reste concentrée et trouve exclusivement son origine dans les yeux du serpent, ces «étincelles électriques émettant des aiguilles électriques» (Bierce, 1991: 78) qui deviennent finalement deux soleils aveuglants, impitoyables, malins. Des soleils aveuglants, comme pour Doman, qui ici aussi empêchent le héros de voir le danger (le corps du reptile), et le rendent par conséquent vulnérable. Autre contraste qui touche pour ainsi dire la bête uniquement: celui qui oppose la brillance de ses yeux et l'ombre dans laquelle se trouve le reste de son corps (le serpent qui guette sous le lit est sur «une flaque d'ombre») le rendant encore plus mystérieux et inquiétant car insaisissable. De même, le contraste antinaturel entre l'immobilité du corps et la métamorphose inquiétante des yeux est saisissante et ne fait qu'accentuer le climat d'angoisse.¹¹

¹¹ L'immobilité et le silence produisent toujours un effet terrible dans le récit fantastique et contribuent à intensifier le climat de peur chez les personnages. Ainsi, l'immobilisme du serpent se retrouve d'une certaine manière dans *Une Sacrée garce* sous la forme d'un immobilisme «sonore» (la désolation du lieu et la solitude du vivant parmi les morts et les fantômes).

Ici aussi, le héros est trompé par l'ensemble de ses sens. Loin d'être fiables, ceux-ci sont créateurs de fantastique, car soumis à la fragilité psychologique des personnages de Bierce. Autres que la vue, signalons pour l'ouïe le rôle du tambour, le symbole d'une justice militaire parfois expéditive (donc négative), qui pourtant se transforme ici en une musique empreinte de «douceur», bien que Brayton ne soit pas dupe (cette douceur est «inconcevable» [Bierce, 1991: 78]). Il comprend en effet qu'il reçoit l'annonce de sa mort. Dans ce même ordre d'idées, la harpe éolienne et le chant légendaire de la statue de Memnon, dont nous avons déjà parlé, ce chant plaintif du mort, transportent le personnage dans le passé, dans l'imaginaire d'un pays associé à la magie et au monde des morts: l'Égypte. Ainsi voit-il un paysage fantastique, qu'ironiquement Bierce nomme «paysage enchanteur» (Bierce, 1991: 79), jouant avec la polysémie du vocable enchanteur.¹²

Autre sens important, synonyme d'impuissance, Brayton se trouve lui aussi privé de parole, ne pouvant émettre qu'un «gémissement» (Bierce, 1991: 78). En opposition au froid ressenti par Doman, c'est la chaleur des anneaux du serpent qui envahit Brayton, ce que l'on doit rapprocher du Malin symbolisé par le serpent, et donc de l'Enfer. Quant à son corps, il est lui aussi paralysé et ne lui obéit plus.¹³

Plusieurs éléments favorisent la suggestion et installent un climat d'étrangeté afin de susciter des soupçons d'abord chez le lecteur puis chez le héros. Ainsi est suggéré le lien entre l'œil de serpent (mentionné dans le livre du personnage) et les deux points lumineux situés à un pouce de distance l'un de l'autre» (Bierce, 1991: 72). C'est donc un élément du réel (le livre) qui nourrit l'émergence de l'univers surnaturel dans la chambre (la créature fantastique). Le livre semble communiquer avec l'esprit du protagoniste pour le guider dans ce montage fantasmagorique. Tout cela a une incidence sur le protagoniste, lequel n'en a pas conscience au début. Ainsi, c'est l'esprit qui est créateur de fantastique et qui prend au piège et enferme le héros. Paradoxalement (ou non), son esprit fermé (son scepticisme) a pour effet de multiplier les effets néfastes du surnaturel.

Plus le héros scrute les yeux de la «chose», plus il observe un changement. On constate la même dynamique à chaque fois qui est loin d'être anodine. Il avance dans la lecture de son livre puis le repose pour observer ces

12 Un sens que nous devons bien évidemment comprendre au sens d'ensorceler, d'envoûter, d'hypnotiser ; ces effets respectent ceux de la version originale, *enchanted landscape*.

13 Nous nous attarderons plus loin sur l'hypnose et la fascination subies par le personnage pour en dégager l'importance.

«yeux» qui deviennent plus terrifiants et menaçants à chaque fois. C'est comme si le livre, qui aborde cette même thématique (les serpents) était complice (mais on ne sait si de la bête ou du héros), comme lorsque «soudain un passage du livre lui suggéra une idée qui le fit tressaillir» (Bierce, 1991: 72). L'auteur opère ici une sorte de personnification du livre lequel agit comme un être vivant. Le surnaturel advient dans la progression insidieuse du serpent parallèlement à la lecture, comme si le serpent prenait vie grâce au livre, cet indiscutable objet du réel. Ce processus de suggestion par la personnification d'objets est redoutablement efficace est donc créateur de fantastique d'une part —car il matérialise le serpent— et de terreur d'autre part puisqu'il fait basculer le personnage de l'état de mépris et d'insouciance à celui de prise de conscience de la nature maléfique et offensive de la bête. Cette évolution du personnage se retrouve par exemple dans la négation particulière: «les yeux n'étaient plus de simples points lumineux» (Bierce, 1991: 73).

Cette personnification des éléments environnants est systématique et contribue à la construction mentale de la prise de conscience du danger, créatrice de surnaturel, et donc de peur. Outre celle du livre, la personnification du serpent tout au long du récit, ou plutôt de ses yeux pernicious dans lesquels se concentre et d'où se déverse toute son emprise est la plus importante. Le serpent est d'abord associé au Diable («regard mauvais», «expression maligne», «séduction»), jusqu'au moment où il «devient» sa mère. Le but est alors atteint, c'est-à-dire culpabiliser Brayton ou en tous les cas lui causer un choc émotionnel. L'esprit torturé est créateur de fantastique. Quoi de plus terrorisant en effet que le retour d'un proche défunt blessé...? Les yeux du reptile baissent en intensité et redeviennent des points brillants, mais toujours empreints de malignité: «on eût dit que la bête, sûre de son triomphe, avait décidé de renoncer à tout artifice séducteur» (Bierce, 1991: 79).

Malgré la chute biercienne destructrice de surnaturel, celui-ci reste une option plausible. En effet, le personnage a bel et bien «vu» tout cela. Libre au lecteur, autonome maître de l'histoire, de croire au sortilège. Quoi qu'il en soit, la terreur et la mort causée par cette même terreur restent intactes. Nul doute que chez nos deux héros, la peur, le délire et la lutte contre l'impossible sont causés par le pire inconnu qui soit: eux-mêmes.

Dans *Une Sacrée garce*, on observe une personnification systématique qui contribue elle aussi à alimenter une forte suggestion de mort. Ici encore, c'est d'abord le lecteur qui est visé.

Ainsi par exemple, la personnification des cabanes: «émaciées», «lambeaux», «peau» sont autant de vocables pour s'y référer. Le village est une

personne, il souffre même de famine. Pis encore, cette image forte empreinte d'horreur: la vallée a été violée, puisque déchirée et entaillée par le pic et la pelle (image phallique et de mutilation). Le terme mutilation est d'ailleurs employé¹⁴ (Bierce, 1991: 85). Et de conclure: «[la vallée] n'était pas belle à voir». Cette dernière phrase nous renvoyant, une fois encore, à Mary Matthews. Ce recours stylistique est une manière d'introduire assez tôt la mutilation subie par Mary. Ainsi, par le procédé de personnification, Bierce suggère dans l'esprit du lecteur et du héros un décor visuel et stylistique de désolation et de dégradation, c'est-à-dire de malheur et de péchés. Un dernier exemple constitue celui de la personnification des arbres qui s'apparentent à des hommes, ou plutôt à des cadavres, puisqu'ils sont «squelettiques», ce qui est par ailleurs une transgression psychologique par dissociation, l'arbre étant traditionnellement symbole de vie.

À ce stade, les héros sont désormais à cheval entre le monde réel et «l'autre côté». Ils ont traversé «la faille» par le biais de leurs sens. Ces derniers, en transformant le monde autour d'eux, les ont transportés «ailleurs». Après l'esprit, c'est le corps qui va céder à son tour et emprisonner définitivement les personnages, non sans auparavant avoir déclenché une lutte interne sans issue contre le double.

LE PIÈGE SE REFERME: ENFERMEMENT ET DÉDOUBLEMENT

Nous avons mentionné que l'une des caractéristiques que partagent nos deux protagonistes est leur confrontation en solitaire avec l'impossible. C'est bien parce qu'ils se trouvent isolés du monde que l'étrange ou le surnaturel parvient à eux.¹⁵ Pas de témoins, donc pas de secours possible, ni de «solidarité dans l'horreur» (pas de soulagement dû à l'effet de groupe). Doman et Brayton se retrouvent enfermés dans leur délire «par» et «dans» leurs pensées jusqu'à l'isolement suprême: la mort.

Cet enfermement mental culmine lorsqu'il atteint la dernière étape de la terreur en devenant physique. Dans *Une Sacrée garce*, le premier enfermement est créé par le personnage qui s'enferme dans son *claim* et qui s'isole ainsi physiquement de l'extérieur. Symboliquement, il se coupe du monde, croyant ainsi se protéger du danger extérieur. Or, il se condamne tragique-

¹⁴ Certes, pour parler d'une boîte à sardines... Mais le procédé maintient son but, c'est-à-dire le conditionnement du personnage.

¹⁵ «L'aventure fantastique est une aventure solitaire» (Vax, 1965: 207).

ment puisqu'il apprendra à ses dépens que le péril est en lui. La notion d'enfermement physique est par ailleurs répétitive. En effet, le personnage est enfermé dans la terre, dans un trou (jusqu'au cou) avec pour seule compagnie une morte dans son cercueil (d'ailleurs enfermée elle aussi). Ces enfermements se superposant les uns aux autres accentuent le sentiment d'angoisse du personnage qui s'enfoncé dans l'emprisonnement —tel Doman s'enfonçant dans la terre— et se condamne.

Cette mise en abyme stylistique est aussi présente dans *L'Homme et le serpent*. Avant d'être sous l'emprise du reptile, on nous parle de la demeure où il loge, située dans un «quartier obscur de la ville» et qui se maintient volontairement à distance des autres hommes.¹⁶ Isolé d'abord dans la demeure, puis dans sa chambre, c'est Brayton corps et âme qui devient finalement «captif» du serpent (Bierce, 1991: 79), se trouvant enfermé dans un corps qui ne lui obéit plus. Au lieu de reculer et fuir (ce qu'il cherche pourtant à faire), la bête, son «ennemi», exerce sur lui une attraction irréfrenable en agissant comme un aimant. La scène est effroyable, car il est comme aspiré par le serpent. En plus d'anéantir la maîtrise de son propre corps, on constate des effets sur le corps lui-même qui «écume», éprouve des «convulsions violentes». Tout nous ramène à la dépossession de soi qui le fait déjà paraître moribond: «L'homme était devenu pâle comme cendre» (Bierce, 1991: 78).

Le véritable ennemi de ce dernier, contrairement à ce qu'il croit, n'est pas le serpent mais lui-même, car ce qu'il voit et subit contredit sa nature sceptique. Dans la confrontation avec le surnaturel, la lucidité au vu de sa condition de victime face à l'inconcevable amplifie sa déchéance et la rend plus pathétique encore. Brayton se retrouve enfermé non seulement dans son esprit devenu incontrôlable mais dans son corps, dont il perd également la maîtrise, lequel devient ainsi une prison dont il ne peut échapper. Il devient alors son propre bourreau. La soumission de la volonté ainsi que la non-maîtrise du corps sont des peurs ancestrales qui ressurgissent dans un moment de peur et contribuent à cette idée selon laquelle nous sommes un inconnu pour nous-mêmes, «cet Autre».

En effet, l'enfermement sur soi, paralysant mentalement et physiquement, entraîne une lutte interne chez le héros qui est en réalité la manifestation de l'irruption du double. Face à l'impossible, les personnages incrédules (Brayton) ou indifférents (Doman) deviennent des inconnus pour eux-mêmes:

16 Notons par ailleurs que c'est bien la maison —et non ses habitants— qui agit ainsi. Il s'agit d'une autre manifestation —à forte consonance usherienne— de la personnification des éléments évoqués plus haut.

«chez Bierce, l'aliénation est absolue» (Bozzetto, 1998: 43). Le personnage doit alors faire face à ce que le Moi rejetait jusqu'alors (Brayton) ou ce dont il ne soupçonnait pas l'existence (Doman).

Ainsi, dans *Une Sacrée garce*, c'est en voyant son ombre -sa tête reflétée sur le cercueil, c'est-à-dire son double- que Doman est confronté pour la première fois à la vraie terreur (la «fausse» étant cette fascination morbide envers la nature de son labeur, un trompe-l'œil pour ce qui nous occupe ici). Un simple reflet permis par le clair de lune, soit un phénomène naturel, attendu, surtout lors de l'expérience numineuse dont «la tonalité émotionnelle ressentie est celle de l'effroi mystique, d'une terreur initialement démoniaque souvent projetée sur des phénomènes naturels» (Elias, 2005: 74). Cette «surprise ridicule» a pourtant un effet effroyable, et on le comprend en reprenant la réflexion de Heine citée par Otto Rank: «rien ne nous fait plus peur que de voir par hasard, par un clair de lune, notre visage dans un miroir. Heine, *Harzreise*» (Rank, 1932: 34). Miroir ou ombre (somme toute des reflets), l'effet est le même et la symbolique également. C'est l'âme qui transparaît.¹⁷

L'effet de surprise réside dans le fait d'être surpris par soi-même ou plutôt de s'apercevoir dédoublé.¹⁸ Déjà pris par le sentiment de culpabilité, conditionné par l'environnement, il «se voit» en plus accomplir son ignoble tâche. «L'ombre est (...) cette personnalité voilée, refoulée, la plupart du temps inférieure et chargée de culpabilité, dont les ultimes ramifications pénètrent jusque dans le domaine de nos ancêtres animaux et qui, par là, embrasse l'intégralité de l'aspect historique de l'inconscient. (...) En général il s'agit d'aspects de soi-même que l'on ne veut pas voir» (Dehing, 2007: 52-53). Comme Doman qui a peur de sa propre ombre, car il est brutalement mis devant le fait accompli, devant son authentique Moi. Celui-ci est en fait un double lui révélant cette vérité consciemment niée mais bel et bien tapie dans son inconscient, mettant ainsi en lumière sa culpabilité aussi bien vis-à-vis de la défunte que de Mary (toutes deux assimilées, pour mémoire). Mais «qui est donc cet 'autre', si proche de moi, qui m'épie et me surveille à mon insu?» (Rosset, 2003: 54). Il fait bien pire, car il cherche à posséder le modèle original (Doman) pour prendre sa place. Ce n'est pas si simple, mais plutôt la clé du conflit à l'origine du délire de Doman, puisque la déposes-

17 Plusieurs langues indiennes d'Amérique du Sud emploient le même mot pour désigner ombre, âme ou image (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 701). De même, Otto Rank consacre un chapitre à l'ombre en tant que représentation de l'âme (Rank, 1932: 39-50).

18 À l'instar de Freud qui raconte dans son *Inquiétante étrangeté* sa surprise en apercevant son reflet dans la vitre d'un train. Clément Rosset pointe que «la présence de reflet -surtout quand il s'agit du sien- trouble et suscite une certaine angoisse.» L'effet alors produit est «étrange» (Rosset, 2003: 54).

sion de soi entraînée par le dédoublement fait émerger des doutes terribles quant à sa propre identité, ce qui est compréhensible puisque le point de départ est la surprise et par conséquent la prise de conscience de la méconnaissance de soi-même.¹⁹

Qui plus est, son double est reflété par la lune, symbole rattaché aux forces occultes et au féminin (Scarry, puis Mary). La lune elle-même est un double, elle est la projection du soleil, c'est-à-dire son ombre. Elle est visible car elle reflète une lumière qui n'est pas la sienne. C'est le double de ce soleil qui est «caché» au héros. Ainsi, comme pour mieux suggérer la notion de dédoublement inquiétant, l'auteur fait intervenir d'autres éléments qui parallèlement à l'expérience vécue par Doman viennent renforcer l'idée du double, un procédé similaire à la mise en abyme stylistique au sujet de l'enfermement évoquée précédemment. En tant que double du soleil émanant au moment où celui-ci ne peut être visible, le reflet que la lune renvoie sur le cercueil ne peut être que la part sombre de l'âme de Doman, qui s'avère être son authentique Moi. Un Moi caché qui se révèle brutalement à lui.

Par ailleurs, ce reflet réserve une mauvaise surprise. Il est incomplet. Seule sa tête est reflétée. Le folklore regorge de superstitions sur les ombres sans tête, et c'est un mauvais présage (Rank, 1932: 39). Ici, c'est l'inverse —la tête sans corps— toutefois l'impression reste similaire, voire plus dramatique encore puisque la tête reflétée sur le cercueil est par suggestion complétée par le corps du cadavre situé dans la bière. L'avertissement est clair.

Il ne faut pas plus d'une seconde à Doman pour saisir ce message et pour qu'il devienne étranger à lui-même.²⁰ Pour preuve, sa propre respiration lui fait peur. Un «frisson de terreur» le parcourt car il ne reconnaît pas cette «noire tête humaine». Ce trouble entraîne une série de distanciations par rapport à lui-même (un dédoublement). En effet, les bruits anodins —mais vitaux— de son propre corps l'effraient ou ne lui obéissent plus (ses poumons, que Doman essaie en vain de calmer mais qui persistent dans leur agitation), c'est-à-dire qu'ils lui deviennent «étrangers». Tout se passe comme si en reconnaissant finalement son image sur le cercueil, le héros avait furtivement laissé échapper son Moi original, qui serait alors allé se poser sur le cercueil, comme s'il avait quitté son corps pour devenir cet Autre à la fois authentique et morbide. Doman se trouve dépossédé de lui-même et s'enfonce dans le délire à partir de ce moment-là.

19 Dans *Le Réel et son double*, Clément Rosset développe toute une partie sur l'identification de l'original et de la copie (Rosset, 1984).

20 «Le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même» (Vax, 1965: 13).

Ainsi se retrouve-t-il encore plus seul. Le cercueil et la morte ne représentent pas le réel danger: l'assassin auquel font allusion ses pensées est son image projetée sur ce cercueil. C'est lui-même, ou son double. Le danger n'est pas extérieur, mais intérieur. Il habite son âme, cette âme projetée sur la bière: «le sentiment de l'étrange habite les âmes» (Vax, 1965: 13). Or, comment peut-on espérer avoir la vie sauve s'il nous faut échapper à un danger qui est à l'intérieur de nous-mêmes? On n'échappe pas de sa prison intérieure, une fois qu'on s'y est laissé enfermer.

La confusion de l'identité dans laquelle se trouve plongé Doman et la crainte d'être remplacé par ce double se trouvent momentanément apaisées lorsque le héros reprend la maîtrise de son ombre (Bierce, 1991: 96). Mais ce moment de satisfaction éphémère ne fait que traduire la lutte intérieure qui s'engage chez le personnage pour maintenir à la fois un lien avec le réel et une emprise sur soi (un combat que l'on retrouve nettement aussi dans l'autre récit). Malheureusement, c'est illusoire. Ce besoin de contrôle reflète en réalité la peur des personnages et constitue même la preuve que le dédoublement se poursuit. Le rire nerveux de Doman n'est qu'un répit dans l'épreuve et Doman lui-même s'en rend compte: «ainsi, il temporisait (...) il s'opposait à une catastrophe imminente. Il sentait approcher d'invisibles forces du mal prêtes à fondre sur lui, et il parlementait avec l'Inévitable pour obtenir un délai» (Bierce, 1991: 96). Voilà le tout nourri du champ lexical des forces malignes. Rien n'y fait, il entre dans un état d'hypnose et de fascination de la terreur, il perd le contrôle de son corps et de son esprit au point «qu'il ne lui manquait plus qu'un cercueil pour être mort» (Bierce, 1991: 98). Jusqu'à finir par en mourir vraiment.

Dans *L'Homme et le serpent*, le dédoublement du personnage est plus impactant tant la lutte physique et l'incompréhension du personnage qui en résultent sont violentes. C'est notamment patent dans le décalage entre sa volonté et ses réactions physiques. Par exemple, lorsqu'il lève et pose le pied en avant (vers le serpent) au lieu de reculer: «il ne put comprendre comment cela s'était fait» (Bierce, 1991: 77). Cette lutte intérieure et physique est saisissante car tandis que ses pieds avancent, sa main reste raidie sur le dossier de la chaise et «un spectateur aurait pu voir que Brayton répugnait à lâcher prise» (Bierce, 1991: 77).

Cet état de rigidification du corps qui n'est autre que l'enfermement en soi et la perte d'autocontrôle matérialise surtout l'apparition du double. En effet, le protagoniste se débat clairement entre la possibilité de fuir et son scepticisme qui le rattache au réel (l'impossibilité d'accepter comme réalité ce qui se passe dans la chambre). C'est l'instinct de survie acceptant l'impossible

versus l'instinct de vie en société pétri de raison et d'orgueil, l'une des cibles préférées de Bierce. C'est aussi l'inconscient collectif *versus* l'individu (Bessière, 1974: 228) car Brayton est malgré lui victime de l'inconscient collectif, crédule, superstitieux, qu'il porte en lui et malgré lui. Il ne peut donc s'en défaire. C'est son double qui émerge dans la chambre. Il succombe finalement, fasciné par les terribles yeux de la créature devenus des armes l'ayant pris pour cible et aveuglé, ainsi symboliquement rendu inapte à se défendre et donc impuissant. Hypnotisé par les anneaux de la bête, il est surtout enfermé et désormais «captif» (Bierce, 1991: 79).

Le double gagne la partie. Oui, mais lequel, si l'on ose dire? Comme chez Doman, l'irruption du double crée une confusion de l'identité. On nous suggère en effet que Brayton cherche à fuir, mais qu'en est-il vraiment? Le Brayton qui s'achemine vers le serpent est-il celui qui a succombé au surnaturel et à l'impossible, ou au contraire représente-t-il le Brayton incrédule qui cherche à tirer les choses au clair? De même, lequel du double ou de l'original représente le Brayton s'accrochant désespérément à la chaise: la partie du Moi soumise au surnaturel —c'est-à-dire l'inconscient collectif—, ou la part rationnelle de Brayton consciente du danger imminent? La réponse est d'autant moins évidente que le danger en question est créé par un élément surnaturel.

En tous les cas, la lutte interne et physique qui en découle est réelle et l'aliénation du personnage totale. Quant au sentiment de peur, force est de constater qu'il touche aussi bien l'original que son double. C'est à partir de cette perte du contrôle du corps qu'elle s'installe chez Brayton, le peureux cherche à s'enfuir et le sceptique est frappé d'incompréhension.

La perte du contrôle de soi est plus dramatique et violente dans *L'Homme et le serpent*, bien que le conflit reste aussi confiné à la crise du Moi. Nous avons affaire à un Moi qui est annulé, à l'âme qui s'échappe et abandonne le corps. Or si l'âme (en tant que socle de la volonté humaine) quitte le corps, c'est la mort assurée. Ce dédoublement forcé abandonne l'âme de Brayton au serpent (qui d'ailleurs est «sûr de sa victoire»). Ce dédoublement est d'autant plus perturbant pour le héros qu'il a conscience de cet abandon s'opérant en lui (matérialisé par la lutte). Son dédoublement est un abandon, la cession de son âme à une entité maléfique. Brayton a fini par céder à la tentation du surnaturel. «Le sentiment de l'étrange est une tentation à laquelle on cède». (Vax, 1965: 13) Ce dédoublement consiste paradoxalement en un enfermement du héros sur lui-même.

On retrouve l'une des formes du numineux de Rudolph Otto chez ce personnage qui est dédoublé, à la fois fasciné (hypnotisé), victime d'une emprise dont il ne peut se libérer et en proie à l'effroi et à la terreur: «Dans *Le*

Sacré, Rudolph Otto considère que le numineux produit un effet paradoxal. D'un côté, il suscite la fascination, et de l'autre l'effroi et la terreur» (Tacey, 2008: 104). Dans ce même ordre d'idées, Mellier rappelle que pour Otto «la terreur sacrée est une expérience de la dualité des contraires» (1999: 386); c'est cette même dualité qui entraîne une lutte interne violente qui fait éclore son double et rend Brayton étranger à lui-même.

En réalité, le dédoublement est pour Brayton la solution arborée par son esprit sceptique et méprisant pour gérer l'impossible qui se présente à lui. Ce choc des contraires est d'autant plus fort (et légal) que le héros ignorait cette dualité présente en lui, et l'on pourrait dire que la violence du choc reçu est proportionnelle au poids de son arrogance.

Ni Brayton ni Doman ne survivent à l'émergence de leurs doubles respectifs qui leur révèlent la nature du vrai danger qui les menacent: eux-mêmes. Finalement à demi-conscients mais fatalement impuissants, la peur et la terreur ressenties s'avèrent être non pas une défense en tant que réflexe leur permettant éventuellement de survivre, mais au contraire l'annonce de leur mort imminente, car on ne peut lutter ni survivre à soi-même. Nul doute, il s'agit là d'un coup de maître diabolique.

Chez Bierce, la fissure dans laquelle s'engouffre le surnaturel est avant tout psychologique. Ses personnages ont une histoire personnelle tourmentée, mais elle est refoulée, et c'est sur cet aspect-là que joue l'auteur, sur leur scepticisme ou indifférence. Tout l'enjeu de la peur consiste à les amener à se confronter à leurs faiblesses de manière progressive et insidieuse jusqu'à les achever finalement, puisqu'ils s'avèrent incapables de gérer cet inconnu. Ironiquement, «l'athée» Bierce donne à ces failles un goût de péché et de culpabilité et place ainsi ses personnages dans la thématique chrétienne, nourrissant ainsi le récit d'une tonalité plus dramatique. Ses personnages expérimentent le numineux, mais une variante négative de celui-ci -dite primitive-, et les allusions au Moyen Âge et à la sorcellerie sont là pour nous maintenir dans cette négativité, tonalité autrement plus «fantastique» du numineux. Les symboles hérités des ancêtres surgissent et sont réinterprétés par les personnages, s'ajoutant à la tourmente intérieure pour renforcer leur malaise. À ce propos, ce qui résulte frappant ici est la présence de rites et superstitions moyenâgeux en filigrane dans le texte. Habile recours pour doter l'atmosphère d'une tonalité diabolique, ils contribuent surtout à éveiller chez Doman et Brayton la «terreur cosmique» lovecraftienne et les terreurs de nos ancêtres (Maupassant); finalement, la seule et «vraie» peur entraînant la perte inéluctable des personnages.

Ainsi conditionnés par leur fragilité psychologique et la manifestation insidieuse de l'inconscient collectif dont ils ne peuvent se soustraire, Doman et Brayton parviennent à transformer un décor, certes déjà empreint de négativité et d'insécurité et où règnent la désolation et la solitude (elles-mêmes laissant certainement une marque invisible mais latente dans leurs esprits) en un décor étrange ou surnaturel. Ce décor subjectif contraste avec le décor objectif dans lequel interviennent, au moment de la chute, les personnages secondaires, leur scène invitant le lecteur à se positionner du point de vue de ces derniers (ce qui annule l'effet surnaturel). Mais libre à chacun de choisir l'option la plus vraisemblable, puisque la fissure reste entr'ouverte, même à la fin du conte, certainement du moins pour *L'Homme et le serpent*.

Décor interne et externe se complètent pour alourdir et tendre l'atmosphère. Ouvrant ainsi la porte à l'impossible, la confusion (voire la perte) des sens permet ensuite d'installer durablement cette sensation chez les personnages. Coïncidant avec le moment du récit où ils prennent conscience de l'existence d'un danger inidentifiable, ils finissent tous deux aveuglés et privés de parole. Ainsi vulnérables, les spéculations affluent et alimentent le délire des personnages qui deviennent alors leurs propres ennemis respectifs. Cette fois-ci, leur environnement se transforme sous leurs yeux au travers de leur esprit créateur de fantastique. À ce sujet, la transformation des yeux de la bête dans *L'Homme et le serpent* s'avère particulièrement remarquable car elle détaille et suit la progression du mécanisme d'installation de la peur. La personification d'éléments du réel contribue à troubler l'esprit des personnages et à leur suggérer qu'autour d'eux se déroule l'impensable, comme le livre de Brayton par exemple, qui semble prendre vie par le biais de suggestions inquiétantes et pertinentes.

S'opère à cette étape une prise de conscience chez les personnages, si brutale que l'on peut la considérer comme étant le début de leur authentique enfermement sur eux-mêmes, le début même du sentiment d'étrangeté. En effet, ne plus faire confiance à ses sens revient à devenir étranger à soi-même.

Dans cette expérience en solitaire, les personnages luttent par conséquent avec le pire inconnu qui soit. L'isolement auquel ils se soumettent d'abord volontairement (Doman dans son *claim*, mais avant cela vis-à-vis de Mary; Brayton dans sa chambre, coupé de ses amis dans la maison) finit par se manifester par un enfermement mental et physique qui se transforme en une lutte intérieure (contre l'aveuglement et la confusion des sens, l'hypnose, la paralysie du corps chez Brayton et des organes internes pour Doman), le tout précédant l'irruption fatale du double.

Effectivement, cette lutte physique et psychologique —une lutte schizo-phrène très violente chez Brayton et une autre lutte tout aussi létale pour Doman, mais plus douce et pénétrante, à l'image de la lumière ténue qui l'entoure dans un environnement sombre et inquiétant— est la représentation du double symbolisant la dépossession de soi, la perte de l'âme, et par conséquent la sentence de mort des personnages. Chez Bierce, la peur ne remplit ni une fonction de défense ni salvatrice, elle est le signe annonciateur de la mort imminente. À cela s'ajoute la confusion de l'identité ainsi que l'impossibilité de s'imposer face à ce double inquiétant ou de répondre à la question: qui est qui? Les héros luttent, en vain. Peut-être que leur plus grande erreur, comme Clément Rosset le suggère, est de ne pas réaliser que l'Autre est le réel. Cette ombre sur le cercueil est peut-être le «vrai» Doman, le Doman repentant? Peut-être Brayton, dans sa lutte à mort, s'accorde-t-il enfin avec son Moi refoulé et nié jusqu'alors.

La conclusion est sans appel et si contradictoire que la folie puis la mort s'avèreront être la seule issue. Cet ennemi, cet inconnu contre lequel je lutte, c'est *Moi*, mais c'est *Lui* qui va l'emporter. On ne peut échapper à soi-même, et c'est là que se loge une inévitable terreur, puisque les frontières s'évanouissent au plus profond de l'Être et constituent de cette manière une source inépuisable d'angoisse dans le fantastique.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique*, Larousse, Paris.
- BIERCE, Ambrose (1991): *Contes noirs*, (traduit de l'anglais par Jacques Papy), Rivages, Paris.
- BOZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques*, Publications Université de Provence, Aix-en-Provence.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique*, NRF Gallimard, Paris.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «Il fantastico: una isotopia della transgressione», *Strumenti Critici*, XV, p. 199-231. In David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-191.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris.
- DEHING, Jef (2007): «L'œuvre de Jung, ombre et clarté», *Cahiers jungiens de psychanalyse*, núm. 123, (2007), pp. 51-77.
- ELIAS Nicolas (2005): «Manifestations du sacré et considérations analytiques», *Cahiers jungiens de psychanalyse*, núm. 116, pp. 73-82.
- FREUD, Sigmund (1985): *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Éditions Gallimard, Paris.
- LECOUTEUX, Claude (2009): *Histoire des vampires*, Imago, Paris.

- LETRONNE, Antoine-Jean (1833): «La statue vocale de Memnon étudiée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce», *Mémoires de l'Institut national de France, Tome 10*, pp. 248-359.
- LOVECRAFT, Howard-Phillips (1991): «Épouvante et surnaturel en littérature», en *Contes et nouvelles. L'horreur dans le monde et autres révisions. Fungi de Yuggoth et autres poèmes fantastiques*, Robert Laffont, Paris, pp. 1063-1126.
- MAUPASSANT, Guy (1882): *La Peur*. Disponible sur <http://maupassant.free.fr/textes/lapeur.html> (dernière mise à jour le 12 juin 2019)
- (1884): *La Peur*. Disponible sur <http://maupassant.free.fr/textes/peur.html> (dernière mise à jour le 12 juin 2019)
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès*, Honoré Champion éditeur, Paris.
- OTTO, Rudolf (2016): *Lo santo*, Alianza Editorial, Madrid.
- RANK, Otto (1932): *Don Juan et son double, essai psychanalytique*, Les Classiques des Sciences Sociales, Québec. Version numérique par Pierre Tremblay.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- ROSSET, Clément (2003): *Impressions fugitives*, Éditions de Minuit, Paris.
- SANGSUE, Daniel (2011): *Fantômes, esprits et autres morts vivants*, José Corti, Paris.
- SCHNEIDER, Marcel (1985): *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, Paris.
- TACEY David (2008): «Le rôle du numineux dans la réception de Jung», *Cahiers jungiens de psychanalyse*, núm. 127, pp. 95-111.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, PUF, Paris.