

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
SOPHIE MARLEAU

DE LA LECTURE À LA PEUR ET AU DÉGOÛT :
LES EFFETS DE LA LITTÉRATURE D'HORREUR

MAI 2012

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Malgré de difficiles circonstances à ses balbutiements, ce mémoire a finalement vu le jour, et ce, grâce à de nombreuses personnes qui m'ont apporté aide et soutien tout au long de mon parcours. Je ne peux passer sous silence l'appui considérable de ma directrice de recherche, Madame Hélène Marcotte, qui, par son amitié et son intelligence, a su me prodiguer conseils et encouragements dont la valeur est sans égale. Merci, Hélène, d'avoir vu, en mon projet et en moi, tout l'intérêt que tu as manifesté lors de chacune de nos précieuses rencontres.

Un merci tout spécial à mes parents, Chantal et Laurent, sans qui je ne pourrais aujourd'hui formuler ces remerciements, non seulement pour des raisons biologiques, mais aussi parce c'est eux qui m'ont transmis cette soif de savoir qui m'a poussée à poursuivre mes études jusqu'au cycle supérieur. Merci, chers parents, d'avoir pourvu à la subsistance de ma pensée autant qu'à celle de ma panse.

Merci également à ma sœur Josée et à mon frère David qui m'ont précédée sur les bancs d'école et qui sont devenus tôt à mes yeux, malgré eux, de véritables mentors dans le domaine scolaire. Vos réussites personnelles et professionnelles ont plus d'une fois fait briller mes yeux de fierté et m'ont témoigné de l'importance de toujours chercher à se dépasser.

Merci à vous tous, mes ami(e)s, qui, de près ou de loin, n'avez pas tari en encouragements et ne m'avez pas tenu rigueur lorsque plus souvent qu'à mon tour, j'ai dû refuser vos invitations pour *travailler à mon mémoire*.

Merci enfin à toi, Francis, mon compagnon de chaque instant, qui a su rassurer mes angoisses et partager mes joies, tout en demeurant, à l'égard de mon travail, un rigoureux critique.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

À la mémoire de Sean-Phillips Abbott

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DÉFINITIONS ET CARACTÉRISTIQUES DE LA LITTÉRATURE D'HORREUR.....	13
1.1 Différences entre fantastique et horreur.....	14
1.2 Effets de la littérature d'horreur.....	22
1.2.1 Le gore : sous-genre de l'horreur.....	25
1.2.2 Opérations mentales mises en œuvre dans l'horreur.....	27
1.3 L'objet de l'horreur.....	30
1.3.1 Sa représentation.....	30
1.3.2 Le monstre comme composante de l'horreur.....	32
1.4 La littérature d'horreur : tentative de définition.....	36
CHAPITRE II	
LECTURE DE L'HORREUR : SUSPENSE ET DISJONCTIONS.....	38
2.1 Lire l'horreur.....	39
2.1.1 La relation monstre/victime : la séquestration.....	40
2.1.2 Signaux de suspense et disjonctions de probabilité : la survie menacée.....	41
2.1.3 Coopération et Lecteur Modèle.....	44
2.2 Analyse de trois trames séquentielles.....	47
2.2.1 <i>Misery</i> ou <i>l'estropiage</i>	47
2.2.2 <i>5150, rue des Ormes</i> ou le jeu d'échecs humains.....	58
2.2.3 <i>Enfer clos</i> ou le désir d'enfermement.....	69
2.2.4 1001 façons d'ouvrir une porte.....	73

CHAPITRE III

EXPÉRIENCE DE L'HORREUR : UNE RENCONTRE ENTRE AGRESSIVITÉ ET ABJECTION.....	79
3.1 Le paradoxe du lecteur d'horreur.....	80
3.1.1 L'ambiguïté de la fin du récit d'horreur.....	81
3.1.2 La peur et le dégoût résiduels.....	82
3.2 Vivre l'horreur	84
3.2.1 La menace de l'intégrité psychologique.....	88
3.2.1.1 La séquestration.....	89
3.2.1.2 L'obscurité.....	97
3.2.2 La menace de l'intégrité physique	102
3.2.2.1 La torture.....	103
3.2.2.2 Le viol.....	108
3.2.3 La menace de l'intégrité sociale.....	113
3.2.3.1 La transgression des tabous : inceste, meurtre et crimes dérivés.....	113
3.2.3.2 Le devenir-monstre.....	116
CONCLUSION.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	126

INTRODUCTION

La théorie des genres a de tout temps occupé une place prépondérante au sein des études littéraires. Dès l'Antiquité, des philosophes tels que Platon (le livre III de la *République*) ou Aristote (la *Poétique*) se sont penchés sur cette question. On distinguait alors deux genres majeurs, le narratif et le dramatique. Nicolas Boileau a étoffé cette classification en 1674 dans son *Art poétique* en s'intéressant aux genres lyriques, à l'épopée et au théâtre, tous des textes écrits en vers. Dans la Préface de *Cromwell*, écrite en 1827, Victor Hugo a revu cette théorisation en fonction d'ères historiques bien précises : le lyrique aux temps bibliques, l'épique aux temps anciens et le dramatique aux temps modernes. On a assisté alors à un mélange des genres où différents tons se croisaient – le drame hugolien mêlait, sans les confondre, le grotesque au sublime –, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie des registres mentionnée dès l'Antiquité dans des œuvres comme la *Poétique* d'Aristote. Les registres, équivalant à des « catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent

à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales¹ », se sont retrouvés classés sous un système appelé la « roue de Virgile » au Moyen Âge. On y présentait des registres particuliers pour des situations bien précises : le registre épique ou héroïque était de mise lorsqu'il était question du héros, le registre didactique devait dominer lorsqu'on parlait du travail des hommes libres, etc.

Or, après Hugo, le genre s'est uni à l'émotion (le registre) pour lui donner corps. Des études du XX^e siècle, comme celles de linguistes et de formalistes tels que Tzvetan Todorov (*Les genres du discours*, 1978), Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, 1979) et Jean-Marie Schaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, 1989), ont toutefois nuancé ces limites afin de mettre au point une poétique générale constituant ce que Genette a appelé une « poussière de genres² ». Les frontières entre le genre et le registre deviennent plus poreuses et accueillent aisément les caractéristiques de l'un comme de l'autre. « La question des genres manifeste donc un paradoxe fondateur de l'art littéraire : soumis à des usages établis, il est en même temps sans cesse appelé à en remettre certains en cause pour susciter des formes originales, associées aux changements dans les sensibilités et les esthétiques³ ». Par conséquent, le fantastique apparaît dorénavant comme un genre littéraire, pour ne nommer que cet exemple, bien que pour certains, il corresponde à une sorte de registre par les effets auxquels il renvoie. Or, il est possible aujourd'hui d'affirmer que « le genre fonde le pacte initial de

¹ Alain Viala, « Registres », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 529.

² Yasmina Foehr-Janssens et Denis Saint-Jacques, « Genres littéraires », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 260.

réception, qui détermine la recevabilité et les effets du texte⁴ ». Nous pouvons comprendre par là que le genre est étroitement lié aux émotions que génère le texte chez le lecteur, le rapprochant de la notion de registre par l'affect déployé. Ainsi, la présence d'une émotion créée par le texte chez le lecteur devient une caractéristique sous-jacente au genre.

La notion de genre reste problématique de nos jours. Notre étude reposera toutefois sur la conception de Yasmina Foehr-Janssens et Denis Saint-Jacques énoncée à la fin du paragraphe précédent, puisque nous analyserons la façon dont un texte arrive à provoquer des sentiments précis chez le lecteur. Nous avons choisi d'observer plus particulièrement la littérature d'horreur, car il s'agit là d'un genre basant principalement sa définition sur le type d'émotions – des émotions fortes de surcroît – créées au sein d'une relation avec le lecteur, faisant de la lecture un jeu tel que théorisé par Michel Picard⁵. Nous croyons que le genre de l'horreur en littérature, tout comme dans les autres formes d'art, repose sur la peur et le dégoût qu'il est capable d'engendrer. Nous tenterons donc de circonscrire un certain nombre de procédés utilisés pour créer ces effets. Pour ce faire, nous privilégierons une analyse basée sur les théories de la lecture, la rhétorique et la psychanalyse.

Objectifs et description des approches théoriques et méthodologiques

Puisque le lecteur des histoires d'horreur éprouve un sentiment de peur et/ou de dégoût en étant confronté aux événements racontés, les théories de la lecture nous seront

⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵ Michel Picard, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, 319 p.

d'une grande utilité pour comprendre ce phénomène. En nous appuyant principalement sur les théories d'Umberto Eco⁶, nous verrons non seulement de quelle façon le récit d'horreur en appelle à la coopération du lecteur – qui doit remplir les espaces d'indétermination, repérer les marqueurs de *topics*, avancer des hypothèses, construire une série de mondes possibles, etc. –, mais aussi de quelle façon l'auteur parvient à jouer avec les différents mécanismes textuels mis à sa disposition pour créer l'effet d'horreur. Ainsi, selon Eco, le lecteur émet un certain nombre d'hypothèses au fil de sa lecture, aussi appelées *topics*, en tâchant de s'imaginer la façon dont les événements vont se dérouler. Or, puisque l'auteur cherche à inspirer un sentiment de peur et/ou de dégoût à son lecteur, il infirme ces hypothèses de manière à bouleverser les habitudes du lecteur et à l'amener toujours plus loin dans l'horreur. Toutefois, le pacte de lecture qui se noue avant même d'amorcer la lecture, et qui suppose justement que l'auteur tente d'apeurer ou de dégoûter son lecteur, peut nuire à l'effet souhaité puisque le lecteur *s'attend* à des effets d'horreur et s'y trouve en quelque sorte préparé. Voilà un des paradoxes dont il sera question dans ce mémoire.

Une analyse de la structure du récit nous permettra en outre de circonscrire ce que nous appelons les séquences de dissimulation et de dévoilement qui composent le texte, car l'histoire horrifique balance habituellement entre ces deux pôles. En effet, le lecteur, à l'instar des personnages, oscille constamment entre un sentiment de stress devant l'imminence d'un événement tragique et une brève réaction de soulagement après que ce dernier se soit produit ou non. Nous observerons en quoi cette composition

⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1990, 314 p.

modèle les réactions et l'attente du lecteur, tout en montrant qu'elle répond directement au principe de plaisir/déplaisir souhaité par ce dernier. Car il s'agit bien là d'un autre paradoxe important du récit d'horreur, que Noël Carroll appelle un « paradoxe du cœur⁷ » dans son essai *The Philosophy of Horror* : le lecteur cherche à être bousculé par des images troublantes, à être dérangé par ce qu'il lit, bref, il aime être témoin par le biais de la lecture d'événements fictifs qui lui déplairaient fort probablement dans la réalité. Bien que cette structure se répète dans la littérature horrifique, nous en étudierons également le rythme, c'est-à-dire la répartition selon laquelle les moments forts et les moments de moindre intensité du texte se succèdent, provoquant ainsi des effets de lenteur ou d'accélération, puisque c'est notamment grâce à cette composition que chaque texte devient unique.

Si l'auteur recourt à des stratégies textuelles et narratives pour créer l'effet d'horreur, il utilise aussi des procédés rhétoriques qui viennent ajouter aux stratégies textuelles de même qu'aux thématiques sous-tendant le récit dont nous parlerons plus loin. Il s'agit ici moins d'étudier ce qui est dit que comment l'auteur le dit. Considérant la figure de rhétorique comme « le moteur d'un dynamisme textuel⁸ », nous analyserons de quelle façon « les figures agissent sur la présentation des faits⁹ » et contribuent à créer un certain effet dans l'esprit du lecteur. Prenons l'exemple de l'hyperbole, qui est l'une des figures fréquemment utilisées par les auteurs de récits d'horreur. Si une araignée ne fait habituellement pas peur, une araignée gigantesque ou encore des milliers

⁷ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, 254 p.

⁸ Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, dir., *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

d'araignées en un endroit clos risquent de susciter un sentiment d'horreur. Nous relèverons donc certaines des figures de rhétorique privilégiées par les récits d'horreur en mettant en relief la manière dont ces procédés d'expression développent les possibilités du texte et contribuent à l'effet d'horreur escompté.

On le voit par l'exemple de l'araignée, les images horribles proposées jouent aussi un rôle important dans la création d'émotions chez le lecteur. Très souvent, ces représentations sont issues de l'inconscient ou trouvent leur origine dans le monde de l'enfance. Elles revêtent la forme de personnages particuliers quand elles ne sont pas particulièrement exploitées dans certaines thématiques. Nous rejoignons ici l'idée de Stephen King, selon laquelle l'exploitation de « points de pression phobiques¹⁰ », telle la peur de l'obscurité, contribuerait à créer l'effet souhaité dans les récits d'horreur. L'utilisation d'images reposant sur des peurs et phobies plus ou moins communes à l'ensemble de l'humanité permettrait à l'auteur de transcender l'histoire individuelle de ses lecteurs et de mieux atteindre les couches obscures et profondes de l'inconscient de *tout* lecteur. Ainsi, nous mettrons en relief quelques images, figures romanesques et thématiques qui traversent l'histoire d'horreur en partant du présupposé que cette dernière met en scène une rencontre avec un Autre menaçant. Nous analyserons donc la façon dont les auteurs représentent et organisent ces mêmes images, figures et thématiques pour susciter la peur et/ou le dégoût du lecteur. Pour ce faire, nous étudierons la relation monstre/victime comme étant une partie intégrante de l'histoire d'horreur en nous penchant plus spécialement sur les diverses menaces que représente le monstre sur les plans psychologique, physique et social. Par la suite, nous observerons le

¹⁰ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, Éditions J'ai lu, 1995, vol. 1, p. 27.

traitement particulier de la thématique de la séquestration dont témoignent les œuvres de notre corpus ainsi que les conditions de détention qui sont mises en scène : torture, viol, etc. Ainsi, l'analyse de la relation entre les personnages types du roman d'horreur contribuera à déterminer et à comprendre les caractéristiques profondes qui le composent et qui agissent dans la création du sentiment d'horreur chez le lecteur.

Présentation du corpus

Nous avons orienté les choix de notre corpus en fonction de cette thématique générale de la séquestration d'une ou de plusieurs victimes par un ou plusieurs monstres humains. En effet, les romans d'horreur retenus ont tous comme trame de fond le maintien d'un ou de plusieurs individus en captivité. C'est ensuite la relation entre le monstre et sa victime qui orchestre le déroulement du récit, provoquant des moments où la peur et/ou le dégoût augmentent chez le lecteur. Nous nous intéresserons donc à ces thématiques, afin de voir en quoi elles arrivent à mettre en place une dynamique propice à l'utilisation de procédés horribles. Puisque nous soutenons l'hypothèse selon laquelle le caractère de ces procédés serait universel, nous avons retenu trois romans issus de pays différents, quoique tous occidentaux. Nous nous sommes également penchée sur la réception de ces œuvres, afin de choisir des ouvrages d'horreur qui avaient été classés comme tels par la critique. Il s'agit des ouvrages suivants : *Misery* de Stephen King (1987), *5150, rue des Ormes* de Patrick Senécal (1994) et *Enfer clos* de Claude Ecken (2003); l'un de nationalité américaine, l'autre d'appartenance québécoise et le dernier issu de la France.

Misery a été récipiendaire du Prix Bram Stoker décerné par la *Horror Writers Association* lors de l'année de sa sortie et a connu de nombreuses rééditions (New American Library en 1988, Albin Michel en 1989, France Loisirs en 1990 et en 1994, J'ai lu en 1994, en 1995 et en 2001, Livre de poche en 2002, etc.) en plusieurs langues (français, russe, etc.). Le roman a aussi fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1990 qui a valu l'Oscar de la meilleure actrice à Kathy Bates pour le rôle d'Annie Wilkes en 1991. *Misery* commence avec un accident de voiture ayant laissé pour mort l'écrivain Paul Sheldon. Ce dernier se trouve par la suite séquestré dans la maison de sa salvatrice nommée Annie Wilkes, son admiratrice numéro un doublée d'une ancienne infirmière au passé macabre. Plutôt que de faire appel aux autorités pour signaler l'accident, Wilkes préfère prodiguer ses propres soins au blessé, ne lésinant point sur la quantité de drogues à lui administrer. Coupé de tout contact avec l'extérieur, Sheldon en vient à développer une dépendance aux narcotiques et tente d'acheter sa liberté en écrivant un nouveau tome à la série plaisant tant à Wilkes. Tout le roman porte donc sur l'étrange relation qui se noue entre l'auteur à succès et sa lectrice fidèle, voire entre la victime et le monstre. S'échelonnant entre le moment où Wilkes fait la découverte de Sheldon et celui où ce dernier arrive à se débarrasser de sa geôlière, l'œuvre devient un véritable huis clos dans lequel s'engage une lutte de pouvoir décisive. Dans notre mémoire, nous identifierons quelques procédés mis en œuvre dans *Misery* servant à créer un sentiment d'horreur à partir d'une ambiance cloîtrée où agresseur et proie se livrent un dur combat.

Nous assistons sensiblement au même scénario dans *5150, rue des Ormes*, qualifié de « roman d'horreur¹¹ » par la presse, dont l'adaptation cinématographique a été projetée sur les écrans du Québec en 2009 : Yannick Bérubé, un jeune homme de 23 ans venant tout juste de faire une vilaine chute à vélo, se rend au domicile de Jacques Beaulieu pour y appeler un taxi. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il y découvre un homme tout ensanglanté lui demandant de l'aide dans une chambre du second étage. On s'en doute, Yannick vient de voir ce qu'il n'aurait pas dû et Beaulieu décide de l'enfermer dans sa maison, évitant ainsi de se faire dénoncer. Ici encore se profilent les fonctions de monstre et de victime, mais l'obsession de Beaulieu n'est pas celle d'une admiratrice finie : il vénère le juste et voue un véritable culte au jeu d'échecs. De plus, la thématique de la séquestration prend une autre teinte que dans *Misery*, car bien que Yannick ait la chance de se sauver vers la fin du récit, il décide de rester dans sa prison pour dignement affronter son tortionnaire dans une ultime partie d'échecs. Cet exemple nous permettra d'apporter quelques nuances aux caractéristiques relevées dans le premier roman de façon à diriger notre étude sur de nouvelles pistes quant à la création de l'effet d'horreur.

Enfer clos, écrit par Claude Ecken, un collaborateur du défunt fanzine québécois *Carfax*, est « un roman d'horreur psychologique¹² » plus axé sur une autre composante du genre à l'étude, soit le dégoût. Ici, le texte provoque plutôt la répulsion que la peur chez le lecteur en mettant en scène, par exemple, des viols incestueux, des combats sanglants et des cadavres en putréfaction. Sous fond d'après-guerre, Bernadette, Suzie,

¹¹ Valérie Lessard, « Entre la rue des Ormes et la France », *Le Droit*, 1^{er} novembre 2008, section Arts et spectacles, p. A5.

¹² Richard D. Nolane, « Claude Ecken, *Enfer clos* », *Solaris 147*, automne 2003, vol. 29, n° 2, p. 137.

Guillaume et Clément Maviassi, quatre frères et sœurs, décident volontairement de s'enfermer dans une mesure pour éviter les châtements que l'on réserve à ceux ayant frayed avec l'ennemi nazi. À l'instar des deux romans précédents, l'œuvre relate les événements ayant eu lieu entre le début et la fin de l'enfermement des personnages. Toutefois, leur captivité est d'autant plus étrange que les personnages ont choisi leur condition et assument d'être à la fois monstres pour les uns et victimes pour les autres. L'analyse de ce roman nous permettra d'identifier une autre gamme de procédés ayant cours dans le genre de l'horreur – ceux créant le dégoût chez le lecteur – tout en donnant une autre vision des thématiques traversant l'œuvre.

Comme nous l'avons dit, le choix de notre corpus a d'abord été fait en fonction de l'accueil de la critique qui plaçait ces œuvres dans le genre de l'horreur. Nous avons également montré, par nos résumés, que ces récits témoignent de la même trame de fond : une ou plusieurs personnes sont enfermées dans un lieu d'où ils tentent ou non de s'enfuir, devenant les victimes d'un ou de plusieurs personnages qui se révèlent être de véritables monstres. Seule constante parmi les personnages : tous luttent pour leur survie, tant physique que psychologique. Nous avons choisi d'étudier des œuvres qui montraient le même modèle, car selon nous, c'est lorsque la survie d'un ou de plusieurs personnages est en danger que la crainte devient plus vive dans l'esprit du lecteur. De plus, le couple monstre/victime se trouve au centre des histoires d'horreur actuelles, comme l'a montré la nouvelle vague de films tels que la série *Décadence* (version française de *Saw*). Dès lors, la menace n'est plus fantastique, elle devient bien réelle, humaine. En effet, ce n'est plus tant le surnaturel qui fait peur – les vampires sont même devenus gentils au fil des ans –, mais la possibilité que son voisin, son ami, voire son

mari, disjoncte et entre dans une folie meurtrière. Ce sont les confins de notre cerveau qui effraient, l'éventualité latente qu'un jour l'esprit puisse flancher. C'est pourquoi nous aurons recours aux théories psychanalytiques pour expliquer les rouages mis en œuvre dans le genre de l'horreur, ces dernières venant compléter les théories de la lecture. En plus de l'existence d'une écriture horrifique, ce sont des peurs profondes qui transcendent le texte, et c'est là que l'horreur prend toute sa force. Ainsi, l'étude de ce genre souscrit à la fois aux théories de la lecture et aux théories psychanalytiques, car c'est dans l'*esprit* du lecteur que les auteurs cherchent à produire un effet particulier. Les procédés mis en œuvre dans le texte pour créer le sentiment d'horreur seront donc de deux ordres : esthétique et psychologique.

Divisions du mémoire

Nos lectures nous ont permis de constater que la littérature d'horreur témoigne d'une difficulté générique : personne ne l'a clairement définie. Comme nous l'avons indiqué plus tôt, les textes horrifiques semblent être classés dans ce genre de façon instinctive, sans répondre à une série de critères dûment énoncés. En effet, certains ouvrages trouvent leur place au sein d'œuvres fantastiques, d'autres parmi celles de thriller ou de suspense, voire de science-fiction. Certains théoriciens ont bien cherché à définir le genre avant nous, mais il n'y a toujours pas consensus. Il devient alors difficile pour le critique, et donc pour le lecteur, de s'y retrouver et de considérer un classement homogène. C'est pourquoi nous nous proposons d'aborder au premier chapitre la question générique liée à l'horreur afin d'en dégager quelques caractéristiques fondamentales. Cette première étape correspondra en quelque sorte aux prémices du travail que nous effectuerons par la suite et qui viendra compléter cette étude. C'est en

cherchant d'abord à identifier les limites au genre de l'horreur que nous serons en mesure de présenter une définition la plus juste possible de cette littérature, nous permettant du coup de la différencier des genres contigus, dont le fantastique, son plus proche parent.

Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur la structure du récit horrifique ainsi que sur les moyens rhétoriques empruntés pour arriver à frapper l'esprit du lecteur. Nous analyserons également le travail de l'instance lectrice qui doit constamment *coopérer* avec le texte. Nous serons à même de comprendre en quoi les prédictions du lecteur sur la suite du récit parviennent à le rassurer ou à le déstabiliser au fil de sa lecture. Nous nous intéresserons donc aux effets créés par le texte qui contribuent à produire un sentiment d'horreur souhaité autant par l'auteur que par le lecteur.

Dans le troisième chapitre, nous observerons la façon dont les procédés découverts s'appuient sur des images, issues de l'inconscient et du réel du lecteur, capables d'inspirer la peur et le dégoût. Pour ce faire, nous identifierons les figures et thématiques qui se dégagent de ces images en traitant plus particulièrement la menace que représente le monstre pour l'intégrité psychologique, physique et sociale de la victime. En étudiant les diverses facettes de la littérature d'horreur ici mises en relief, nous espérons contribuer à une meilleure compréhension de ce genre aujourd'hui pratiqué par plusieurs écrivains de différentes nationalités.

CHAPITRE I

DÉFINITIONS ET CARACTÉRISTIQUES

DE LA LITTÉRATURE D'HORREUR

Lorsque nous avons orienté nos recherches sur la littérature d'horreur, nous avons remarqué d'entrée de jeu qu'une telle étude nous ramenait invariablement aux ouvrages théoriques élaborés sur la littérature fantastique. En effet, certains chercheurs et théoriciens à s'y être intéressés abordent ce qu'ils appellent la littérature d'épouvante et le fantastique comme un seul et même genre, à quelques variantes près. Par contre, d'autres considèrent que la littérature d'horreur ne correspond qu'à un sous-genre du fantastique, alors que pour d'autres, elle apparaît comme un genre distinct. Afin d'en arriver à circonscrire la nature de la littérature d'horreur, nous procéderons donc au recensement des différentes définitions et caractéristiques du genre relevées par les chercheurs. Par la suite, nous nous pencherons sur les principaux effets que produit l'horreur chez le lecteur, en étudiant la variante du genre que représente le gore, ainsi que sur les opérations mentales mises en œuvre par le lecteur pour faire face aux

émotions suscitées par une telle lecture. Enfin, nous analyserons la nature de l'objet de l'horreur en observant sa représentation et, plus particulièrement, sa forme la plus sollicitée, soit le monstre. À partir de ces considérations, nous tenterons d'esquisser une définition de la littérature d'horreur.

1.1 Différences entre fantastique et horreur

Afin de résoudre le problème causé par la proximité existant entre la littérature fantastique et la littérature d'horreur, Fabienne Soldini-Bagci a choisi de désigner ces littératures sous une seule appellation, soit celle de « littérature fantastique horrifique ». Dans son article « La co-construction sociale de la peur : l'exemple de la littérature fantastique horrifique¹ », Soldini-Bagci a ainsi recours aux termes « littérature horrifique », « littérature fantastique » et « fantastique terrifiant » de façon synonymique. L'étroite parenté entre les deux genres est d'ailleurs soulignée par l'auteure qui soutient que « le récit horrifique est considéré par ses lecteurs *comme* un récit fantastique² ». Toutefois, cette solution ne règle pas définitivement le problème puisque la confusion demeure. C'est pourquoi l'auteure en vient à diviser le fantastique en deux types de récits, ceux de l'angoisse et ceux de l'horreur : les uns « met[tant] en jeu les valeurs du vrai et du faux³ », les autres présentant « des situations où des individus font intervenir les valeurs du bien et du mal⁴ ». Malgré la propension à vouloir regrouper la littérature fantastique et la littérature d'horreur sous un même genre, nous pouvons remarquer la difficulté d'aborder ces deux types de littérature sans, tôt ou tard,

¹ Fabienne Soldini-Bagci, « La co-construction sociale de la peur : l'exemple de la littérature fantastique horrifique », dans Maryvonne Charmillot *et alii*, dir., *Émotions et sentiments : une construction sociale. Approches théoriques et rapports aux terrains*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 99-114.

² *Ibid.*, p. 105. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

les différencier. C'est donc dire que le fantastique et l'horreur présentent des distinctions qu'on ne peut passer sous silence.

Partant de ce présupposé, mais reconnaissant le lien existant entre les deux genres, certains chercheurs ont fait de la littérature d'horreur un sous-genre de la littérature fantastique. C'est d'ailleurs ce que propose Tzvetan Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*. Pour le théoricien, il faut voir d'abord que

Le fantastique [...] ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique⁵.

Todorov fait ici ressortir le caractère d'incertitude propre au fantastique. Il insiste sur la durée de ce sentiment, puisque le fantastique apparaît à un moment précis de l'histoire où le doute fait irruption chez le personnage comme chez le lecteur. L'auteur en arrive à présenter une typologie du fantastique, reconnaissant par là l'existence de nombreuses distinctions à l'intérieur du genre même. Situait le fantastique pur à la frontière entre l'étrange et le merveilleux, Todorov propose quatre catégories : l'étrange pur, le fantastique étrange, le fantastique merveilleux et le merveilleux pur. La catégorie de l'étrange pur retiendra notre attention, étant donné qu'elle présente des événements singuliers, témoignant d'une réalité exceptionnelle, qui peuvent toutefois s'expliquer rationnellement, à l'image de ce qui se produit dans les œuvres de notre corpus relevant de l'horreur. Ce type de fantastique provoque habituellement la peur, c'est pourquoi

⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 46.

Todorov affirme que « la pure littérature d'horreur appartient à l'étrange⁶ », car bien que « la peur est souvent liée au fantastique [...] elle n'en est pas une condition nécessaire⁷ ». Nous pouvons donc en déduire que, selon Todorov, la littérature d'horreur se retrouve liée à l'étrange comme sous-genre du fantastique.

Dans son article « Horreur et subversivité en littérature fantastique », Stanley Péan introduit d'importantes nuances au modèle proposé par Todorov. Bien qu'il relève lui aussi quatre catégories au genre fantastique, Péan a toutefois recours à une typologie différente. Chez Péan, le fantastique se divise ainsi : le fantastique épique (*heroic fantasy*), le magique, l'insolite et le fantastique maléfique, « communément appelé histoire “d'épouvante”, de “terreur” ou “d'horreur”⁸ ». Dans la continuité de Todorov, Péan reconnaît la littérature d'horreur comme un sous-genre du fantastique, d'où notre intérêt pour la dernière catégorie représentée. Le fantastique maléfique

propose un monde inversé [...] où les pulsions de l'inconscient prennent leur revanche sur les codes du réel, où les débordements de la violence sublimée éclipsent les normes contraignantes dictées par la société; il tend à l'ordre établi un miroir grossissant qui offre à celui-ci le reflet de ses mythes et de ses fantasmes, de ses tabous et de ses interdits⁹.

Tout comme Soldini-Bagci, Péan met en relief le manichéisme présent dans l'histoire d'horreur, où « l'élément disrupteur de la réalité n'est plus fascinant [...], ni simplement absurde [...], [mais] répugnant, ouvertement malveillant et épouvantable¹⁰ ». Cette distinction apparaît, entre autres, dans l'effet produit par le texte, car l'auteur de

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ Stanley Péan, « Horreur et subversivité en littérature fantastique », dans Maurice Émond, dir., *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche, 1990, p. 166.

⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

fantastique maléfique, « non content de communiquer l'émerveillement ou l'*hésitation* à son lecteur, [...] cherche à l'effrayer, le terroriser¹¹ ».

Roger Bozzetto parvient aux mêmes conclusions que Todorov et Péan dans son ouvrage *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. À l'aide d'une analyse diachronique plutôt que typologique du fantastique, Bozzetto affirme que le genre sous son acception générale s'est transformé au fil du temps, passant ainsi du gothique au fantastique classique pour trouver sa forme finale dans l'horreur moderne. Selon l'auteur, l'horreur demeure toutefois « une des variantes du fantastique contemporain¹² ». Les romans d'horreur « se distinguent des récits fantastiques en ce que l'essentiel passe par la représentation des actions et non par la suggestion d'un indicible¹³ ». Pour Bozzetto, tout comme pour Péan, l'horreur miserait donc davantage sur le visible et le tangible : par une description détaillée des événements, l'auteur montre à voir au lecteur, comme s'il plaçait ce dernier devant un écran de cinéma.

C'est à partir de considérations semblables que Denis Mellier propose une subdivision du fantastique en deux catégories distinctes, soit le fantastique de l'indétermination et le fantastique de la représentation¹⁴, dans son ouvrage *L'écriture de*

¹¹ *Idem*.

¹² Roger Bozzetto, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence Aix-Marseille I, 1998, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴ Dans son ouvrage *La littérature fantastique*, Denis Mellier reprend cette catégorisation en remplaçant le *fantastique de la représentation* par le *fantastique de la présence*. Bien que l'analyse de ces catégories reste sensiblement la même, Mellier renomme quelques éléments étudiés en regard de chacune de ces tendances : la *stratégie ou programme textuel* dans le fantastique de la représentation devient l'*enjeu* dans

l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur. Alors que le fantastique de l'indétermination « procède d'une indétermination du sens qui s'exprime notamment par le coefficient d'incertitude dont sont affectés les événements surnaturels¹⁵ », bref, relève de figurations implicites et mise sur des effets d'ambiguïtés provoquant la réflexion à la fois chez le personnage et chez le lecteur, le fantastique de la représentation concerne davantage « le conflit spectaculaire que produit [la] manifestation¹⁶ » de la menace. Pour Mellier, cette distinction repose sur la nature des émotions suscitées chez le lecteur : « à une esthétique de la terreur privilégiant le doute et la possibilité du fantastique, s'opposerait une esthétique de l'horreur fondée sur la présence de l'objet surnaturel dont les formes se voient plus ou moins objectivement décrites¹⁷ ». C'est donc dire que Mellier voit dans le fantastique de la représentation une mise en œuvre de procédés diamétralement opposés à ceux couramment utilisés dans le fantastique :

si le mode excessif et horrifiant que privilégient ces auteurs [Mellier fait ici référence à Clive Barker et à Stephen King] de l'épouvante contemporaine fait tellement question, c'est parce que, face à cette demande d'explicite et d'excès, le fantastique, tel qu'il est communément perçu dans le discours critique depuis les années 1950, relève d'un modèle ou d'une perception strictement inverse¹⁸.

Dans cette perspective, le fantastique de la représentation correspondrait à ce que nous appelons la littérature d'horreur. Toutefois, alors que la manifestation de phénomènes ou de personnages surnaturels fait généralement partie de la définition du fantastique, et que Mellier la retient pour définir le fantastique de la représentation, cette présence ne constitue pas, selon nous, une condition essentielle au récit d'horreur. En effet, les

le fantastique de la présence et l'écriture dans le premier type de fantastique a dorénavant pour nom la *poétique* dans le second.

¹⁵ Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999, p. 394.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

phénomènes ou personnages surnaturels peuvent être exclus du récit d'horreur comme ils sont susceptibles d'y apparaître, dans la mesure où ils incarnent une menace tangible dans la réalité des personnages. Par leur incontestable présence, ces phénomènes ou personnages surnaturels témoignent d'une nature non fantastique, c'est-à-dire ancrée dans le réel et la logique propres à l'histoire d'horreur, à l'image des manifestations surnaturelles que l'on peut trouver dans le récit merveilleux. L'existence de ces phénomènes et personnages n'est pas remise en question dans l'horreur, contrairement au fantastique où leur réalité même pose problème. C'est d'ailleurs ce caractère non fantastique de certains textes, que relève Mellier, qui justifie que nous ayons recours à sa théorie du fantastique de la représentation dans le présent mémoire, comme s'il s'agissait d'une théorisation de l'horreur :

Dès lors, les récits qui représentent explicitement et excessivement la présence surnaturelle dans leur univers fictionnel et qui privilégient la question de la confrontation à celle de la signification de cette confrontation, peuvent, à partir de cette distinction architectonique, être considérés comme non fantastiques¹⁹.

Nous reviendrons plus loin sur les considérations dégagées par l'analyse de Mellier lorsqu'il sera question des effets de l'horreur ainsi que de son objet.

Dans son ouvrage *Anatomie de l'horreur*, Stephen King, auteur de l'une des œuvres de notre corpus, « héros fondateur et [...] principal représentant de ce genre populaire [...] qu'on appelle la Terreur moderne²⁰ », établit également un lien de dépendance entre l'horreur et le fantastique. Pour parler du genre dans lequel

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ Jacques Goimard, « King Stephen Edwin (1947-) », dans *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/stephen-edwin-king/#>, (4 novembre 2010).

s'inscrivent ses récits, il emploie indifféremment les termes « fantastique », « horreur » et « épouvante », affirmant que « le fantastique est ce qu'il est; l'horreur n'en est qu'un sous-genre²¹ ». Or, King suggère que le genre de l'*horreur* – et c'est bel et bien le terme qu'il utilise – se manifeste sur trois niveaux d'émotions. Ces trois niveaux sont, par ordre décroissant de finesse, la terreur, l'horreur et la révolusion. La terreur participe principalement de l'esprit, l'horreur correspond à une émotion teintée de peur qui implique aussi une réaction physique et la révolusion se joue généralement sur le plan physique. Si la position de King demeure ambiguë sur la distinction entre horreur et fantastique, il reste qu'il aborde l'horreur sous sa fonction principale, soit celle de faire peur à ses lecteurs.

Howard Phillips Lovecraft, prédécesseur de King, reconnaissait l'existence d'un genre parallèle au fantastique dans le volume *Épouvante et surnaturel en littérature*, alors qu'il émettait le constat suivant : « le genre de la littérature fantastique ne doit pas être confondu avec un autre genre de littérature, apparemment similaire, mais dont les mobiles psychologiques sont très différents : la littérature de l'épouvante, fondée principalement sur un sentiment de peur physique²² ». Le sentiment produit par le texte sur le lecteur permet ainsi d'établir une distinction fondamentale entre la littérature horrifique et la littérature fantastique, « le roman d'horreur étant devenu à son tour un genre à part entière²³ », comme le soutient Stéphanie Durand. C'est d'ailleurs à partir de cette distinction que Noël Carroll propose une définition de l'horreur qui repose

²¹ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai lu, 1995, vol. 1, p. 42.

²² Howard Phillips Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, C. Bourgeois, 1969, p. 14.

²³ Stéphanie Durand, « Aux origines de la littérature fantastique et de la littérature d'horreur : le roman gothique », *Solaris 159*, vol. 32, n° 1, été 2006, p. 114.

principalement sur l'émotion qu'elle arrive à créer chez le spectateur ou le lecteur. Carroll nomme cette émotion art-horror²⁴, ou « art de l'horreur²⁵ », telle que traduite par Denis Mellier. L'art de l'horreur représente une émotion fulgurante. Il implique à la fois des réactions physiques et psychologiques, ce qui n'est pas sans rappeler la définition de l'horreur selon Stephen King qui correspond à une « émotion teintée de peur qui sous-tend la terreur, une émotion légèrement moins raffinée parce qu'elle ne participe pas uniquement de l'esprit. L'horreur entraîne également une réaction physique en nous montrant quelque chose de physiquement anormal²⁶ ». Le sentiment créé par l'horreur apparaît donc encore une fois comme un constituant essentiel au genre.

Selon Juliette Raabe, directrice de la défunte collection *Gore* chez Fleuve Noir, « il semble que l'Horreur soit perçue comme une catégorie distincte, globalement “pire”, et de diffusion plus récente que la Terreur²⁷ ». Bien qu'elle aborde l'horreur et le fantastique moins en littérature qu'au cinéma, Martine Roberge en arrive au même constat dans son ouvrage *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. L'auteure soutient que « plusieurs critiques tiennent à la nuance selon laquelle le cinéma fantastique fait naître davantage l'étonnement et la surprise, et que le cinéma d'horreur, lui, provoque un choc²⁸ ». Nous croyons que cette distinction peut vraisemblablement être transférée au domaine littéraire.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 31.

²⁶ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, op. cit., p. 50.

²⁷ Juliette Raabe, « Légitimités et tabous du roman d'horreur », dans Jacques La Mothe, éd., *Actes du colloque « Les Mauvais genres »*, Liège, Éd. du C.L.P.C.F., 1992, p. 86.

²⁸ Martine Roberge, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 58.

D'après les derniers théoriciens cités, il nous paraît dorénavant juste de croire que la littérature d'horreur appartient à un genre littéraire qui se situe en marge du fantastique et qu'à la différence de ce dernier, qui peut parfois émerveiller, elle fait frémir, tout comme le prouve le « caractère plus ou moins "corporel" des réactions suscitées²⁹ ». L'horreur devient à la fois cause et effet, fonction et finalité, en caractérisant un type de littérature et en représentant une émotion ressentie chez le lecteur.

1.2 Effets de la littérature d'horreur

Dans la préface d'*Anatomie de l'horreur*, Jean-Pierre Croquet insiste sur la question de l'émotion propre au récit d'horreur, soulignant la différence qui la sépare de celle qu'engendre le roman fantastique. Il affirme que

la notion de « fantastique » si typiquement française (le mot « fantastique » n'a pas réellement d'équivalent en anglais) que développent Caillois, Vax et Todorov, par le choix même des textes étudiés, se limite à des concepts étroits, à des catégories rigides. Sur des modes divers, leur réflexion s'attache davantage à « l'inquiétante étrangeté » qu'à l'horreur en tant que telle. Et visiblement, c'est l'« intrusion du mystère dans le cadre de la vie réelle » qui constitue leur objet et non « la violation absolue et terrifiante de l'ordre cosmique » que revendiquait H. P. Lovecraft³⁰.

Avec la vague appelée la « Mainstream Horror, [...] une synthèse paradoxale entre le fantastique et le roman naturaliste³¹ », représentée par des auteurs comme Stephen King, Clive Barker et Peter Straub qui publient leurs œuvres dès le début des années 1970, il

²⁹ Juliette Raabe, *op. cit.*, p. 87.

³⁰ Jean-Pierre Croquet, « Stephen King ou le noir paradis des terreurs enfantines », dans Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, *op. cit.*, p. 11.

³¹ Jacques Goimard, *op. cit.*

devient donc manifeste que le terme « fantastique » n'est plus suffisant pour témoigner de ce renouveau littéraire.

Noël Carroll affirme que « the genre is designed to produce an emotional effect³² ». Alors que l'horreur « propose [...] un mélange informel entre des effets se rattachant à la peur, au dégoût – ou à l'appétit –, à la pulsion sexuelle et au rire³³ », le récit fantastique « provoque une hésitation chez le lecteur et le héros³⁴ » et présente parfois une composition « dont toute peur est absente³⁵ ». Les affects provoqués par ces deux genres étant différents, leurs objectifs s'avèrent également distincts : si l'horreur cherche à faire peur à son lecteur tout en le dégoûtant par moments, le fantastique tente plutôt de susciter une réflexion quant à la véracité ou, à tout le moins, la crédibilité des événements présentés.

Afin de délimiter plus clairement l'effet de peur, il importe d'aborder les multiples acceptions accordées aux émotions suscitées par l'horreur. Le terme « horreur » signifie, selon son « étymologie latine “horrere”, se hérissier, c'est-à-dire avoir les poils qui se hérissent, les cheveux qui se dressent sur la tête³⁶ ». Dans *Le Petit Robert*, l'horreur est définie, entre autres, comme une « impression violente causée par la vue ou la pensée d'une chose affreuse (souvent accompagnée par un frémissement, un frisson, un mouvement de recul) » ou comme un « sentiment violemment défavorable

³² Noël Carroll, *op. cit.*, p. 8.

³³ Juliette Raabe, *op. cit.*, p. 87. Il est à noter que la conception de Raabe concerne davantage le gore, un sous-genre de l'horreur, où l'auteur mise généralement sur l'exagération des représentations liées au bas corporel. Par conséquent, le texte de gore verse parfois dans le grotesque, provoquant du coup le rire chez son lecteur.

³⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ Juliette Raabe, *op. cit.*, p. 97.

qu'une chose inspire³⁷ ». L'horreur joue sur deux niveaux, puisqu'elle implique à la fois « une inscription physique de l'effet du texte³⁸ » et une réaction psychologique, à l'image de la peur qui est perçue comme un « phénomène psychologique à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience justifiée ou non d'un danger, d'une menace pour la vie ou la sensibilité du sujet, et qui peut prendre la forme soit d'une émotion-choc, soit d'un sentiment pénible d'insécurité, de désarroi à l'égard d'événements actuels ou prévus³⁹ ».

Alors que la peur est vécue selon l'idée que nous nous faisons d'une situation dangereuse, le terme « horreur » peut représenter en même temps l'objet qui inspire la peur et l'émotion ressentie devant cet objet qui, lui, est réel. C'est pourquoi nous croyons que les sentiments de peur et d'horreur sont liés l'un à l'autre : le personnage du roman d'horreur est en mesure d'éprouver ces émotions, advenant le cas qu'il soit confronté à une menace, tout comme le lecteur qui devient témoin de cette même menace par la lecture. Toutefois, l'horreur se différencie de la peur par le sentiment de répulsion qui l'accompagne, alors que le personnage fait face à une « confrontation sans distance⁴⁰ » avec la menace. Car si l'objet de l'horreur effraie, il dégoûte tout autant.

³⁷ « Horreur », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (5 novembre 2010).

³⁸ Fabienne Soldini-Bagci, *op. cit.*, p. 104.

³⁹ « Peur », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (5 novembre 2010).

⁴⁰ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, *op. cit.*, p. 17.

1.2.1 Le gore : sous-genre de l'horreur⁴¹

Parfois, c'est cette dernière particularité, soit la révolusion, qui surgit principalement à la lecture du texte, faisant de la peur une émotion moins vive. Dans ce cas, nous avons affaire à un sous-genre de la littérature d'horreur : le gore. « Appart[enant] à la langue anglaise, et remont[ant] au théâtre élisabétain [*sic*] », « le terme “gore” [signifie] “sang coagulé, sang versé”⁴² ». Effusion d'hémoglobine, violence extrême, démembrement, voilà ce que l'on peut retrouver dans le gore où dominant « le refus de la suggestion, la volonté délibérée de transgresser les tabous⁴³ ». Si ce sous-genre semble facilement réalisable au cinéma, il en est autrement en littérature où le choc et le dégoût doivent être produits par les images que suggèrent les mots.

Or, voilà ce que nous propose Claude Ecken dans son roman *Enfer clos*, où la répulsion ressentie devant certaines séquences d'une violence extrême supplante tout sentiment de peur. Sans verser totalement dans le gore – *Enfer clos* fait montre d'une structure complexe, contrairement au pur récit gore –, Ecken en adopte toutefois l'esthétique à laquelle il marie celle des « récits d'horreur moderne [qui] jouent sur les figures d'un érotisme morbide, lié à une culpabilité souvent sans cause, et donc mal

⁴¹ Nous avons choisi de traiter ce sous-genre de l'horreur puisque l'une des œuvres de notre corpus s'inscrit vraisemblablement dans sa lignée. Cependant, nous croyons utile de mentionner qu'il existe d'autres sous-genres à l'horreur, comme le *giallo* et le *snuff*, abordés notamment par Martine Roberge dans le chapitre 2 de son ouvrage *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, *op. cit.*, p. 81-92.

⁴² Juliette Raabe, *op. cit.*, p. 97.

⁴³ Jean-Philippe Mochon, *Le bel effet gore. Autopsie d'une collection*, Paris, Éd. Fleuve Noir, 1988, p. 27.

assumée par les personnages⁴⁴ ». Pour ce faire, l’auteur nous prend à témoin de scènes des plus répugnantes où la violence est mêlée au sexe :

Quand Clément avait longuement frappé sur Guillaume, réduisant son visage en bouillie, il sentait sa virilité exacerbée au point de prendre Suzie debout, par-dessus sa victime. Quant à celle-ci, elle n’était jamais autant excitée qu’après une empoignade avec Bernadette, sous l’œil brillant de son amant qui, parfois, la caressait pendant qu’elle terminait son pugilat. Bernadette voyait avec horreur renaître la Suzie qui avait officié pendant la guerre⁴⁵.

Perverse, bestiale, la sexualité est ici présentée comme sordide. Elle inspire d’autant plus la révolte que l’auteur l’associe à la transgression de tabous majeurs, tels que le viol et l’inceste – doit-on rappeler que Clément et Suzie sont frère et sœur? Le vice ne s’arrête toutefois pas là, car le lecteur doit se soumettre au spectacle désolant de la nécrophagie de même que d’un infanticide :

Et Clément, alors que Bernadette sent son être se déchirer, se décomposer en une seule et interminable clameur, lance de toutes ses forces le bébé contre le mur. Elle sursaute au moment de l’impact comme si elle a traversé avec lui l’espace qui le sépare de l’obstacle de pierre, elle sent sa cervelle éclater avec un bruit mat, se transformer en bouillie sanglante dessinant des motifs abstraits sur le mur, elle retombe en même temps que lui au milieu des débris qui recouvrent le sol de la cuisine, paquet de chair inerte pas même animé d’un imperceptible frémissement (*Ec*, p. 125).

Dans le gore, l’objectif du texte est clair : produire un effet chez le lecteur, et cet effet n’est souvent autre que la répulsion.

⁴⁴ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁵ Claude Ecken, *Enfer clos*, Avon/Fontainebleau, Le Béal, 2003, p. 58. Désormais, nous nous référerons à cette œuvre en indiquant simplement l’abréviation *Ec* suivie de la page, entre parenthèses, après l’extrait cité.

Certains ont vu dans cet engouement pour l'horreur liée au sexe – « le mélange du sexe et de l'horreur étant précisément constitutif du genre⁴⁶ » – , une façon de montrer la parenté existant dans leur fonctionnement respectif. En quelque sorte, on « associerait le fantastique à l'érotique et l'horreur (le gore?) au pornographique⁴⁷ ». En effet, alors que le fantastique, à l'instar de l'érotisme, mise sur une esthétique du non-dit et de la suggestion en cherchant à préserver le mystère jusqu'à la fin, l'horreur, et plus spécifiquement le gore, relève, tout comme le pornographique, d'une esthétique de l'explicitation et du voyeurisme. Dans l'horreur, l'action est non seulement décrite dans ses moindres détails, mais « on passe de la suggestion poétique au gros plan sur les entrailles déchiquetées⁴⁸ » afin de satisfaire l'œil pervers du lecteur :

Suzie et Clément s'étaient embrassés et, pendant que leurs lèvres se scellaient, Clément avait baissé la culotte de sa sœur – à moins qu'elle ne l'eût fait à sa place? – pour caresser son sexe. La minute suivante, ils faisaient l'amour, couchés sur le clochard dépecé, sur cette viande sanguinolente qui, quelques heures auparavant, avait quémandé un quignon de pain. La nausée qui secoua l'estomac de Bernadette ne lui laissa pas le temps d'atteindre les toilettes (*Ec*, p. 98).

La sexualité devient équivalente au gore : elle est sale, répugnante, effrayante. Et c'est en jouant des tabous qui l'entourent que l'auteur arrive à porter l'horreur à son niveau le plus élevé, faisant de son texte une marmite où bouillonnent les plus vils instincts.

1.2.2 Opérations mentales mises en œuvre dans l'horreur

Comme le genre de l'horreur cherche à provoquer une émotion chez le lecteur – que ce soit la peur psychologique, la peur physique et/ou le dégoût –, ce dernier se doit d'adopter une position particulière s'il souhaite jouir pleinement de sa lecture. Si le

⁴⁶ Juliette Raabe, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁷ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 202-203.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 209.

lecteur cherche à ressentir des émotions dysphoriques, il espère également en tirer du plaisir. Pour y arriver, il doit faire appel, consciemment ou non, à deux opérations mentales qui fonctionnent côte à côte : la suspension consentie de l'incrédulité ainsi que la distanciation esthétique.

Telle que définie par Samuel Taylor Coleridge dans sa « *Biographia Literaria* », la suspension consentie de l'incrédulité correspond à la propension chez le lecteur à mettre de côté son scepticisme lors de sa lecture. Prenant la place du lecteur, Coleridge explique :

it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith⁴⁹.

En d'autres mots, Mellier interprète cette opération comme la « capacité à construire de manière abstraite et intellectuelle un espace mental où la fiction trouve cohérence, en dépit des relations épistémiques et mimétiques avec la réalité⁵⁰ ». Toutefois, le lecteur n'est pas dupe : cette faculté n'est mise en œuvre que lorsque ce qu'on lui présente semble cohérent dans son ensemble.

Susceptible de paraître comme l'antithèse de la distanciation esthétique – parce que croire aux événements racontés, c'est aussi s'en rapprocher émotionnellement –, la suspension consentie de l'incrédulité n'en demeure pas moins l'une de ses complices. En effet, elle apparaît comme un préalable nécessaire à la distanciation esthétique puisque,

⁴⁹ Samuel Taylor Coleridge, « *Biographia Literaria* », *Selected Poetry and Prose*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1951, p. 269.

⁵⁰ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 362.

si le lecteur n'accepte pas de se laisser prendre au jeu un tant soit peu par ce que sa lecture lui propose, le sentiment de peur escompté ne se produira jamais et le plaisir sera du coup absent.

La distanciation esthétique, quant à elle, correspond à l'attitude que doit prendre le lecteur d'horreur afin d'atteindre ce plaisir terrifiant ou ce « paradoxe du cœur⁵¹ » dont parle Carroll. Si la suspension consentie de l'incrédulité permet au lecteur de ressentir des émotions dysphoriques, la distanciation esthétique lui donne la force de les surmonter. Pour ce faire, le lecteur doit maintenir la distance nécessaire qui le sépare des représentations offertes, car si les événements narrés viennent à trop le toucher, la jouissance de la lecture est bien vite remplacée par un sentiment désagréable. Edmund Burke avait déjà défini cette condition dans son ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, où il aborde le rapport entre esthétique et terreur :

Lorsque le danger ou la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice; ils sont simplement terribles : mais à certaines distances, et avec certaines modifications, ces affections peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses : c'est ce qui est confirmé par une expérience journalière⁵².

C'est grâce à l'éloignement que procure la distanciation et non en raison d'une confrontation réelle avec la menace que l'effroi devient plaisant. En effet, le lecteur d'horreur fait montre d'une excitation intellectuelle, d'une fascination perverse s'approchant du voyeurisme : en ne prenant point part à l'action, il assure sa sécurité, mais reste tout de même aux premières loges d'un spectacle sadique, le récit d'horreur se

⁵¹ Noël Carroll, *op. cit.*, p. 8.

⁵² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Pichon, 1803, p. 70.

transformant en une métaphore de l'exécution publique à laquelle on assisterait à l'aide de l'imagination. Par contre, un rapport trop intime à l'action du récit provoque l'état contraire et rend la lecture insupportable. La distanciation esthétique demeure alors nécessaire pour que le tableau proposé au lecteur par la littérature d'horreur lui soit effrayant et agréable à la fois.

Parfois, il est possible que la lecture crée l'effet contraire de l'effroi, soit le rire. S'esclaffer devant une scène horrificante, c'est toutefois s'en distancier à un tel point que la crédulité aux actions narrées devient impossible. Fort à parier que certains auteurs d'horreur cherchent exactement cet effet en faisant appel au grotesque, donnant alors une perspective comique à leur œuvre. Si, à petites doses, le recours à l'humour dans l'horreur peut servir à désamorcer la peur du lecteur afin de lui permettre de supporter sa lecture, il faut bien voir que lorsque le rire l'emporte sur la peur, le récit ne partage plus avec l'horreur que sa trame narrative. Mais comme les auteurs de notre corpus ne privilégient pas un tel usage dans les œuvres choisies, nous nous pencherons uniquement sur les émotions dysphoriques provoquées par le texte.

1.3 L'objet de l'horreur

1.3.1 Sa représentation

Alors que la littérature fantastique s'articule autour de l'indétermination de son objet, la littérature d'horreur mise plutôt sur sa détermination en le rendant visible et en en faisant une véritable menace pour les personnages. C'est à partir de ces considérations que Mellier tente de définir le fantastique de la représentation, que nous rattachons à l'horreur, où apparaît une esthétique de l'extériorisation et de l'excès.

Tandis que le fantastique de l'indétermination présente des événements surnaturels généralement expliqués par « un dérèglement psychique intérieur au personnage⁵³ », le fantastique de la représentation, ou l'horreur, met en scène des « figures de l'altérité surnaturelles, monstrueuses, excessives⁵⁴ » se trouvant à la source du phénomène. L'Autre se révèle être une menace physique et psychologique, comme en témoignent d'ailleurs les romans à l'étude qui, toutefois, ne comportent pas la dimension surnaturelle dont fait mention Mellier. C'est donc dire que dans le récit d'horreur, les agresseurs ne sont pas le produit de l'imagination des victimes : ils existent bel et bien. Le fantastique de la représentation – l'horreur – se traduit alors par un inconscient paranoïaque, puisque l'auteur d'horreur « développe une fiction où l'Autre n'apparaît que dans le cadre d'un antagonisme explicite⁵⁵ ». Par conséquent, les menaces sont actualisées par la confrontation à un personnage maléfisant réel. Ainsi, dans la majeure partie des romans d'horreur, les protagonistes ne sont pas fous, mais ils peuvent le devenir par la pression constante qu'exerce sur eux leur tortionnaire.

Le fantastique de la représentation, soit l'horreur, se caractérise également par son écriture et les choix qu'elle implique. Alors que l'auteur de fantastique privilégie la non-figuration en ayant recours à une poétique de la litote, celui d'horreur préfère la figuration par l'utilisation d'une poétique du descriptif et de l'hyperbole. Ici, on donne à voir, on ne suggère pas. Pour ce faire, l'auteur mise sur l'emploi de représentations visuelles fortes à même les séquences descriptives, ce qui confère à ces dernières un caractère quasi photographique. « Cette visualisation par le texte doit suffire à donner

⁵³ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, op. cit., p. 147.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

[au lecteur] l'impression de [la] présence⁵⁶ » effective de la menace, dont les propriétés sont intensifiées dans l'esprit du lecteur. « C'est dans la terreur que produit la "monstration" (terme qui joue de l'action de montrer et de l'événement spectaculaire du monstre) que l'univers du personnage s'effondre et que le lecteur s'abandonne au plaisir du pathétique⁵⁷ ». C'est d'ailleurs ce qui caractérise l'attraction pour la littérature d'horreur : les lecteurs désirent qu'on leur montre en gros plan les détails de l'action en ne lésinant point sur les images qui provoquent la peur et le dégoût. La violence, la pourriture, la décrépitude des personnages, tout est révélé au grand jour et porté à son paroxysme de façon à révolter le lecteur. Et s'il y a vision, c'est qu'il y a donc présence irrévocable du danger. Pour expliquer le phénomène, Stephen King énonce que l'auteur se retrouve devant un choix lorsqu'il souhaite présenter une menace au lecteur : laisser la porte fermée ou non face à ce danger. Celui qui la laisse close se range probablement du côté du fantastique tandis que celui qui décide de l'ouvrir écrit vraisemblablement de l'horreur.

1.3.2 Le monstre comme composante de l'horreur

Les adeptes de la littérature d'horreur sont tous à l'affût du même effet de lecture, soit un mélange de peur et de dégoût. Comme nous l'avons déjà mentionné, Noël Carroll décrit ces émotions comme le art-horror, ou « art de l'horreur » chez Mellier⁵⁸. Carroll soutient que l'art de l'horreur apparaît uniquement lorsque nous

⁵⁶ Denis Mellier, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 37.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ Il est important de distinguer l'art de l'horreur de l'horreur naturelle, puisqu'il s'agit là d'une distinction essentielle dans le cadre de notre analyse. L'art de l'horreur concerne toutes les manifestations horribles – inspirant la peur et le dégoût – qui traversent une œuvre d'art, que ce soit un roman ou un film, par exemple. Quant à l'horreur naturelle, elle englobe les événements réels qui témoignent de cette même

sommes confrontés, par la lecture et donc par la pensée, à un monstre. D'après Carroll, certaines conditions sont nécessaires à son apparition :

I am occurrently art-horrified by some monster X, say Dracula, if and only if 1) I am in some state of abnormal, physically felt agitation (shuddering, tingling, screaming, etc.) which 2) has been *caused* by a) the thought: that Dracula is a possible being; and by the evaluative thoughts: that b) said Dracula has the property of being physically (and perhaps morally and socially) threatening in the ways portrayed in the fiction and that c) said Dracula has the property of being impure, where 3) such thoughts are usually accompanied by the desire to avoid the touch of things like Dracula⁵⁹.

En ce sens, l'art de l'horreur est généré chez un sujet qui est soumis à la fois à des réactions physiques et psychologiques en réponse à la menace que représente l'idée de l'objet de peur. La suspension consentie de l'incrédulité de Coleridge prend tout son sens ici : ce n'est pas tant la croyance en un être horridique qui fait peur, mais celle en la *possibilité* qu'un tel être puisse exister. Pour reprendre l'exemple de Carroll, l'imminence réelle d'un danger effraie, certes, mais la seule *pensée* de ce danger est suffisante pour éprouver de la frayeur : il suffit de se fermer les yeux en s'imaginant au bord d'un précipice pour ressentir immédiatement du vertige⁶⁰. En outre, ce danger, puisque personnifié en un monstre, doit être menaçant et répulsif au point de pousser les individus qui l'entourent à éviter tout contact, physique ou autre, avec lui.

Il nous semble toutefois injustifié qu'un tel monstre doive absolument être de nature surnaturelle ou extra-terrestre comme le soutient Carroll : « For our purposes, the

atrocité, comme la guerre peut en être un exemple. Bien entendu, il ne sera question que de l'art de l'horreur dans notre mémoire.

⁵⁹ Noël Carroll, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin⁶¹ ». La peur peut être causée par bien des entités, naturelles ou non, qui inspirent les sentiments décrits ci-dessus. Le monstre peut également être humain, comme dans les romans de notre corpus, et répondre aux mêmes caractéristiques dépeintes par Carroll, provoquant du coup l'émotion de l'art de l'horreur. C'est pourquoi, dans notre étude, le terme « monstre » sera utilisé au sens figuré, soit comme un *objet* instillant la peur et le dégoût par son comportement hors norme, excessif, contre nature.

D'après Carroll, le monstre est une part intégrante du récit d'horreur, contrairement au fantastique où sa présence n'est pas indispensable. En effet, pour qu'il y ait danger et irruption de la peur chez le personnage, produisant du coup l'émotion de l'art de l'horreur du côté du lecteur, il faut qu'une menace soit rendue visible par le texte, cette menace prenant la forme d'un monstre, tel que nous venons de le définir. Il devient cette chose *physiquement anormale* dont parle King et qui permet de rejoindre le dernier niveau de l'horreur décrit par ce dernier, soit la révulsion. Le monstre fait peur, mais il répugne également.

Dans l'horreur, c'est habituellement la perception du monstre par le personnage qui importe, puisque c'est souvent ce dernier qui transmet ses impressions au lecteur. De cette façon, « characters [et le lecteur] regard them [les monstres] not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust⁶² ». Le monstre doit donc agir sur les personnages de manière à leur inspirer de la crainte physiquement et

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

intellectuellement. C'est pourquoi il n'est pas rare que ces derniers en viennent à perdre la raison à force de le côtoyer. En outre, la menace peut se jouer à plusieurs niveaux, car le monstre « may destroy one's identity », comme le fait Annie Wilkes avec Paul Sheldon (*Misery*), « seek to destroy the moral order », à la façon de Jean Beaulieu et son obsession pour ce qui est juste (5150, *rue des Ormes*), « or advance an alternative society⁶³ », sur le modèle de Clément Maviassi qui décide de vivre à huis clos en marge de la société avec son frère et ses sœurs (*Enfer clos*).

Nous avons choisi de constituer notre corpus de romans où le monstre est humain pour plusieurs raisons. D'une part, cela l'éloigne du fantastique par ses limites et sa nature mortelle, l'ancrant toutefois dans un réel tout aussi menaçant sinon plus, car il propose au lecteur une figure possible dans sa réalité. En effet, « les monstres qui hantent les esprits ne sont plus enclos dans de lointains châteaux gothiques. On est persuadé de les avoir sous les yeux : ils s'exhibent sur les parkings, dans les supermarchés, ou dans les caves des HLM, c'est à dire [*sic*] au cœur de notre monde moderne⁶⁴ ». De cette façon, l'émotion développée n'est plus seulement esthétique, elle rejoint l'horreur naturelle dont traite Carroll, dès lors qu'il devient envisageable de relier les événements du texte à des faits divers qui ont pu faire la manchette des journaux. Ce qui fait peur aux gens, ce qui les dégoûte, c'est la possibilité que leur voisin soit ce meurtrier psychopathe dont ils ont entendu parler à la télévision. Peu importe son apparence, l'Autre représente une menace, puisqu'« il y a maintenant des tueurs en série en col blanc, des patrons voyous et des tortionnaires en jupes et tailleurs griffés. [...] Ce

⁶³ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁴ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 7.

qui caractérise ces monstres modernes, c'est qu'ils paraissent marqués par le sceau de l'impunité⁶⁵ », étant donné qu'ils sont persuadés d'obéir à une logique raisonnable, qui ne reste cependant que la leur.

D'autre part, le monstre humain témoigne d'une nature perverse, car il agit consciemment selon ses propres lois, contrairement au monstre surnaturel qui ne se comporte souvent comme tel que parce que sa nature le lui ordonne : si le vampire boit le sang de ses victimes, si le mort-vivant dévore des humains, c'est principalement pour assurer leur survie. L'humain a le choix de tuer ou non, et c'est parce qu'il a choisi de le faire qu'il devient un monstre inspirant la peur et le dégoût. Quant au monstre surnaturel, il se retrouve bien souvent prisonnier de sa condition, cherchant à s'en échapper : nous n'avons qu'à penser au personnage de Louis dans *Entretien avec un vampire* d'Anne Rice en guise d'exemple. En ce sens, le monstre humain peut parfois paraître plus effrayant que le monstre surnaturel, car il incarne le meurtrier qui sommeille potentiellement en l'Autre, en soi.

1.4 La littérature d'horreur : tentative de définition

Comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, la littérature d'horreur correspond donc à un genre distinct du fantastique. D'une part, cette différence se manifeste dans les effets produits sur le lecteur. Contrairement au fantastique où les personnages s'interrogent sur la singularité des événements survenus dans le récit et communiquent ainsi leur questionnement au lecteur, l'horreur a pour objectif principal

⁶⁵ Thierry Jandrok, « L'horreur contemporaine, entre mascarades et révélations », dans Guy Astic et Jean Marigny, éd., *Colloque de Cerisy : autour de Stephen King. L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, 2008, p. 157.

d'inspirer peur et dégoût à son lectorat. En ce sens, l'auteur tente de susciter chez son lecteur une émotion que l'on nomme « art de l'horreur » et qui influe tant sur le plan physique que sur le plan psychologique. Cependant, il est possible que l'effet provoqué soit davantage la révulsion que la peur, catégorisant du coup le texte dans un sous-genre de l'horreur, soit le gore.

D'autre part, le fantastique et l'horreur se différencient par le traitement respectif de leur objet. Si le fantastique tend à suggérer, laissant ainsi l'objet indéterminé aux yeux du lecteur, l'horreur mise plutôt sur sa représentation explicite et excessive par le recours à une poétique de l'expressivité. Pour ce faire, l'histoire d'horreur mise sur des procédés descriptifs et hyperboliques visant à frapper l'imaginaire. Le récit fait *voir*, comme si le lecteur se trouvait sur les lieux mêmes de l'action. Grâce à la confrontation directe entre la menace et les personnages, l'objet de l'horreur devient manifeste pour le lecteur. C'est pourquoi le texte horrifique insiste sur la visibilité d'une telle menace qui s'incarne dans un monstre, peu importe sa nature. Ce dernier génère d'ailleurs les conditions préalables à l'apparition de l'émotion de l'art de l'horreur.

Maintenant que nous saisissons mieux les caractéristiques de l'horreur qui, de surcroît, permettent de distinguer ce genre du fantastique, nous passerons au chapitre suivant à l'analyse de notre corpus. Nous étudierons plus particulièrement certaines séquences où la relation monstre/victime prend la couleur du danger, provoquant du coup des sentiments de peur et de dégoût chez le lecteur. En ayant recours aux théories de la lecture développées par Umberto Eco et, notamment, aux signaux textuels que

représentent les signaux de suspense, nous tenterons de voir en quoi l'actualisation de ces passages vise la création de l'émotion de l'art de l'horreur chez le lecteur.

CHAPITRE II

LECTURE DE L'HORREUR : SUSPENSE ET DISJONCTIONS

Le chapitre précédent nous a permis de mieux définir le genre de l'horreur en littérature, en considérant dans cette définition l'importance des réactions du lecteur devant une présence monstrueuse. Or, si le monstre joue un rôle prépondérant, orientant la lecture du texte horrifique, c'est qu'il évolue généralement aux côtés d'une autre figure tout aussi capitale dans ce processus : la victime. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous tenterons de voir en quoi la relation établie entre le monstre et sa victime organise le récit d'horreur et, du coup, la coopération du lecteur. À l'aide des marques textuelles que représentent les signaux de suspense et les disjonctions de probabilité définis par Umberto Eco, nous analyserons une trame séquentielle particulièrement significative en littérature d'horreur, qui consiste en une succession de séquences de dissimulation et de séquences de dévoilement. Cette succession de séquences, d'après notre hypothèse, se trouve à la base même du processus provoquant l'apparition de l'émotion de l'art de l'horreur puisqu'elle structure l'histoire jusqu'à son dénouement. En ce sens, nous

chercherons à comprendre son influence sur la coopération du lecteur avec le texte d'horreur, lequel actualise ses prévisions selon le développement même de la relation monstre/victime. Pour ce faire, nous étudierons cette coopération grâce à trois exemples de trames séquentielles tirées de notre corpus, selon l'ordre de parution des œuvres qui le constituent.

2.1 Lire l'horreur

Nos recherches ont d'ores et déjà mis en lumière l'effet principal que provoque le texte horrifique chez le lecteur, soit l'émotion de l'art de l'horreur. Force est de reconnaître que plusieurs conditions sont inhérentes à la production de cet effet. D'une part, d'un point de vue actanciel, la présence d'un monstre et de sa victime – d'un agent qui génère des sentiments dysphoriques et d'un objet qui les éprouve – ainsi que la pression dérangeante, pour ne pas dire nuisible, qu'exerce le premier sur le second paraissent assurer l'inconfort, voire le malaise, nécessaire à l'irruption de la peur et du dégoût chez le lecteur. D'autre part, d'un point de vue textuel, la trame séquentielle sur laquelle se bâtit le récit d'horreur semble organiser la relation monstre/victime, de façon à faire fluctuer l'intensité des émotions du côté de l'instance lectrice. Enfin, tout porte à croire que c'est grâce à la coopération du lecteur empirique, qui actualise le texte d'horreur à partir de cet amalgame de composantes structurantes, que se produit l'effet escompté : une émotion teintée de peur et de dégoût. Voyons maintenant plus en détail comment chacune de ces conditions se développe dans notre corpus.

2.1.1 La relation monstre/victime : la séquestration

Le monstre humain, tel que nous le trouvons dans *Misery*, 5150, rue des Ormes et *Enfer clos*, ne présente au premier abord aucune malformation physique témoignant de son caractère hors-norme. Si ce n'était que de leur apparence, Annie Wilkes, Jacques Beaulieu et les membres de la famille Maviassi ne paraîtraient pas menaçants aux yeux de la société. En réalité, la monstruosité de ces êtres réside plutôt dans leur esprit et, plus particulièrement, dans leur conception du bien et du mal. C'est d'ailleurs ce qui explique le comportement de ces personnages. La jeune Wilkes croyait faire une bonne action en tuant des enfants malades ou des personnes âgées à l'article de la mort, « parce qu'ils étaient comme des rats pris au piège¹ ». Beaulieu supprime de la société des gens malhonnêtes et des criminels en cherchant ainsi à rendre justice à leurs victimes et à lui-même. Clément Maviassi décide de s'enfermer avec ses trois frères et sœurs « pour leur éviter la colère et le mépris des autres », parce qu'en réalité, il ne veut « que leur bien » (*Ec*, p. 19). Si ces personnages agissent de cette façon, c'est qu'ils croient être dans le droit chemin en obéissant à une morale qui leur paraît logique. Toutefois, leur système finit tôt ou tard par ne plus fonctionner, car ils en viennent à commettre des gestes gratuits, témoignant d'une violence extrême : Wilkes, Beaulieu et les Maviassi choisissent de tenir en captivité des individus avec ou sans leur consentement et leur infligent des tortures pour les punir de leur *mauvaise conduite*.

Par conséquent, l'état de séquestration ainsi créé fait de l'hôte, qu'on croyait être un citoyen ordinaire, une véritable menace, un monstre. Qui plus est, ce rapport participe

¹ Stephen King, *Misery*, Paris, J'ai lu, 1989, p. 255. Désormais, nous nous référerons à cette œuvre en indiquant simplement l'abréviation *M* suivie de la page, entre parenthèses, après l'extrait cité.

à l'instauration d'une relation de pouvoir entre le monstre et sa victime, ou son « invité [...] avec une liberté limitée² », tel que l'euphémise Beaulieu. Si Wilkes, Beaulieu et les Maviassi se transforment progressivement en monstres, c'est parce que Sheldon, Bérubé et les Maviassi eux-mêmes prennent conscience de leur statut de victimes, de séquestrés. Dès lors, tous reconnaissent leur condition, qui est assujettie aux modalités définies par le rôle que tient leur opposant : le statut de chacun devient donc interdépendant de celui de l'autre. Si le monstre existe, c'est qu'il y a victime, et vice-versa. La lutte de pouvoir qui en découle fait en sorte que tantôt le monstre, tantôt la victime, croit avoir une longueur d'avance sur son adversaire. Ce constant renvoi de la balle assure au récit d'horreur les variations nécessaires afin d'augmenter et de diminuer la tension chez le lecteur, lequel se demande fréquemment si la victime va réussir à s'en sortir vivante.

2.1.2 Signaux de suspense et disjonctions de probabilité : la survie menacée

Au centre du récit d'horreur réside la thématique de la mort, qu'elle soit physique ou psychologique. En effet, le confinement dans lequel se trouvent le monstre et sa victime plonge ces derniers dans un ultimatum : ou bien c'est l'un qui survit, ou bien c'est l'autre. D'ailleurs, la victime ne peut se débarrasser de son statut si le monstre conserve le sien à ses yeux, ou inversement. Par conséquent, seule la mort – physique ou psychologique, doit-on le rappeler – de l'un et/ou de l'autre est considérée comme une fin probable au récit d'horreur. En ce sens, les moments où la vie de la victime et/ou du monstre est menacée représentent les passages où la peur et le dégoût atteignent leur paroxysme chez le lecteur. En effet, lorsque ce dernier se trouve confronté à une croisée

² Patrick Senécal, *5150, rue des Ormes*, Beauport (Québec), Alire, 2001, p. 48. Désormais, nous nous référerons à cette œuvre en indiquant simplement l'abréviation *5150* suivie de la page, entre parenthèses, après l'extrait cité.

des chemins où il est possible que le monstre et/ou la victime meure, il apparaît ce que Umberto Eco appelle une disjonction de probabilité. Cette dernière a lieu

chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula (bien qu'encore parenthésisé quant aux décisions extensionnelles) la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi de nouveaux cours d'événements, [et qu']il est amené à *prévoir* quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements³.

Il y a donc disjonction de probabilité quand un événement ou une idée apparaît dans le texte et amène le lecteur à revoir ses hypothèses, ses prévisions premières ayant été déjouées. La proximité de la mort place alors le lecteur devant la disjonction de probabilité la plus importante du récit d'horreur. Du coup, deux hypothèses générales se profilent : soit la victime meurt, soit elle survit. Il en va de même pour le monstre. Cette situation entraîne l'apogée de l'horreur chez le lecteur, une émotion apparue progressivement à la lecture de ce que Eco nomme des signaux de suspense. Ces derniers correspondent à « des signaux textuels de différents types [introduits] pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante⁴ ». Dans le récit d'horreur, diverses stratégies textuelles qu'emploie l'auteur représentent des signaux de suspense : elles servent à amplifier la peur et le dégoût – et donc l'émotion de l'art de l'horreur – chez le lecteur.

Comme le souligne Eco, « les attentes du lecteur sont suggérées par la description des situations explicites d'attente, souvent angoissées, du personnage⁵ ». Les signaux de suspense peuvent alors prendre différentes formes : annonce d'un événement

³ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 143. L'auteur souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

troublant par le narrateur avant qu'il ne se produise, audition d'un bruit suspect, clôture d'un chapitre sur une action importante en cours, points de suspension, etc. Puisque ces signaux mettent en relief le caractère inconnu ou incomplet d'une péripétie, nous les rattachons à ce que nous appelons des séquences de dissimulation. Une rétention de l'information caractérise ces séquences, parce que les renseignements y sont révélés au compte-goutte. De plus, nous pouvons y remarquer un ralentissement de la vitesse de narration. Ces séquences ont comme effet d'augmenter la tension du lecteur qui souhaite découvrir rapidement, mais avec une certaine crainte, ce qui aura lieu. Pour reprendre l'image développée par Stephen King⁶, les séquences de dissimulation se produisent lorsque l'auteur décide de laisser le lecteur regarder par le trou de la serrure d'une porte fermée. L'écrivain peut ensuite accorder le privilège au lecteur d'ouvrir cette même porte, mais seulement à la vitesse qu'il a choisie pour lui. L'auteur peut même parfois surprendre le lecteur en lui claquant la porte au nez pour finalement la rouvrir subrepticement, jusqu'à ce que la lumière éclate violemment. C'est alors que se produit ce que nous appelons une séquence de dévoilement, qui précède la disjonction de probabilité soulevée par les signaux de suspense disséminés dans la séquence de dissimulation. Une séquence de dévoilement révèle au lecteur l'aboutissement de l'événement en cours et lui permet d'infirmer ou de confirmer les hypothèses formulées à la rencontre d'une disjonction de probabilité. Dans le récit d'horreur, très souvent cette séquence annonce si la victime a survécu au monstre ou non.

De façon générale, il est alors possible de comprendre le récit d'horreur comme une succession de séquences de dissimulation et de séquences de dévoilement, lesquelles

⁶ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai lu, 1995, vol. 1, p. 170.

se trament à partir d'événements mettant en scène la menace de la vie des personnages évoluant au sein de la relation monstre/victime. La construction même du récit se soumet à cette prémisse connue à la fois de l'auteur et du lecteur. C'est pourquoi la juste connaissance de son lecteur hypothétique demeure une donnée essentielle pour l'auteur.

2.1.3 Coopération et Lecteur Modèle

Imaginer un lecteur potentiel au cours de la rédaction n'est pas une tâche facile. En effet, cet exercice oblige l'auteur à faire preuve de vigilance : s'il souhaite que son texte soit compris dans le sens où il l'entend, il doit être en mesure de bien identifier son lecteur type et les compétences de ce dernier. C'est pourquoi il élabore au fil de l'écriture ce que Eco appelle le Lecteur Modèle, qui est « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement⁷ ». S'avérant différent du Fidèle Lecteur qu'on trouve en la personne de Annie Wilkes et « qui ador[e] les histoires mais n'éprouv[e] pas la moindre curiosité pour les mécanismes qui permett[ent] de les écrire » (*M*, p. 86), le Lecteur Modèle se trouve à la base même de ces mécanismes, puisqu'il correspond à une construction, voire une stratégie textuelle, et donc virtuelle, mise en place par l'auteur.

Comme le texte d'horreur vise généralement la production d'émotions particulières chez son lecteur, soit la peur et le dégoût, nous sommes en droit de nous demander si le Lecteur Modèle de cette catégorie de récit n'est pas construit tant par le genre lui-même que par son auteur. En effet, la littérature horrifique et, par extension, la

⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 68.

littérature de genre s'adressent habituellement à un lectorat spécifique partageant plus ou moins la même encyclopédie⁸, les mêmes références. Phénomène donnant naissance à une culture de fans, la littérature horrifique bâtirait peu à peu son lecteur type qui, lui, sous la version qu'on trouve en chaque lecteur empirique, veillerait à la propre construction du genre par la formulation de ses attentes. Ainsi, le Lecteur Modèle du récit d'horreur constituerait en quelque sorte une symbiose des projections de l'auteur sur son lecteur et des caractéristiques effectives de ce dernier. Le genre de l'horreur orienterait donc d'une manière répressive l'écriture de l'auteur et la réception, voire la coopération⁹, du lecteur. Par conséquent, le récit d'horreur tel que nous le connaissons aujourd'hui se serait construit selon de multiples particularités devenues propres au genre, au sommet desquelles se trouve la volonté de faire peur à son lecteur tout en le répugnant. Ces caractéristiques ont d'ailleurs permis de circonscrire un certain horizon d'attente chez les lecteurs de la littérature d'horreur : ces derniers souhaitent habituellement être divertis, tout en étant effrayés et dégoûtés.

D'un point de vue pragmatique, pour actualiser le récit d'horreur, le lecteur empirique formule des topics : il veille à « avancer une hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel¹⁰ » pour tenter de prévoir la suite de l'histoire. En d'autres mots, grâce à son encyclopédie et aux scénarios retenus de ses lectures précédentes, le lecteur essaie de prédire le dénouement d'un événement à l'aide d'un

⁸ Tel que le suggère Eco, « d'habitude [...] : une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur "constance" statistique » (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 17).

⁹ Selon Eco, « l'aspect de l'activité coopérative [...] amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre » (Umberto Eco, *op. cit.*, p. 5).

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

nombre restreint de possibles. Dans le cas qui nous occupe, le lecteur procède à toute une série de promenades inférentielles – des échappées hors du texte qui permettent de rattacher l'action en cours à un scénario commun et ainsi déterminer, selon toutes probabilités, le degré de réalisation de cet événement à partir des modèles soulevés – mettant en scène la relation monstre/victime, afin de dégager les différentes issues probables à ce rapport tel qu'on le trouve chez King, Senécal et Ecken.

La littérature horrifique apparaît alors comme ce que Eco appelle un texte fermé, car sa structure invite généralement le lecteur à une interprétation limitée de l'histoire. En effet, l'auteur prend bien soin, tout au long du récit, de guider son lecteur pour le mener là où il le désire. Comme l'indique Eco, un écrivain va jusqu'à avertir son lecteur afin de « stimuler un effet précis; pour être sûr de déclencher une réaction d'horreur, [il dira] avant : “Il se passa alors quelque chose d'horrible”¹¹ ». À l'opposé, si le lecteur émet de fausses conjectures sur la suite du récit et se trouve donc surpris par le cours du récit, c'est probablement aussi parce que l'auteur l'a sciemment conduit sur de fausses pistes. Pour ce faire, l'écrivain a recours à de multiples stratégies – correspondant aux signaux de suspense – qui lui permettent non seulement d'induire en erreur son lecteur, mais aussi de faire naître en lui des sentiments de peur et de dégoût par la tension ainsi produite. C'est à partir de ces mêmes signaux de suspense, qui constituent les séquences de dissimulation, que le lecteur comprend qu'il devra faire face à une disjonction textuelle importante. Par conséquent, il formule des topics en fonction des divers mondes possibles proposés par le texte afin de déterminer en quoi consiste la séquence de dévoilement imminente.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

2.2 Analyse de trois trames séquentielles

Afin d'illustrer ce processus interprétatif, nous nous intéresserons plus particulièrement aux passages de notre corpus où la vie de la victime est menacée, puisque c'est à ce moment que le lecteur doit faire face à une disjonction de probabilité générale : soit la victime survit, soit elle meurt. Pour ce faire, nous analyserons trois trames séquentielles – formées d'une séquence de dissimulation et d'une séquence de dévoilement – tirées des romans à l'étude où cette situation se présente.

2.2.1 *Misery* ou l'estropiage

Résumons d'abord l'extrait. Paul Sheldon, la victime, se réveille après avoir fait un étrange rêve dans lequel il recevait la piqure d'une abeille sous le regard de la déesse-abeille bourka. Ayant repris ses esprits, l'écrivain se rend compte qu'il s'agit plutôt d'une injection administrée par Annie Wilkes, revenue soudainement de son séjour dans les bois. Sheldon est persuadé que la femme est « *revenue en catimini dans la nuit pour [le] tuer* » (*M*, p. 274, l'auteur souligne), mais il constate que le produit qu'il a dans les veines ne fait que le droguer. Fournissant moult détails sur les conditions de sa découverte, Wilkes déclare à l'écrivain qu'elle sait qu'il est sorti de sa chambre à maintes reprises lors de ses absences, et lui montre le couteau qu'il a alors dérobé et qu'elle a trouvé sous son matelas. Afin de donner une leçon à Sheldon et d'ainsi assurer sa propre sécurité, la femme décide de l'amputer d'un pied à l'aide d'une hache, puis cautérise la plaie avec un réservoir de propane et des allumettes. Une fois estropié, Sheldon perd connaissance.

La séquence de dissimulation commence alors que le narrateur annonce la tenue d'un événement menaçant, dont il révélera la véritable nature ultérieurement :

Il pensa tout d'abord qu'il était en train de rêver à son propre livre, que l'obscurité était ces ténèbres de songe qui régnaient dans les tunnels derrière l'énorme tête de pierre de la déesse-abeille bourka, et que la piqûre était celle d'une abeille- (*M*, p. 273).

Par cette phrase où apparaissent les termes « tout d'abord », King pique la curiosité du lecteur en lui indiquant d'entrée de jeu qu'il s'agit d'une fausse piste, puisqu'il signale par le fait même que les impressions de Paul Sheldon seront ensuite révisées. Le lecteur est ainsi amené à considérer de nouvelles causes à cet éveil difficile, impliquant probablement Annie Wilkes; n'est-elle pas le monstre, après tout? C'est d'ailleurs ce que lui confirme le narrateur alors qu'il déclare quelques lignes plus loin que la voix est en réalité celle de Wilkes et que la piqûre se révèle être une injection. Ignorant tout du produit injecté, Sheldon et le lecteur craignent le pire : Wilkes tenterait-elle d'en finir avec l'écrivain? Puisque la vie du personnage paraît ici hautement menacée, le lecteur sait qu'il aura bientôt affaire à une disjonction de probabilité importante. Dès lors débute une séquence de dissimulation parsemée de signaux de suspense correspondant à différentes stratégies employées par l'auteur afin de favoriser l'irruption de l'horreur chez le lecteur. L'une d'entre elles consiste en l'utilisation d'une narration selon une focalisation interne. Ce type de narration a pour but de transmettre au lecteur les émotions de la victime – en une variante certes moins intense – et d'assurer ainsi l'identification de l'un à l'autre. De cette façon, il s'avère dans le récit de King que le lecteur a un accès privilégié aux réflexions de Sheldon, qui sont écrites en italique pour plus d'insistance. Par conséquent, cette stratégie augmente la peur et la tension du lecteur qui partage du coup les hypothèses de la victime sur la suite de l'histoire et qui,

sans nécessairement s'attendre, à l'instar de Sheldon, à un dénouement funeste, l'appréhende à tout le moins : « *Peu importe ce qu'elle m'a balancé dans le sang. C'est comme le dernier mot qu'on écrit dans un livre. FIN. [...] Je ne suis plus maintenant que le énième dans le décompte des cadavres qui jonchent en nombre considérable l'itinéraire d'Annie* » (M, p. 274, l'auteur souligne).

Toutefois, l'écrivain d'horreur cherche également à faire persister le doute dans l'esprit du lecteur jusqu'à la toute fin de l'événement, car connaître l'aboutissement d'une action avec certitude, c'est voir ainsi affaibli l'effet du texte sur son récepteur. L'auteur souhaite donc que le lecteur ne cesse de se demander si le personnage s'en sortira vivant. C'est pourquoi il fait abondamment usage des points de suspension qui mettent en relief le caractère inconnu et indicible des atrocités à venir : « *Au moins, essaie-t-elle de me faire passer en douceur... de rendre les choses...* » (M, p. 274, l'auteur souligne). Qui plus est, l'incomplétude de certaines phrases tend à renforcer l'indétermination des péripéties futures : « Mais qu'est-ce qu'elle avait bien pu-? » (M, p. 273). De cette manière, le suspense est préservé et l'émotion de l'art de l'horreur est grandissante chez le lecteur. En effet, ce dernier complète le texte par ses propres hypothèses en s'imaginant une multitude de conclusions plus effrayantes les unes que les autres, car c'est précisément ce que lui promet le récit : une suite horrifiante.

Puis, ce qui se produit prend Sheldon par surprise, tout comme le fait le narrateur avec le lecteur : « Il pensa que le sommeil n'allait pas tarder à revenir – un sommeil définitif – mais non » (M, p. 274). Un premier élément est révélé à la fois au lecteur et au personnage, réfutant du coup les prévisions de l'un comme de l'autre : Wilkes n'a pas

administré une piqûre mortelle à Sheldon, elle n'a fait que le droguer. Cette information, correspondant à une disjonction de probabilité, oblige le lecteur à revoir ses hypothèses. Par conséquent, le lecteur considère toujours la mort de Sheldon comme une suite possible au récit, mais la façon dont ce décès se produira reste nébuleuse. Le lecteur formule alors un nouveau topic en écartant le scénario d'une mort par injection létale. Si Wilkes compte réellement tuer Sheldon, elle s'y prendra autrement.

Afin de garder intacte l'inquiétude de Sheldon et celle du lecteur à l'idée de cette éventualité et ainsi participer à l'augmentation du sentiment d'horreur chez ce dernier, le narrateur révèle des indices sur l'événement à venir, sans toutefois en dévoiler complètement la nature. À ce stade-ci de l'extrait, Sheldon est toujours persuadé que Wilkes souhaite le tuer, mais il ignore comment elle le fera. Cette procédure, qui est à l'origine même des hypothèses qu'avance le lecteur, demeure donc l'élément clé à découvrir. C'est pourquoi les outils employés par Wilkes pour mener à terme son projet restent intrigants à la fois pour Sheldon et pour le lecteur, étant donné qu'ils tentent tous deux, sans succès, de les reconnaître par les sons qu'ils émettent :

Il entendit un *bunk* boisé, un *chunk* métallique, puis une espèce de crépitement incertain qui lui était familier. Au bout d'un instant il le restitua. *Prenez les allumettes, Paul*. Des Diamond Blue Tips. Il ignorait ce qu'elle pouvait bien avoir posé d'autre, au pied du lit, mais l'un des objets était une boîte de Diamond Blue Tips (*M*, p. 274-275, l'auteur souligne).

Sheldon et le lecteur en déduisent que Wilkes aura besoin d'allumettes. La répétition du nom de leur marque n'est d'ailleurs pas innocente : en insistant sur cet objet, le narrateur évoque ainsi son dangereux potentiel. En effet, la dernière fois que Wilkes a fait usage d'allumettes, c'était pour obliger Sheldon à brûler son dernier manuscrit, qu'il

considérerait comme son meilleur roman. Il est donc probable que ces objets aient encore une fois une utilité funeste.

Cependant, le lecteur apprend rapidement que Wilkes ne compte pas immoler Sheldon. En fait, elle ne souhaite aucunement sa mort : « elle adorait le livre [qu'il était en train d'écrire] – ce qui signifiait qu'elle n'avait pas l'intention de le tuer. Quoi qu'elle mijotât, elle n'avait pas l'intention de le tuer. Et s'il [Sheldon] ne s'était pas complètement trompé sur le compte d'Annie, cela voulait dire que ce qu'elle lui réservait était encore pire » (*M*, p. 276). Le lecteur fait alors face à une nouvelle disjonction de probabilité : l'ancienne infirmière ne cherche pas à tuer l'écrivain. Cette affirmation laisse toutefois une question en suspens : quel projet prépare Wilkes? Dès lors, la séquence de dissimulation prend une tournure différente : ce n'est plus la vie de Sheldon qui est en danger, mais il est probable que son intégrité physique ou psychologique le soit. En effet, le lecteur déduit que les objets mentionnés plus tôt ne serviront pas à assassiner l'écrivain; il paraît donc possible qu'ils correspondent à des instruments de torture. Par conséquent, le mystère demeure entier. Qui plus est, le narrateur promet que la suite sera pire que ce qu'aurait été la mise à mort de Sheldon et dépassera ainsi toutes les prévisions du lecteur, ce qui a comme résultat d'accroître la peur et l'inquiétude chez ce dernier.

L'écrivain de littérature horrifique fait également appel à une autre stratégie pour inspirer l'horreur à son lecteur : le rappel de propriétés narcotisées. En obligeant le lecteur à se remémorer des informations qu'il avait placées sous narcose, c'est-à-dire des données qu'il avait jugées non essentielles à la bonne compréhension du texte au

moment où il les avait rencontrées, l'écrivain le contraint à reconsidérer l'importance de ces informations dans l'actualisation de l'histoire. En forçant la victime à faire le même travail dans le récit, l'auteur s'assure qu'elle et le lecteur considèrent un nombre précis d'informations lors de cette remémoration. De cette façon, il tente de transmettre au lecteur un sentiment d'effroi semblable à celui vécu par la victime au moment de ce rappel. En évoquant ces propriétés narcotisées, le lecteur modifie alors ses hypothèses sur la suite de l'histoire, constatant du coup une gradation de la menace pour la victime. En effet, les informations rappelées à la conscience du lecteur correspondent habituellement à des renseignements mettant l'accent sur la cruauté du monstre et, donc, sur la dangerosité de la situation.

King a recours à cette stratégie au moment où Wilkes fait référence à Andrew Pomeroy, un jeune homme qu'elle a sauvagement assassiné plusieurs années auparavant. Dès lors, Sheldon et le lecteur doivent effectuer un exercice de remémoration :

Faiblement, les alarmes sonnaient encore. Pomeroy... il [Sheldon] connaissait ce nom, mais n'arrivait pas à le raccrocher à quelque chose. Puis la mémoire lui revient. Pomeroy, feu Andrew Pomeroy, 23 ans, de Cold Stream Harbor, État de New York. Dont le cadavre mutilé avait été découvert dans le parc naturel de Grider, où que fût ledit parc naturel (*M*, p. 276-277).

Cette révélation amène non seulement Sheldon et le lecteur à se rappeler l'identité de Pomeroy – dont l'existence a été rapportée quelques chapitres plus tôt –, mais elle met également en lumière le fait suivant : pour parler du jeune homme à Sheldon comme elle le fait, Wilkes sait pertinemment que l'écrivain connaît cet homme. C'est dire qu'elle a découvert que Sheldon a lu le livre où elle compile les articles de journaux traitant de ses meurtres et qu'elle est au courant, par le fait même, que son protégé est capable de sortir

de sa chambre. Cette simple allusion aura donc permis au personnage et au lecteur de saisir la raison de l'énervement de Wilkes. Les explications de cette dernière deviennent alors superflues, en quelque sorte, puisque l'important a été révélé : Wilkes « savai[t] que [Sheldon avait] déjà quitté la chambre. [...] Cela fai[sait] un bon moment [qu'elle était] au courant » (*M*, p. 277).

Les passages sur Pomeroy, sur la façon dont Wilkes a découvert les sorties répétées de Sheldon et sur les conditions dans lesquelles l'ancienne infirmière est revenue à sa maison contribuent également à augmenter la tension du lecteur, car ces digressions retardent la séquence de dévoilement. Par conséquent, le lecteur s'enfonce toujours plus avant dans la séquence de dissimulation. Tel que l'illustre la métaphore de King, nous constatons qu'ici, l'écrivain retient la porte afin que le lecteur ne puisse l'entrouvrir davantage, faisant du coup chuter la vitesse de la narration. L'action stagne, mais l'appréhension du lecteur s'accroît. En effet, régulièrement au cours de ces digressions, le narrateur rapporte le son des objets déposés au pied du lit, rappelant ainsi à la mémoire de Sheldon et du lecteur la menace qu'ils représentent : Wilkes a beau passer le temps en racontant quelques souvenirs étranges à son écrivain favori, elle lui prépare tout de même « un cadeau » (*M*, p. 278) qu'il ne pourra oublier.

King recourt fréquemment à la répétition dans *Misery* pour ponctuer l'intrigue de son roman et ainsi créer des montées de tension chez son lecteur. Non seulement cette figure est utilisée pour évoquer la présence d'objets contondants près de Sheldon, mais elle est également employée lorsque Wilkes harcèle l'écrivain pour qu'il lui révèle le nombre de fois qu'il est sorti de sa chambre. Donnant un nouveau rythme au récit en

ralentissant la vitesse de narration, la répétition opère comme un leitmotiv : elle réitère l'imminence du dénouement tragique de la scène. Wilkes paraît alors plus menaçante aux yeux de Sheldon et du lecteur.

La drogue agissant tel un sérum de vérité, l'écrivain avoue finalement être sorti trois fois et n'hésite pas à fournir maints détails sur chacune de ses escapades. Comprenant qu'il en a peut-être trop dit, Sheldon a « peur de devoir en subir rapidement les conséquences » (*M*, p. 288). D'ailleurs, devant l'insistance de Wilkes et ses doutes quant au nombre de sorties qu'il a avoué, l'écrivain commence « à se sentir effrayé » (*M*, p. 288). Encore une fois, le lecteur partage l'appréhension du personnage et redoute ce qui l'attend. Puis, alors que Wilkes explique à Sheldon comment elle a fait la découverte du couteau caché sous son matelas, elle lui déclare tout bonnement qu'elle vient de lui administrer une injection pré-opératoire. Il est possible de voir dans ce passage une deuxième stratégie qu'emploie King pour révéler des informations cruciales au lecteur. Plutôt que de préparer progressivement ce dernier à l'arrivée d'un renseignement inédit comme il le fait avec les objets au pied du lit, King donne ici sans ambages une information cruciale, provoquant ainsi la surprise du personnage et du lecteur. La séquence de dissimulation se trouve ainsi parsemée de séquences de dévoilement mineures qui, sans divulguer le dénouement de l'intrigue, donnent de nouveaux indices quant à la finale tant attendue. Incapable de penser à autre chose, Sheldon formule alors des interrogations : « Injection pré-opératoire? C'était bien ce qu'elle avait dit, non? Pré-opératoire? Il fut soudain pris de la certitude absolue qu'elle allait se lever, retirer le couteau du mur et le castrer avec » (*M*, p. 290). Sheldon est

terrifié par cette révélation qui ajoute un morceau de plus au puzzle et qui le rapproche, de même que le lecteur, de la séquence de dévoilement ultime de cette scène.

Dès lors, la vitesse de la narration s'accélère. Sheldon souhaite ardemment savoir ce qui l'attend, au point où, énervé, il déclare : « Si vous tenez à ce que ce soit cinq fois, va pour cinq fois! Vingt fois? Va pour vingt fois. Cinquante, cent? Si vous voulez. Je serai d'accord. Je suis sorti exactement autant de fois que vous pensez que je suis sorti » (*M*, p. 291). Croyant ainsi faire taire la femme en recourant à l'hyperbole, Sheldon se risque ensuite à lui poser la question qui lui brûle les lèvres – et celles du lecteur – depuis un instant : « Annie... Qu'est-ce que vous avez voulu dire lorsque vous avez parlé d'une injection pré-opératoire? » (*M*, p. 291). Refusant de répondre immédiatement, Wilkes se borne à répéter la même question, ce qui retarde du coup la séquence de dévoilement. Puis, Wilkes révèle à l'écrivain ce qu'elle compte lui faire après un long préambule sur les indigènes qui travaillaient dans les mines de diamants de Kimberley : « S'ils les rattrapaient, ils faisaient en sorte qu'ils puissent encore travailler... mais aussi qu'ils ne puissent plus jamais tenter de s'enfuir. Une opération qu'ils appelaient *hobbling*, Paul. *L'estropiage*. C'est celle que je vais vous faire » (*M*, p. 292, l'auteur souligne).

Puisque le dénouement de la scène ne reste plus un mystère ni pour Sheldon, ni pour le lecteur, l'extrait évolue en une séquence de dévoilement ultime. Bien que le lecteur puisse toujours formuler l'hypothèse selon laquelle l'écrivain réussirait à échapper à un destin aussi cruel d'une manière inattendue, il n'en demeure pas moins que l'événement final probable est maintenant connu. Dorénavant, le lecteur s'attend à

ce que Sheldon se fasse estropier, parce que tous les indices recueillis au fil de la lecture suggèrent une telle action.

Durant une séquence de dévoilement, l'auteur révèle au lecteur non seulement le dénouement de la scène en cours, mais également la nature des éléments qui étaient jusqu'alors indéfinis. C'est pourquoi Wilkes présente ses outils de torture à Sheldon peu de temps après lui avoir fait l'annonce du traitement qu'elle lui infligera :

Quand elle se releva, elle tenait la hache qu'il avait vue dans l'appentis d'une main, et un chalumeau à propane de l'autre. La lame de la hache brillait. Sur le côté du réservoir de propane il lut les mots *Bernz-O-matic*. Elle s'inclina de nouveau, pour se redresser cette fois avec une bouteille sombre et une boîte d'allumettes. Sur l'étiquette de la bouteille, il lut : *Bétadine* (*M*, p. 293, l'auteur souligne).

Force est d'admettre que le mystère n'a plus sa place dans une séquence de dévoilement. En effet, la tâche de l'auteur apparaît tout autre. En modifiant l'état d'attente du lecteur, l'écrivain s'assure que ce dernier n'appréhende plus le dénouement de la scène comme un événement inconnu, mais qu'il l'anticipe plutôt, imaginant l'horreur dont il sera témoin.

Pour ce faire, King a notamment recours à la litote. Contrairement à l'hyperbole qui, dans une séquence de dissimulation, promet moins qu'elle ne l'indique et, du coup, contribue à diminuer l'intensité de la menace, la litote garantit une conclusion insoutenable. En effet, en atténuant son propos dans une séquence de dévoilement, l'auteur fait ressortir l'atrocité des péripéties à venir. D'ailleurs, c'est grâce aux indices répartis à même la séquence de dissimulation que l'auteur avait peu à peu inspiré au lecteur un sentiment d'horreur. En ce sens, lorsque Wilkes déclare, en *bonne* infirmière,

que l'opération « fera juste un petit peu mal, Paul. Pas très méchant » (*M*, p. 294), Sheldon et le lecteur s'attendent précisément au contraire, puisqu'ils s'y préparent déjà depuis un bon moment. Le lecteur voit ensuite ses prévisions confirmées, l'auteur lui ayant promis un dénouement abominable.

Il est d'ailleurs fréquent qu'une séquence de dévoilement favorise l'irruption d'un fort sentiment de dégoût chez le lecteur. En effet, les passages descriptifs rencontrés insistent généralement sur la visibilité des éléments représentés, amplifiant du coup la répugnance de la scène :

La hache retomba en sifflant et vint s'enfoncer dans la jambe gauche de Paul Sheldon juste au-dessus de la cheville. Une explosion de douleur tétanisa son corps dans un éclair géant. Un sang d'un rouge sombre vint éclabousser le visage d'Annie, lui faisant comme des peintures de guerre sioux, et alla s'étaler aussi sur le mur. Il entendit la hache grincer contre l'os lorsqu'elle l'arracha. Les yeux écarquillés, incrédule, il regardait ce qui arrivait à son corps. Le drap s'imbibait de sang; il vit ses orteils se tortiller, puis la hache dégoulinante s'élever de nouveau (*M*, p. 295).

Une séquence de dévoilement permet donc au lecteur de vivre le paroxysme de l'horreur, alors que toutes les conditions propices à son apparition sont enfin réunies pour inspirer la peur, mais surtout le dégoût. À l'image de Sheldon qui assiste au spectacle désolant de son démembrement, le lecteur devient le témoin impuissant d'un véritable massacre.

« Puis plus rien. Le néant » (*M*, p. 297). La scène est terminée. La tension diminue et le calme revient temporairement : la victime a survécu à son martyre, cette fois. Cependant, la menace plane toujours, jusqu'au prochain assaut du monstre, une évidence pour la victime comme pour le lecteur. C'est pourquoi le processus se remet

lentement en marche : le lecteur sera tôt ou tard invité à plonger à nouveau dans une séquence de dissimulation.

2.2.2. 5150, rue des Ormes ou le jeu d'échecs humains

Voyons maintenant comment s'orchestre la relation monstre/victime dans l'extrait tiré de l'œuvre de Patrick Senécal selon la trame séquentielle qui l'organise. Commençons par résumer le passage : Yannick Bérubé, toujours enfermé chez les Beaulieu, écrit son journal. Il y raconte les événements de la journée : aidé par Maude, la femme de son geôlier, il a eu la chance de s'enfuir. Mais comme il allait passer le seuil de la porte, le jeune homme a décidé de d'abord jeter un coup d'œil à la cave, l'endroit sur lequel il s'est posé tant de questions. Il y a fait la macabre découverte d'un jeu d'échecs humains composé de cadavres empaillés. Dégoûté, Bérubé s'est échappé de la résidence, mais il a malheureusement rencontré les Beaulieu sur sa route. Son geôlier a réussi à le rattraper sur un lac gelé qui a cédé sous son poids et l'a ensuite ramené à la maison. De retour dans la cave, Beaulieu a expliqué en détail son projet au jeune homme : « L'ultime jeu d'échecs! La concrétisation parfaite du combat entre le Bien et le Mal, entre les Justes et les Non-Justes! » (5150, p. 220).

Le roman de King et celui de Senécal partagent la caractéristique suivante : tous deux mettent en scène des personnages aimant écrire – Paul Sheldon est écrivain tandis que Yannick Bérubé est étudiant en littérature – qui deviennent les victimes d'un monstre humain. Toutefois, une nuance de taille s'impose : alors que Sheldon rédige une fiction macabre puisqu'il « était [lui-même] dans un état d'esprit plutôt macabre » (*M*, p. 198), Bérubé fait le récit de ses propres aventures sous la forme d'un journal. Plus

encore, il ressent l'urgent besoin de parler à quelqu'un dans ses écrits, alors il nomme son destinataire son « Récipient. Celui dans lequel [il peut] tout verser, tout cracher, tout ce qui est en train de [lui] pourrir l'âme et la raison » (5150, p. 204). Cherchant à s'adresser « à une instance lectrice qui [l']écoute, qui reçoit » (5150, p. 204), Bérubé joue en quelque sorte le rôle de l'écrivain d'horreur en avertissant d'entrée de jeu son lecteur imaginaire de l'atrocité qu'il lui réserve : « Prépare-toi, mon Récipient, tu vas recevoir toute une vomissure mentale... » (5150, p. 204).

L'adresse au lecteur apparaît dès lors comme une stratégie qu'utilise l'auteur pour préparer son destinataire à vivre des émotions de peur et de dégoût. De plus, cette stratégie marque ici le début d'une séquence de dissimulation, puisque aucune information n'est encore révélée au lecteur, mis à part la promesse d'être dégoûté. Contrairement au roman de King où le personnage ne transmet ses sentiments que par le biais de ses réflexions, le protagoniste du récit de Senécal entretient un dialogue direct, à sens unique certes, avec l'instance lectrice. Ainsi, le processus devient tout autre : en prenant le lecteur à part, tel un ami à qui l'on confie ses secrets, Bérubé engage une relation intimiste propice à la communication de ses émotions. D'autre part, les remarques lancées au lecteur agissent comme de véritables signaux de suspense : elles annoncent l'imminence d'une disjonction de probabilité importante et promettent, en plus, un effet répulsif.

Par ailleurs, il est possible de voir en ces appels des traces de la confiance qu'a mise Bérubé en son lecteur. En effet, puisque le jeune homme sait pertinemment qu'il ne s'adresse pas à une personne réelle – il doute que son texte finisse un jour entre les

maines de quelqu'un –, il remet rarement en question la bonne compréhension de son lecteur, qui semble se rapprocher davantage d'un Lecteur Modèle que d'un lecteur empirique. L'ayant jaugé un peu comme s'il s'agissait d'une partie de lui-même – lui attribuant en quelque sorte les mêmes capacités intellectuelles, les mêmes valeurs, etc. –, Bérubé cherche fréquemment à rassurer ou à approuver son lecteur. C'est pourquoi il a tendance à prévoir avec justesse ses réactions – « Rien de grave, mon Récipient, juste une gifle sur la joue gauche » (5150, p. 206) –, ses impressions – « Tu te doutes bien, mon Récipient, que ça fait pas mon affaire du tout, ça » (5150, p. 208) – et ses hypothèses – « Il [Beaulieu] se place devant le bébé et, en décelant l'infinie tristesse sur ses traits, je ne peux m'empêcher d'envisager la plus atroce des idées... Tu sais laquelle, le Récipient? Tu t'en doutes, hein? » (5150, p. 223). Qui plus est, ces appels au lecteur surgissent à l'approche de séquences de dévoilement mineures, ce qui renforce la tension propice à l'irruption de l'émotion de l'art de l'horreur.

Toutefois, ces adresses au lecteur servent différemment Senécal. Puisque l'écrivain empirique du roman s'imagine – et espère – un lecteur réel lors de la rédaction de son récit, écrire à une instance lectrice comme le fait Bérubé permet de forcer la coopération entre elle et le texte. En effet, cette stratégie donne l'occasion à l'écrivain de proposer un certain nombre d'hypothèses au lecteur pour l'induire en erreur ou confirmer ses prévisions. Ainsi, Senécal parvient à diriger l'actualisation de son récit en guidant le lecteur dès le début de l'extrait choisi. Il en résulte que ce procédé facilite la tâche de l'auteur, qui consiste notamment en la création d'un effet de peur et de dégoût chez le lecteur, puisque l'état d'attente angoissée est maintenu jusqu'à la séquence de dévoilement finale.

Après avoir annoncé à son « Récipient » qu'il allait « recevoir toute une vomissure mentale » (5150, p. 204), Bérubé commence le récit des événements de la journée en utilisant le présent de l'indicatif pour donner une impression de simultanéité : à neuf heures, Beaulieu vient le chercher dans sa chambre pour le déjeuner. Le jeune homme annonce que c'est lors de ce repas qu'il va tenter de s'enfuir. Le lecteur sait déjà que le plan de Bérubé a échoué – puisqu'au moment où ce dernier rédige ces lignes, il se trouve toujours enfermé dans la chambre du second étage –, mais il ignore pourquoi. Le contexte de son évasion ratée reste donc à découvrir, ce qui alimente l'impatience du lecteur.

Le compte rendu de Bérubé est ponctué de nombreuses réflexions qu'il laisse souvent incomplètes par une surutilisation des points de suspension. Cette stratégie textuelle, à laquelle recourt également King, témoigne ici aussi du caractère indicible des événements ou des individus décrits. En effet, les points de suspension invitent le lecteur à compléter le texte et/ou marquent une pause dans une phrase pour illustrer la difficulté d'énonciation qu'elle présente. Ce procédé émaille d'ailleurs la description que fait Bérubé d'Anne, la plus jeune fille des Beaulieu, alors qu'il l'aperçoit en sortant de la salle de bain avant de descendre à la cuisine :

Elle a la tête levée vers moi et ne réagit évidemment pas. Comme toujours, cela m'effraie, me rend mal à l'aise... et je suis écœuré de cette sensation qu'elle cause en moi, écœuré de sa présence angoissante, écœuré d'être si bouleversé par une simple petite débile profonde inoffensive... Écœuré et humilié... (5150, p. 206).

Bérubé se sent psychologiquement menacé par Anne, par sa simple expression cadavérique, et il révèle ce malaise par de nombreux points de suspension. Qui plus est, il s'adresse à la petite fille à maintes reprises afin de la faire réagir, puisqu'il n'arrive

plus à tolérer son apathie : « Est-ce que tu me vois au moins? [...] C'est vrai que tu ne comprends rien? Que t'es légume? Complètement? » (5150, p. 206). Bérubé souhaite ainsi provoquer Anne et anticipe, voire espère, un mouvement de sa part, comme s'il se trouvait devant le diable d'une boîte à surprises. Par conséquent, le lecteur est susceptible de croire que la petite fille va enfin sortir de sa torpeur. Pourtant, rien de cela ne se produit; le mécanisme de la boîte à surprises paraît défectueux. C'est alors que Bérubé prend une initiative qui va au-delà des prévisions du lecteur, provoquant un effet de surprise : « Ses yeux se mettent alors à grossir, à enfler, à envahir tout son visage, je vais tomber dedans, m'y perdre, m'y noyer... Et là, je la frappe » (5150, p. 206). D'ailleurs, Bérubé paraît lui-même étonné de son geste et se confond immédiatement en excuses : « Rien de grave, mon Récipient, juste une gifle sur la joue gauche. Mais une gifle quand même. À une enfant de dix ans, handicapée mentale, innocente, qui n'a rien fait... Mais justement, elle ne fait rien! Jamais rien! Et c'est ça qui me rend dingue, me fait perdre mes moyens! » (5150, p. 206). À l'image de King, Senécal tente ainsi de déjouer les prévisions du lecteur afin de l'engager dans une séquence de dévoilement mineure à laquelle la séquence de dissimulation l'avait peu ou pas préparé. Malgré le bref soulagement que procure cet événement – Anne ne représente vraisemblablement pas une menace –, l'inquiétude du personnage et du lecteur demeure toutefois présente. En effet, Bérubé poursuit son effrayante description de la petite fille, faisant toujours usage de nombreux points de suspension : « Une idée épouvantable me traverse l'esprit : elle n'a pas de sang dans les veines. Elle est creuse, vide. Pas de sang, ni de cœur, ni d'âme. Juste un puits, un abysse... Je frotte ma main contre mon pantalon, dégoûté. De ce que j'ai fait, mais aussi d'avoir touché à ce... cette... » (5150, p. 207). Anne répugne

Bérubé au point où il a de la difficulté à la qualifier et cherche à éviter tout contact physique avec elle.

Par la suite, Beaulieu explique à Bérubé que le repas est reporté à plus tard, car toute la famille part faire des courses. Le jeune homme rumine sa déception, puis tente le tout pour le tout : « Je vais être trois heures tout seul dans cette foutue chambre, trois heures à ne rien faire, à repousser encore mon évasion, à repousser, encore et encore et encore et... ..et soudain, je saute sur Beaulieu » (5150, p. 208). Alarmé par la répétition des mots « repousser » et « encore » doublée des points de suspension, le lecteur s'attend à une disjonction de probabilité et voit son hypothèse confirmée. Cet assaut ne donne toutefois pas le résultat escompté : Bérubé se trouve à nouveau enfermé dans sa chambre après avoir reçu un coup de poing et un coup de pied de la part de Beaulieu. Force est de constater que certaines stratégies fréquemment utilisées en viennent à conditionner un certain comportement chez le lecteur, réduisant du coup la surprise de ce dernier. Le défi reste alors pour l'écrivain de prévoir ce comportement pour ensuite tenter de le déjouer ou de faire appel à de nouveaux procédés qui n'éveillent pas les soupçons du lecteur.

Puisque les points de suspension sont maintenant synonymes de signaux de suspense pour le lecteur, ce dernier ne s'attend pas à une importante disjonction de probabilité lorsqu'ils ne sont pas présents dans le texte de Senécal. C'est pourquoi l'auteur profite de l'habitude qu'a développée son lecteur pour le surprendre tout de même en l'absence de points de suspension : « Très lointain bruit d'un moteur de voiture qui se met en marche. Mais le vrombissement ne s'éloigne toujours pas » (5150, p. 210). C'est dire que Senécal joue sur les automatismes qu'il a réussi à construire au fil du récit

afin de préserver l'effet désiré. Pour ce faire, l'écrivain dirige le lecteur à contracter des habitudes de lecture, mais il s'engage aussi à les heurter. Du coup, le lecteur apprend de ses erreurs et considère dorénavant plus d'une hypothèse à l'approche d'une disjonction de probabilité, puisque l'auteur peut parfois confirmer ses prévisions comme le laisse entendre le texte, mais il est également possible qu'il les infirme.

Contre toute attente, Bérubé, comme le lecteur, constate le retour de Maude Beaulieu qui, en venant déposer un livre dans la chambre du jeune homme, oublie volontairement de verrouiller la porte derrière elle. Enfin libre de quitter cet endroit, Bérubé manifeste sa joie et son empressement par de nombreuses hyperboles : « Je traverse le couloir comme une fusée, je dévale l'escalier en une seconde. [...] La neige sera mille fois plus douce que cette prison! [...] Rien ne peut m'arrêter, maintenant, rien! » (5150, p. 211-212). À l'instar de l'effet produit dans *Misery*, cette figure contribue ici aussi à diminuer la tension du lecteur, puisqu'elle met en relief l'absence de menace qui règne en ce moment chez les Beaulieu. Bérubé paraît invincible, son évasion soudainement devenue un jeu d'enfant. Pourtant, le lecteur se rappelle que la tentative du jeune homme a échoué; il ne peut faire fi de cette information. C'est pourquoi l'attente d'un nouvel élément perturbateur persiste et se voit récompensée lorsque le regard de Bérubé tombe sur la porte de la cave, « cette cave sur laquelle [il s'est] posé tant de questions... » (5150, p. 212).

En cet endroit, les points de suspension ne mentent pas : la cave représente bel et bien un lieu inconnu, probablement dangereux. À l'instar de Bérubé, le lecteur désire connaître ce qu'elle contient. Cependant, le jeune homme le sait déjà au moment d'écrire

ces lignes, c'est pourquoi il ne manque pas d'attiser l'impatience de son « Récipient » en lui promettant le pire :

Faut que je m'arrête un peu, la fièvre me donne le vertige... Parce que j'ai de la fièvre, tu le savais, le Récipient? Attends de savoir pourquoi... Attends, ça s'en vient, tu es trop pressé... Jusqu'à maintenant, tu n'as ingurgité que les hors-d'œuvre, attends de voir le plat principal... Tu risques d'en faire une indigestion... Mais tant pis, il faut que tu sois là, que tu avales tout, sinon c'est moi qui vais exploser et éclabousser partout... (5150, p. 209-210).

Qui plus est, Bérubé peine à divulguer ce qu'il a trouvé à la cave, rendant ainsi insupportable l'attente du lecteur :

Ce que j'ai découvert? C'est ça que tu veux savoir, hein, le Récipient?
C'est ce que tu attends avec impatience, hein?
Attends une minute, je
Attends... Je recommence à
Attends un peu...
Ça va. Pendant une seconde, le vertige est revenu, je pensais que j'allais être malade, mais non, c'est passé... OK. Écoute. Écoute bien (5150, p. 213).

Les phrases interrompues peuvent mener le lecteur sur de mauvaises pistes : ce dernier est susceptible de croire que quelqu'un ou quelque chose vient troubler la rédaction du jeune homme. En réalité, ces passages représentent une digression dont le rôle est fonctionnel. En effet, le premier extrait sert à inspirer du dégoût au lecteur, alors que le second a plutôt comme utilité de lui faire peur, en rendant palpable les émotions du personnage. Par conséquent, ce témoignage, combinant des sentiments de dégoût et de peur devant ce qui est encore inconnu pour le lecteur, participe à une montée de la tension chez ce dernier, puisque ce que Bérubé tarde à lui révéler est effrayant au point de provoquer en lui la révolte et une difficulté d'énonciation.

Encore une fois, Bérubé induit le lecteur en erreur : plutôt que de lui annoncer sans détour ce qu'il a vu à la cave, il préfère l'amener à formuler les mêmes hypothèses erronées que lui, comme si le temps de l'histoire correspondait au temps de la narration. Ainsi, le lecteur croit d'abord que le jeune homme y a fait la rencontre de personnes, puis pense que c'était en fait des mannequins, qui se sont finalement avérés être des cadavres empaillés :

L'éclairage est modeste, diffusé par un néon de faible intensité, étouffé par les murs de béton, mais c'est amplement suffisant pour distinguer toutes ces personnes, debout, à environ cinq mètres devant moi. [...] mais les individus ne bougent pas. Ne parlent pas. Des mannequins. [...] je comprends qu'il s'agit de vraies gens. De gens morts. De cadavres (5150, p. 213-215).

Puis, après une description détaillée des dépouilles – non sans rappeler le répugnant compte rendu de l'amputation de Sheldon dans *Misery* –, Bérubé se sauve en courant dans la cour de la maison et aperçoit les phares de la voiture des Beaulieu qui revient. Fonçant alors vers le champ qui s'étend derrière, Bérubé peine à avancer, « mais [il] marche, [il] avance, [il est] libre! Tout à coup, quelque chose craque sous [ses] pieds et [il s']enfonce dans l'eau » (5150, p. 217). Ici, il n'y a pas de points de suspension pour avertir le lecteur de la disjonction qui suit, mais l'adverbe « tout à coup » fait le même travail. Transi, le jeune homme « demeure immobile, [s']abandonnant à l'épuisement et au froid, sentant [son] corps sombrer de plus en plus dans l'insensibilité... [Il] perçoi[t] alors une présence, quelqu'un ou quelque chose qui passe juste à côté de [lui] » (5150, p. 217). Senécal recourt encore une fois aux points de suspension, mais cette fois, la nature de l'événement perturbateur n'est pas révélée au premier abord. Cherchant à reproduire le sentiment du jeune qui fait face à l'inconnu, l'écrivain place le lecteur dans la même situation en n'annonçant la présence de Beaulieu que quelques lignes plus loin.

On assiste ici au procédé qu'utilise King dans *Misery* lorsqu'il mentionne à plusieurs reprises l'existence d'objets au pied du lit : par une description incomplète de certains éléments ou individus, l'auteur prépare le lecteur à une disjonction de probabilité, mais retarde autant que possible la séquence de dévoilement qui mettra fin au mystère.

Au moment où Beaulieu s'apprête à le ramener à la maison, Bérubé s'évanouit. Contrairement à ce qui se produit dans *Misery*, l'inconscience du personnage ne témoigne pas ici d'un bref retour au calme dans le récit de la victime. En fait, la menace est loin d'être écartée, puisque le lecteur s'attend à ce que le jeune homme soit sévèrement puni pour avoir tenté de s'échapper. Par conséquent, la séquence de dévoilement commence après cet incident, puisqu'une nouvelle division, indiquée à l'aide d'un losange, rompt le texte à cet endroit¹². Bérubé explique d'abord la raison de son échec par le biais d'une hyperbole : « Sans cette tempête, j'aurais eu le temps vingt fois de me sauver. [...] En fait, c'est faux : même avec cette tempête, j'aurais pu réussir. Le vrai responsable, c'est cet étang. Et la tempête, en le camouflant, a été son complice » (5150, p. 218). Puis, il relate le moment où Beaulieu lui a appris son projet au sous-sol, où il a enfin compris ce qui se tramait dans l'esprit tordu de son geôlier. Lors de son discours, Beaulieu prédit inconsciemment la fin de l'histoire à Bérubé et au lecteur, lequel place cette information sous narcose pour l'instant : « Et la finale est proche. Il me manque seulement deux pièces. Un Fou blanc et un Fou noir » (5150,

¹² Il apparaît nécessaire de mentionner une particularité du livre de Senécal : le roman ne présente aucune division nette en chapitres. Des titres chapeautent certaines parties (par exemple, « Extraits du journal de Maude » ou « Extérieur » suivis d'une date) alors que les passages du journal de Bérubé ne sont pas déterminés. Toutefois, des losanges y sont insérés en guise d'annonces de subdivisions.

p. 219). Les fous, le lecteur s'en rendra compte bien assez vite, ce sont Bérubé et Beaulieu; l'un une victime – le Fou blanc –, l'autre un monstre – le Fou noir.

Les révélations de Beaulieu donnent la nausée à Bérubé. La séquence de dévoilement témoigne ici de son efficacité. En effet, elle provoque le dégoût chez la victime comme chez le lecteur, qui voit ses hypothèses confirmées par les nombreux appels du jeune homme : « Car c'est bien de ça qu'il s'agit : de cadavres empaillés. Tu l'as aussi compris, le Récipient, n'est-ce pas? » (5150, p. 220). En communiquant ses réflexions au lecteur, Bérubé lui fait part de sa nouvelle interprétation des informations qu'il avait lui-même placées sous narcose : « La chambre de la Justice... Ma chambre... Je repense au moribond que j'y ai découvert lors de mon arrivée... J'étais arrivé au mauvais moment... Et cette senteur qui planait dans la maison les jours suivants... Ce n'était pas un corps en décomposition, non... C'était une odeur de taxidermie... » (5150, p. 221). En ce sens, la séquence de dévoilement sert non seulement à révéler au lecteur l'issue d'un épisode, mais elle met également à jour d'atroces renseignements qui lui étaient jusqu'alors inconnus ou mal interprétés, provoquant du coup le dégoût. Ce sentiment atteint d'ailleurs son paroxysme lorsque Beaulieu annonce avoir utilisé ses beaux-parents et son fils mort-né dans son projet. Puis, la scène se termine alors que Bérubé retourne à sa chambre du second étage. Le danger est à nouveau écarté, car, comme le dit le jeune homme, « on dirait bien que je vais m'en sortir, une fois de plus... » (5150, p. 218).

2.2.3 *Enfer clos* ou le désir d'enfermement

Analysons maintenant les séquences de dissimulation et de dévoilement tirées d'un court extrait d'*Enfer clos*¹³, où un événement perturbe la vie des membres de la famille Maviassi. Dans ce passage, un mendiant fait son apparition dans le paysage de la fratrie Maviassi. Cherchant à le faire déguerpir, Clément tire un coup de feu qui transperce malencontreusement la cuisse du gueux. La famille décide de le laisser entrer pour éviter que ses cris alertent les voisins. Toutefois, les Maviassi se rendent compte qu'ils ne peuvent ni garder l'individu chez eux ni le relâcher, car il les dénoncerait probablement à la police. Guillaume, croyant faire affaire à un soldat venu l'arrêter pour désertion, commence alors à torturer l'homme. Aidé par sa sœur Suzie, il inflige des blessures au mendiant jusqu'à ce que ce dernier meure. À la suite du carnage, Clément fait part d'une répugnante idée à ses frères et sœurs : tous se mettent à dépecer le cadavre du gueux pour le manger.

La scène débute alors que les membres de la famille « se trouvaient tous dans la cuisine, quelques heures après le déclin du soleil, quand un bruit les fit sursauter » (*Ec*, p. 76). Cet événement marque le début d'une séquence de dissimulation, le bruit représentant un signal de suspense annonçant une disjonction de probabilité importante. En effet, quelqu'un ou quelque chose vient troubler le calme de la fratrie qui tentait pourtant de se faire passer pour morte. Contrairement à ce qui se produit dans *Misery* et dans *5150, rue des Ormes*, ce n'est pas tant la vie des personnages qui est menacée, mais

¹³ La brièveté de notre analyse s'explique non seulement par la longueur du passage retenu – à peine 14 pages –, mais également par le fait que les séquences de dévoilement y sont plus abondantes que les séquences de dissimulation. En ce sens, la coopération du lecteur est moins souvent sollicitée dans ce récit qui mise davantage sur l'aspect visuel de l'action que sur le suspense qui l'entoure, à l'image du gore, sous-genre de la littérature d'horreur, dont il est un représentant.

bien leur mort symbolique : on les oblige à se manifester. La source de cette menace n'en apparaît pas moins dérangeante, puisqu'elle représente un obstacle au projet des protagonistes. Intrigués, la famille Maviassi et le lecteur veulent découvrir l'origine de ce bruit.

Guillaume est une fois de plus persuadé que des soldats sont venus le chercher, lui qui ne s'est pas enrôlé sous l'Occupation : « Ils m'ont retrouvé cette fois. Ils viennent! » (*Ec*, p. 76). Quant à Clément, il s'imagine qu'il s'agit soit du laitier, du facteur ou d'un agriculteur, bref, de l'une ou l'autre des personnes qui les ont dérangés jusqu'à maintenant. À l'image du monstre qu'il représente, il « s'approch[e] silencieusement avec l'intention de surprendre le rôdeur : “Cette fois, je vais leur faire comprendre, à tous...” » (*Ec*, p. 76). Par ces différentes hypothèses qu'envisagent les personnages, Claude Ecken propose un nombre restreint d'avenues possibles au lecteur. Certes, il cherche ainsi à diriger la coopération de ce dernier, mais il lui laisse également une certaine latitude; la surprise du lecteur risque alors d'être plus grande lors de la séquence de dévoilement mineure qui suivra.

À l'instar de King et de Senécal, Ecken décrit d'abord l'élément perturbateur, puis il en révèle la nature plus loin, prolongeant la tension du lecteur : « Il trouva face à lui un homme d'une cinquantaine d'années, plutôt déguenillé, un havresac sur l'épaule. De toute évidence, un clochard » (*Ec*, p. 76). Toutefois, la situation représentée diffère des autres romans, puisqu'ici, ce ne sont pas les protagonistes qui ressentent de la peur, mais bien la personne venue troubler leur quiétude. D'ailleurs, Clément apparaît comme un monstre aux yeux du mendiant, car il commet le premier acte de violence en tirant

par inadvertance dans la cuisse de l'homme. Adoptant le point de vue du gueux, la véritable victime de ce passage, Ecken décrit les lieux et les personnages selon une focalisation interne et met ainsi l'accent sur leur décrépitude. Par conséquent, il est possible de voir en la fratrie des monstres, puisque leur apparence provoque le dégoût chez le mendiant et le lecteur. D'ailleurs, le vieil homme remarque que Guillaume « avait eu le visage brûlé, comme en témoignaient les flétrissures marquant une de ses joues et une partie du cou », et il réexamine « l'état de Bernadette, Suzie et Clément, la crasse qui remplissait les rides de leur cou, leurs ongles cassés et noirs, leur teint cireux, leurs yeux rouges au regard parfois absent, les taches qui auréolaient leurs vêtements d'un autre âge » (*Ec*, p. 79).

Menacé d'un couteau par les Maviassi qui ont fait de lui leur victime, le mendiant est effrayé : « La lame appuya sur la gorge de l'homme qui n'osa plus bouger. Sa blessure à la jambe lui parut soudain bénigne en comparaison de ce qui l'attendait » (*Ec*, p. 80). Par conséquent, le lecteur appréhende aussi la suite de l'histoire et s'imagine le pire, tel que le texte le lui annonce. La tension monte, la peur et le dégoût prennent de nouvelles proportions : le lecteur sait qu'un événement tragique se prépare, que la séquence de dévoilement est sur le point de se produire.

Toujours persuadé d'avoir affaire à un soldat, Guillaume explique

« ce qui arrive à ceux qui font la guerre. Ils sont mutilés. Mutilés... Comme ça! » D'un geste vif, il tira sur l'oreille qu'il trancha de son autre main. Mais la lame émoussée ne l'entailla pas entièrement. Guillaume dut arracher le lobe pour brandir le morceau de chair entre ses doigts (*Ec*, p. 82).

Le lecteur bascule subitement dans une scène ignoble et écœurante qui marque le début de la séquence de dévoilement finale : Guillaume et Suzie soumettent le mendiant à de nombreuses tortures plus infâmes les unes que les autres. Le frère cadet et sa sœur illustrent chacun de leurs exemples sur le corps du vieil homme : « J’ai eu mon crâne brûlé sur le champ de bataille. Ça fait mal. [...] Le couteau que tenait Guillaume entailla le cuir chevelu du malheureux, dessinant sur le crâne une tignasse rouge qui poussa rapidement par mèches le long de ses joues » (*Ec*, p. 83). Par conséquent, le lecteur comprend que chaque fois qu’un membre de la famille prend la parole, un nouvel acte de torture sera posé à l’endroit du mendiant. Adoptant cette fois le point de vue de Clément, Ecken révèle ce que les Maviassi réservent au gueux, par le biais de la litote : « Il savait désormais que l’homme ne sortirait jamais de cette maison » (*Ec*, p. 83). Du coup, le lecteur déduit le sort du vieil homme : la mort, une mort lente, cruelle et douloureuse.

Alors que le lecteur croit la séquence de dévoilement conclue avec le meurtre du mendiant, le chapitre sept se clôt sur ces paroles de Clément, lourdes de sous-entendus : « “J’ai faim” » (*Ec*, p. 87). La fin du chapitre annonce ainsi une importante disjonction de probabilité : le lecteur émet l’hypothèse selon laquelle les Maviassi prévoient manger le gueux. La séquence de dévoilement finale se termine donc au début du chapitre huit, au moment où la famille dépèce l’homme pour le faire cuire. L’émotion de l’art de l’horreur atteint son comble chez le lecteur, le texte l’amenant toujours plus loin dans le dégoût et l’horreur. Comme le récit de Ecken passe rapidement du point de vue de la victime à celui du ou des monstres, le sentiment de révolusion du lecteur ne connaît pas vraiment de répit, contrairement à ce qui se produit du côté de King et Senécal. Qui plus

est, cette émotion se voit renforcée, dès lors que le lecteur assiste à une scène gore où règne toutefois la tranquillité. La fin du passage témoigne d'ailleurs d'un certain retour au calme parmi les Maviassi – le mendiant est mort, la menace est écartée –, mais elle provoque tout de même un malaise :

Bernadette plia la peau comme s'il s'était agi d'une nappe. Curieusement, cette activité ne l'écœurerait pas. Elle s'était attendue à vomir ou à succomber à une nouvelle crise d'épilepsie, mais dès que l'homme avait commencé à ne plus ressembler qu'à un tas de chair amorphe, elle avait accompli sa part de travail avec le plus parfait détachement. C'était l'horreur dans laquelle elle vivait qui en était responsable, concluait-elle (*Ec*, p. 90).

En ce sens, il apparaît tout aussi terrifiant pour le lecteur d'assister aux réflexions de la victime qu'à celles du monstre, car ces dernières mettent en lumière l'inhumanité d'un meurtrier. Il est également possible de voir en cette stratégie un procédé qui sert efficacement le sous-genre que représente le gore, à la différence des autres œuvres de notre corpus.

2.2.4 1001 façons d'ouvrir une porte

Les extraits tirés de *Misery*, *5150, rue des Ormes* et *Enfer clos* nous ont permis d'identifier certaines tendances lourdes dans le traitement des stratégies utilisées pour inspirer l'émotion de l'art de l'horreur au lecteur lors de séquences de dissimulation et de dévoilement. Dans un premier temps, force est d'admettre que les limites de ces séquences sont poreuses : il apparaît possible, par exemple, de trouver des séquences de dévoilement mineures dans une séquence de dissimulation dominante. Par conséquent, deux stratégies majeures sont mises à l'œuvre dans une séquence de dissimulation : soit l'écrivain annonce au lecteur ce qui va suivre par le truchement de signaux de suspense ou en lui révélant le dénouement dès le début, soit il ne le fait pas. Pour le dire

autrement, soit il prépare le lecteur à affronter l'atrocité des événements à venir – il le laisse toutefois formuler ses propres hypothèses –, soit il cherche à le surprendre en infirmant ces mêmes hypothèses. Il va sans dire qu'une prévision confirmée ne procure pas une grande surprise, mais cela peut conforter le lecteur qui se félicite d'avoir imaginé une conclusion aussi effroyable que celle pensée par l'auteur.

Ces stratégies étant employées de façon successive, il en résulte que leur amalgame contribue à créer l'effet souhaité. D'abord, les signaux de suspense favorisent l'irruption de l'horreur chez le lecteur en annonçant l'imminence d'une importante disjonction de probabilité, soit la menace de la vie – ou la mort symbolique dans le cas des Maviassi – d'un personnage du récit. Puis, ces signaux participent à la gradation de cette même émotion, laquelle connaît des pointes lors des séquences de dévoilement mineures. Ainsi, l'utilisation de ces deux stratégies majeures apparaît essentielle à l'atteinte d'une variation de la tension du côté du lecteur et donc, d'une progression variable de l'horreur chez ce dernier.

De manière plus spécifique, notre analyse nous a permis de dégager un certain nombre de stratégies secondaires aux deux tendances principales remarquées. En effet, dans les séquences de dissimulation des extraits tirés des œuvres de notre corpus, King, Senécal et Ecken recourent à de multiples méthodes que nous récapitulons ici :

- Guider le lecteur sur de mauvaises pistes ou sur plusieurs pistes à la fois pour le conduire à formuler des hypothèses erronées ou pour appuyer plus d'une hypothèse;

- Multiplier les adresses au lecteur dans le but d'alimenter sa crainte en lui annonçant un événement tragique, en le rassurant ou en confirmant ses prévisions;
- Faire la narration selon une focalisation interne pour refléter soit le point de vue de la victime – et favoriser l'identification du lecteur à cette dernière –, soit celui du monstre – et provoquer la peur et/ou le dégoût chez le lecteur qui constate l'inhumanité de ce dernier;
- Utiliser abondamment les points de suspension, interrompre certaines phrases ou terminer abruptement un chapitre, de manière à préserver la tension du lecteur à l'annonce d'une disjonction de probabilité importante et/ou déjouer les habitudes de lecture créées par ces stratégies et qui incitent le lecteur à adopter un comportement spécifique;
- Réfuter les hypothèses du lecteur – qu'avait pourtant suggérées le texte même – pour maximiser sa surprise;
- Révéler lors de séquences de dévoilement mineures des indices ou des renseignements sur des éléments dont la nature et/ou l'objet reste à découvrir lors de la séquence de dévoilement ultime;
- Employer des figures de style telles que la répétition ou l'hyperbole;
- Inciter le lecteur à placer des informations sous narcose ou lui rappeler des propriétés narcotisées;
- Suspendre le cours du récit à l'aide de digressions.

Dans les séquences de dévoilement, les stratégies sont d'un autre ordre :

- Mettre au grand jour ce que le lecteur ignorait jusqu'alors en accentuant le caractère visuel des actions décrites;

- Faire usage de la litote;
- Encourager l'irruption d'un fort sentiment de peur et/ou de dégoût chez le lecteur.

Notre analyse nous a également permis de tirer certaines conclusions sur le traitement de la relation monstre/victime présente dans chacun des romans à l'étude. Dans *Misery*, les rôles sont clairement définis : Sheldon est la victime de Wilkes, le monstre. Si l'ancienne infirmière estropie l'écrivain, c'est parce qu'elle cherche à le punir de lui avoir désobéi. Ainsi, l'acte de torture devient une conséquence à la tentative de fuite de Sheldon. Par ailleurs, l'écrivain n'adhère pas à la folie de Wilkes : il la subit. Les émotions décrites au lecteur sont alors celles d'un pauvre homme séquestré qui inspire la pitié.

5150, rue des Ormes met plutôt en scène la relation ambiguë entre deux hommes. En effet, Beaulieu et Bérubé partagent une forme d'estime l'un pour l'autre, rendant leurs statuts moins définis : les frontières délimitant le monstre de la victime sont parfois floues. Contrairement à Sheldon dans *Misery*, Bérubé n'est pas vraiment puni pour avoir tenté de fuir : Beaulieu choisit simplement de l'enfermer à nouveau dans sa chambre, comme un parent qui réprimande son enfant indiscipliné. L'intérêt que se portent mutuellement les personnages leur a servi non seulement à trouver un terrain d'entente – Bérubé retrouve sa liberté s'il bat Beaulieu aux échecs –, mais il les mène également à la même déchéance. Par conséquent, Bérubé fait sienne la folie de Beaulieu.

Dans *Enfer clos*, le statut des protagonistes est manifestement contradictoire : tantôt ils sont victimes les uns des autres, tantôt ils agissent en monstres entre eux. Qui plus est, ils *désirent* l'état de séquestration. En effet, il apparaît difficile de penser que le projet de ces personnages est de vivre; ils semblent plutôt résolus à mourir dans l'oubli. L'enfermement devient un moyen d'y arriver, d'être libre du regard des autres, lesquels emprisonnent les Maviassi dans leur jugement. D'autre part, les membres de la famille témoignent tous d'un déséquilibre mental illustré par de nombreuses obsessions ou maladies. Du coup, ils commettent des actes de violence généralement gratuits et exagérés qui trouvent habituellement leur origine dans le passé trouble des personnages et correspondent rarement à une réponse directe aux actions posées entre eux. Si les protagonistes incarnent chacun à leur façon le tortionnaire de l'un et de l'autre, c'est en grande partie parce qu'ils ont hérité de leur père un tel comportement.

Ces remarques nous portent à dire que, de manière générale, le caractère des personnages des œuvres étudiées et le rapport qu'ils entretiennent à la relation monstre/victime permettent le constat d'une gradation au sein de notre corpus : nous partons d'une histoire d'horreur pure, *Misery*, pour arriver à un ouvrage gore, *Enfer clos*, en passant par un roman à la frontière de ces deux catégories, *5150, rue des Ormes*. Par conséquent, certaines stratégies utilisées pour inspirer l'émotion de l'art de l'horreur au lecteur sont davantage préconisées chez un auteur que chez l'autre, selon le sentiment que ce dernier souhaite provoquer, suivant un continuum qui s'étend de la peur au dégoût. Notre analyse nous permet d'affirmer que ces émotions sont réellement vécues par le lecteur, bien que le récit horrifique demeure une fiction. C'est pourquoi nous étudierons dans le chapitre suivant, à l'aide d'une approche d'inspiration

psychanalytique et par le biais de diverses menaces que peut représenter le monstre, ce que nous appelons le phénomène de peur et de dégoût résiduels.

CHAPITRE III
EXPÉRIENCE DE L'HORREUR :
UNE RENCONTRE ENTRE AGRESSIVITÉ ET ABJECTION

Ramener la composition du récit horrifique à une suite quasi infinie de séquences de dissimulation et de dévoilement serait trop réducteur. Qui plus est, un tel amenuisement nous inciterait à tort à considérer le suspense comme étant la spécificité de la littérature d'horreur. Une particularité majeure du genre horrifique demeure pourtant dans le mode de résolution de l'intrigue que souhaite le lecteur : ce dernier espère que le dénouement du récit ne se traduise pas en une *happy end*, mais qu'il laisse plutôt planer la menace. La résolution de l'intrigue, que nous devrions plutôt comprendre comme une irrésolution, participe ainsi à la survivance de l'émotion de l'horreur qui se prolonge alors hors du texte. Force est d'admettre que la structure singulière du récit horrifique jointe à l'effet particulier qu'il crée constituent des caractéristiques intrinsèques au genre de l'horreur. Cependant, cette structure ne nous paraît pas capable, à elle seule, de générer l'émotion de l'art de l'horreur chez le lecteur.

En fait, nous croyons que des figures, thèmes et images inspirant peur et dégoût supportent cette même structure, c'est pourquoi dans ce chapitre, nous tenterons d'explicitier les conditions psychologiques menant à l'irruption de l'émotion de l'horreur. Pour ce faire, nous nous pencherons sur la rencontre avec le monstre selon qu'elle représente une expérience empreinte d'agressivité et d'abjection, en analysant plus spécialement la menace que cet adversaire symbolise sur les plans psychologique, physique et social. Au cours de cette étude, nous tâcherons également d'arrimer les formes que prend cette menace à différentes sources de peur et de dégoût peuplant le réel et l'inconscient du lecteur.

3.1 Le paradoxe du lecteur d'horreur

Par son univers manichéen, le récit d'horreur informe rapidement le lecteur du rôle moral joué par chacun des personnages. Rassuré de pouvoir distinguer aisément les bons des méchants, le lecteur peut s'identifier, selon sa nature, tantôt aux uns, tantôt aux autres. C'est par sympathie qu'il est pris de pitié pour les victimes, mais c'est son penchant pour le voyeurisme, voire le sadisme, qui le fait se ranger du côté du monstre, témoignant du coup de « la monstruosité qui nous habite¹ ». Ainsi, le lecteur du récit d'horreur fait montre du paradoxe suivant : il « souhaite à la fois la victoire de l'ordre et la victoire du désordre² ». En ce sens, les désirs contradictoires du lecteur invitent à la programmation d'une histoire idéale où le conflit se solde par une résolution tronquée, et même une irrésolution. C'est pourquoi, selon cette conception, il apparaît normal et souhaitable que le récit horifique laisse le lecteur sur sa faim.

¹ Martine Roberge, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 114.

² Gérard Lenne, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies : 1895-1970*, Paris, H. Veyrier, 1985, p. 37.

3.1.1 L'ambiguïté de la fin du récit d'horreur

Par conséquent, la fin de l'histoire d'horreur demeure ambiguë : le monstre est généralement en prison, à l'asile ou mort, la victime est habituellement sauvée, mais la menace plane toujours. En effet, la littérature horrifique mène souvent à la conclusion que les personnages ayant vécu les affres de la torture ne sont jamais en sécurité, puisque le mal est susceptible de réapparaître, sous une autre forme ou non, en tout temps. La victoire sur le monstre n'est donc pas définitive. C'est d'ailleurs le résultat auquel nous confrontent les œuvres de notre corpus. Dans *Misery*, bien qu'Annie Wilkes soit morte des blessures subies lors d'un combat ultime avec Paul Sheldon, l'écrivain ne demeure pas moins traumatisé par l'expérience de son enfermement, présente des séquelles physiques et psychologiques et est victime d'hallucinations où Wilkes revient pour le tuer :

Annie Wilkes gisait dans sa tombe. Mais, comme Misery Chastain, elle n'y reposait pas en paix. Dans ses rêves nocturnes comme dans ses songes diurnes, il ne cessait de l'exhumer encore et toujours. On ne pouvait tuer la déesse. La sonner temporairement au bourbon, peut-être, mais c'était tout (*M*, p. 437).

En ce qui concerne *5150, rue des Ormes*, la libération physique de Yannick Bérubé et l'arrestation de Jacques Beaulieu ne réussissent pas à venir à bout de l'enfermement dans lequel se trouve l'esprit même du jeune homme : Bérubé parle peu et témoigne d'une obsession pour les échecs, plus particulièrement pour la configuration des pièces de l'ultime partie jouée contre Beaulieu. Ce dernier, d'ailleurs, présente dorénavant un état catatonique. Le temps passe et, alors que l'on croyait Bérubé hors de tout danger, le jeune homme est retrouvé avec le pénis sectionné, victime probable de la cruauté de Michelle Beaulieu qui, elle, erre en toute liberté. À l'instar de son ancien

geôlier, Bérubé est maintenant plongé dans un mutisme absolu. Le roman se termine au moment où les médecins des deux hommes décident de confronter leurs patients afin de les faire sortir de leur torpeur, sans succès : « Beaulieu et Bérubé se fixent intensément, leur visage toujours vide. Le regard de chacun plongé dans celui de l'autre, très, très loin. Jusqu'à être tout près de quelque chose... ...loin et proche... » (5150, p. 367).

Les personnages d'*Enfer clos*, ou plus précisément les membres survivants de la famille Maviassi, connaissent un sort semblable à celui de Beaulieu et de Bérubé à l'issue du récit : « ils finiront leurs jours à l'asile. Vu leur état, ils n'en ont plus pour longtemps » (*Ec*, p. 135). En fait, leur existence reprend là où elle s'était interrompue avant qu'ils ne s'emprisonnent dans la mesure : « il a fallu les tondre avant de les enfermer » (*Ec*, p. 135), à l'image des sœurs qui avaient été rasées à l'époque pour indiquer qu'elles avaient couché avec des Allemands sous l'Occupation. Malgré l'horreur de la vie des Maviassi, mais conscient des atrocités que lui réserve l'avenir vu son métier, l'un des gendarmes chargés de l'affaire conclut : « “Dans un an, tout le monde aura oublié ce fait divers. [...] D'ailleurs, nous, on a déjà tourné la page” » (*Ec*, p. 135). C'est donc dire que dans la masse des histoires macabres qui font la manchette quotidiennement, le cas des Maviassi n'est qu'un fait divers parmi d'autres.

3.1.2 La peur et le dégoût résiduels

Comme en témoignent les œuvres de notre corpus, la fin de l'histoire d'horreur n'est pas heureuse. Qui plus est, il semble difficile de la considérer comme une véritable conclusion au récit dont la lecture vient pourtant de s'achever. Autrement dit, l'histoire horrique a beau se terminer sur papier, elle n'en paraît pas moins incomplète. En effet,

la conclusion du récit laisse le lecteur sur une tension, l'intrigue restant partiellement inachevée, irrésolue. Par ailleurs, les émotions que l'histoire aura réussi à produire chez le lecteur survivent fréquemment une fois le livre fermé : être seul à la maison devient angoissant, le moindre bruit est source d'inquiétude, le sommeil tarde à venir. L'horreur ressentie lors de la lecture persiste hors du texte et se décline en une peur et un dégoût résiduels. Du coup, le lecteur fait de l'horreur un mode, voire un filtre d'interprétation du réel. Ce qui paraissait presque anodin avant la lecture est maintenant perçu comme effrayant, car pris en compte par une personne apeurée.

Bien qu'engendrés par une œuvre de fiction, les sentiments de peur et de dégoût du lecteur sont donc bien véritables. En outre, comme ces émotions trouvent leur prolongement dans la réalité du lecteur, il y a fort à parier pour que la structure même du texte n'en soit pas la seule responsable. Le récit horrifique fait en effet appel à ce que Stephen King nomme des « points de pression phobiques³ », c'est-à-dire des éléments dont la nature repose sur des phobies plus ou moins partagées par l'ensemble de l'humanité :

certaines peurs (du noir, des contacts sociaux [par exemple]) sont en grande partie, probablement, des reviviscences d'émotions archétypiques, sédimentées au fond des êtres par-delà les générations, ou des frayeurs de l'enfance, fréquentes mais rarement en rapport avec un danger réel, qui n'attendent qu'une occasion pour se manifester à nouveau⁴.

³ Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, Éditions J'ai lu, 1995, vol. 1, p. 27. Dans l'article « The Horror Market Writer and the Ten Bears : A True Story », King recense dix points de pression phobiques, cette fois-ci appelés « bears » : « 1. Fear of the dark; 2. Fear of squishy things; 3. Fear of deformity; 4. Fear of snakes; 5. Fear of rats; 6. Fear of closed-in places; 7. Fear of insects (especially spiders, flies, beetles); 8. Fear of death; 9. Fear of others (paranoia); 10. Fear for someone else » (Stephen King, *Essays and Fiction on the Craft of Writing*, New York, Book-of-the-Month Club, 2000, p. 12-13, l'auteur souligne).

⁴ Pierre Mannoni, *La peur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1983, 1982, p. 13.

L'approche psychanalytique du phénomène nous permet d'abonder dans ce sens, car

on considère [aujourd'hui] que les peurs pathologiques et les phobies sont le fruit d'une double influence, avec d'une part des prédispositions biologiques, essentiellement innées (un héritage familial individuel, mais aussi une hérédité collective, au niveau de l'espèce) et d'autre part des influences environnementales, et donc acquises (une histoire personnelle)⁵.

Le recours à l'imagerie qu'offrent ces mêmes peurs et phobies apparaît alors comme une formule gagnante pour celui qui cherche à inspirer l'émotion de l'art de l'horreur au plus grand nombre de lecteurs possible. Mettre en récit la rencontre, voire la confrontation, de l'un ou plusieurs de ces points de pression phobiques tend à faciliter l'atteinte des deux objectifs principaux de la littérature d'horreur, soit ceux d'horrifier et de dégoûter le lecteur. Par conséquent, nous nous proposons d'étudier les sources de peur et de dégoût qui traversent les œuvres de notre corpus grâce à l'éclairage qu'apporte la psychanalyse, afin de mieux comprendre la façon dont s'opère, au contact de la littérature d'horreur, le passage d'une lecture horrifiante au vécu d'émotions dysphoriques.

3.2 Vivre l'horreur

Nous avons vu, au premier chapitre, que la présence dérangeante d'un monstre et l'affrontement qui s'ensuit avec la victime sont inhérents au genre horrifique. Qui plus est, nous avons conclu que cette rencontre constitue un préalable à l'irruption de l'émotion de l'horreur chez le lecteur. En effet, le contact entre le monstre et sa victime engendre des sentiments de dégoût et de peur puisque, comme le souligne Henri Baudin,

⁵ Christophe André, *Psychologie de la peur : craintes, angoisses et phobies*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 36.

« les deux [tendances de la dépravation humaine, soit l'abjection et l'agressivité,] s'unissent en des monstres⁶ ».

Tel que le conçoit Julia Kristeva, « ce n'est pas [tant] l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁷ ». En ce sens, l'abjection

comprend d'abord tous les aspects des monstres qui ressortissent physiquement à l'ordure ou à la pourriture, moralement à la luxure. [...] Plus généralement, [elle] inclut toutes les formes d'abandon, soit psychique comme à une drogue, [...] soit intellectuel avec le vertige de l'irrationnel, de l'onirique ou du démentiel⁸.

L'abjection présente chez le monstre est investie d'un pouvoir d'attraction/répulsion sur le lecteur semblable à celui que l'on présume dans l'étrange fascination qu'exerce le lieu d'un crime sur un groupe de curieux, par exemple. Outre l'abjection, le monstre témoigne également d'agressivité, qui se caractérise par une « volonté de puissance ou de sadisme⁹ » : dès que la victime devient témoin de la violence meurtrière qui anime le monstre, elle se sait en danger, éprouve de la frayeur et finit par souffrir tôt ou tard de la cruauté de son bourreau. L'agressivité, « face à l'abjection, [se résume donc à] la destruction non plus de soi, mais de l'autre¹⁰ ».

Ainsi, si le récit horrifique dégoûte et fait peur, c'est parce qu'il raconte l'histoire d'une rencontre avec un monstre abject et agressif, peu importe la forme qu'emprunte ce

⁶ Henri Baudin, *Les monstres dans la science-fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1976, p. 54.

⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 12.

⁸ Henri Baudin, *op. cit.*, p. 54-55.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ *Idem.*

dernier – rappelons que, dans notre corpus, les monstres sont humains, mais que cette réalité ne constitue pas un invariant du genre. En effet, nous croyons que le monstre symbolise tout Autre menaçant qui mène à une situation de danger pour la survie de la victime et nuit au besoin fondamental de sécurité de cette dernière. En ce sens, la présence monstrueuse apparaît essentielle à toute expérience de l'horreur : elle motive la peur et le dégoût éprouvés dans un contexte qui, normalement, n'entraînerait pas de tels affects, à moins qu'il ne relève d'une phobie (claustrophobie, kénophobie, etc.).

Il n'est donc pas surprenant que nous fassions de l'Autre menaçant le principe organisateur du récit d'horreur, car « la crainte de l'autre (mais aussi celle de la nouveauté) a probablement [...] sa source¹¹ » dans un stade fondamental du développement humain, ce qui fait d'elle une peur originelle. En effet, « l'enfant témoigne [...] de l'angoisse lorsque [l'objet libidinal, la mère,] le quitte, surtout si à sa place apparaît un étranger. Son approche déçoit le désir du nourrisson qui attendait sa mère et réactive sa peur d'avoir été abandonné¹² ». Force est de constater que la peur de l'autre constitue une étape distincte du développement psychique de l'homme. En outre, cette crainte instinctive correspond à une reviviscence d'un mécanisme de défense apparu à l'aube de l'humanité :

il est possible qu'à des époques plus reculées, la rencontre d'hommes inconnus ait pu représenter un réel danger, de même que la confrontation d'un individu isolé au regard de tout un groupe [...], le face-à-face avec un individu dominant, ou le fait de montrer des signes d'appréhension ou d'émotivité. Un sujet qui n'aurait pas eu spontanément, de manière

¹¹ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 20.

¹² *Idem.*

génétique, ce fond anxieux aurait alors eu des chances de survie moindres que ses congénères¹³.

La peur devant un Autre menaçant joue donc un rôle fondamental pour assurer la survie de l'espèce. C'est pourquoi la littérature d'horreur met en récit l'histoire d'une personne traquée, une proie, aussi vulnérable qu'un animal pourchassé, qui instille au lecteur s'identifiant à la victime un sentiment de crainte brute.

À l'instar de Martine Roberge, nous croyons que la crainte suscitée par la littérature d'horreur repose sur trois catégories de peurs exploitées par les auteurs : « les peurs physiques, les peurs sociales et les peurs mentales¹⁴ ». Or, comme l'explique Pierre Mannoni, « c'est [...] la reconnaissance d'un danger (réel ou imaginaire) qui détermine chez [l'homme] un sentiment de peur¹⁵ ». Force est de reconnaître qu'à l'origine de cette émotion se trouvent différentes formes de dangers qu'incarne le monstre, que nous désignons comme l'instigateur du sentiment de peur dans le contexte du récit horrifique. Par conséquent, notre analyse portera sur les multiples menaces que représente le monstre. Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur la figure du monstre en tant que menace de l'intégrité psychologique, puis menace de l'intégrité physique et, enfin, menace de l'intégrité sociale, afin de brosser un tableau de diverses sources de peur et de dégoût qui traversent les œuvres de notre corpus et, plus généralement, la littérature d'horreur.

¹³ Christophe André et Patrick Légeron, *La peur des autres : trac, timidité et phobie sociale*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 160.

¹⁴ Martine Roberge, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 11.

3.2.1 La menace de l'intégrité psychologique

Le dénouement des romans à l'étude en fait foi : il apparaît très difficile, voire impossible, pour une victime de survivre à un épisode de séquestration sans conserver de graves séquelles psychiques. De ce fait, réintégrer la société s'annonce comme un véritable défi pour Paul Sheldon, tandis que pour Yannick Bérubé et les membres de la famille Maviassi, cela semble tout simplement inconcevable. Ces personnages ont vécu une expérience de l'horreur qui a durement atteint leur intégrité psychologique, notamment par le contact étroit établi avec leur bourreau, le monstre.

Si la relation entre le monstre et sa victime devient aussi oppressante pour cette dernière, c'est avant tout parce que ces individus partagent invariablement les mêmes lieux. En ce sens, l'état de promiscuité dans lequel évoluent les personnages ainsi que les conditions qu'implique cette promiscuité ont un impact direct sur la santé mentale de la victime. Puisque le monstre détient un réel pouvoir sur cette dernière – c'est vraisemblablement lui qui représente une menace pour la survie de la victime et non le contraire –, l'espace acquiert une symbolique relative : il désigne à la fois l'allié de l'un et l'ennemi de l'autre. D'ailleurs, la propriété des lieux décrits dans les romans de notre corpus est sans équivoque : les monstres sont maîtres chez eux. À l'instar de son propriétaire, l'environnement devient lui-même menaçant aux yeux des victimes qui reconnaissent en lui non plus une maison, mais un antre obscur et malveillant. En d'autres mots, le lieu où les personnages sont tenus en captivité reste stigmatisé par la présence hostile du monstre.

3.2.1.1 La séquestration

Les romans à l'étude commencent plus ou moins de la même façon : Paul Sheldon, Yannick Bérubé et les Maviassi sont tous victimes d'un événement sans lien direct avec le sort qui les attend – un accident ou le fait d'avoir fraternisé avec l'ennemi allemand –, avant de tomber sous le joug de leur geôlier respectif. Dans *Misery* et *5150, rue des Ormes*, le monstre tente d'ailleurs de déguiser sa véritable nature au premier abord : il cherche plutôt à ressembler à un sauveur, celui chez qui l'on cherche asile, et se présente ainsi à sa victime. Annie Wilkes va jusqu'à déclarer à Sheldon qu'elle est son « admiratrice numéro un » (*M*, p. 15), alors que Jacques Beaulieu semble « un peu “mononcle” sur les bords, mais plutôt sympathique » (*5150*, p. 5) aux yeux de Bérubé. Ces récits participent donc à un renversement progressif de la symbolique normalement liée à la figure du sauveur : au fil des pages, le bienfaiteur se révèle être un geôlier, un bourreau, un monstre.

La situation est tout autre dans *Enfer clos* : comme les personnages sont issus de la même famille, ils connaissent déjà, en partie du moins, leurs bons et leurs mauvais côtés. Qui plus est, il est possible de présumer les alliances préalablement conclues entre eux : Guillaume, Bernadette et, parfois, Suzie auront à subir maintes agressions de la part de Clément dont « les réactions [...] ont toujours été aussi imprévisibles que violentes » (*Ec*, p. 9). Bernadette renchérit en affirmant que Guillaume « est son seul allié dans cette prison qu'ils aménagent, du moins le seul à ne pas lui manifester d'hostilité » (*Ec*, p. 9). Par conséquent, le personnage de Clément apparaît ambigu : il souhaite sauver l'honneur des membres de sa famille qui ont commis de graves offenses envers la nation pendant la Deuxième Guerre mondiale, tout en leur rappelant

constamment qu'ils ne sont plus dignes d'être de la même famille que lui, voire qu'ils ne sont plus dignes d'être Français. Pour dire les choses autrement, Clément aide ses frères et sœurs parce qu'il éprouve de la sympathie pour sa famille, mais il leur nuit également vu qu'il ressent de la honte en raison des gestes qu'ils ont accomplis. Ainsi, les relations entre ces personnages sont plus que troubles.

Si le monstre tente au premier abord d'apparaître en sauveur aux yeux de la victime, c'est notamment parce qu'il essaie de se conduire en hôte auprès de cette dernière. En effet, chaque récit situe l'action dans la maison du tortionnaire ou dans les lieux qu'il a désignés comme tels : le monstre détient donc l'avantage de se trouver sur son propre terrain et d'en connaître les moindres caractéristiques. D'ailleurs, dans *Misery*, ce sont quelques détails anodins – le léger déplacement de certains objets, la sensation qu'une pièce superflue se situe à l'intérieur de la serrure, etc. – qui dénoncent les allées et venues de Sheldon. En ce sens, la maison en soi devient un obstacle pour la victime, une ennemie à vaincre, car le monstre l'utilise *contre* elle en en faisant une prison, un cachot. Par conséquent, les romans à l'étude font montre d'un second renversement progressif : celui de la symbolique habituellement attribuée à la représentation de la maison. Cette dernière ne correspond plus à « l'image de l'intimité reposante¹⁶ » comme le souligne Gilbert Durand, mais se transforme en un lieu où se réalisent les pires cauchemars. Semblable à une salle de torture, la maison n'est plus synonyme de sécurité et de confort, mais bien de danger et de souffrance. Par

¹⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, p. 278.

conséquent, les victimes voient leurs attentes déjouées : leur sauveur respectif s'avère être un bourreau et la maison où elles pensaient trouver refuge est en réalité une prison.

Prendre conscience de cette situation suffit à ce que Sheldon, Bérubé et les Maviassi sentent leur intégrité psychologique menacée. En effet, les émotions ressenties face à un état de séquestration ne sont pas sans rappeler le malaise qu'éprouvent les personnes souffrant de claustrophobie. Cette phobie, que l'on peut comprendre comme la « crainte d'être pris dans ou écrasé par un espace qui se referme progressivement autour de soi¹⁷ » tel que l'explique Bertram D. Lewin, est toutefois traitée différemment dans les récits de notre corpus. Ce n'est pas tant le fait d'être enfermées qui trouble les victimes, mais bien le constat d'une « impossibilité du recours à la fuite qui est une des solutions possibles face au danger¹⁸ ». Dans *Misery, 5150, rue des Ormes* et *Enfer clos*, la claustrophobie que ressentent les victimes accède alors à un degré supérieur, car une menace non pas potentielle, mais bien réelle la motive : le monstre. Reconnaître la présence d'un geôlier rend le séjour en un endroit clos angoissant, d'autant plus que la victime n'est pas là par choix : elle ne peut quitter librement le lieu de son incarcération. C'est donc dire que la séquestration ne se vit plus seulement sur le plan physique, mais aussi psychologique, le monstre témoignant d'un pouvoir grandissant sur la victime qui finit par renoncer à toute tentative de fuite : Sheldon en devient concrètement incapable – il lui manque un pied –, Bérubé perd la raison au point où il ne souhaite même plus partir de la maison des Beaulieu et les Maviassi sont trop effrayés par le monde extérieur

¹⁷ Bertram D. Lewin cité dans Allan Compton, « La théorie psychanalytique des phobies : II – L'agoraphobie et autres phobies chez l'adulte », dans Alain Fine, Annick Le Guen et Agnès Oppenheimer, dir., *Peurs et phobies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 56.

¹⁸ Cyrille Koupernic, *Le livre des peurs*, Paris, Éditions Ramsay, 1987, p. 137.

pour envisager une quelconque sortie. En s'appuyant sur la peur qu'engendrent souvent les endroits clos, la littérature d'horreur, et particulièrement les récits à l'étude, met en lumière le caractère instinctif de la claustrophobie, « proche sans doute de l'angoisse ressentie par l'animal capturé et immobilisé entre les griffes d'un prédateur, ou pris sous un éboulement de terrain¹⁹ », tout en jouant sur le fait qu'« elle est présente à des degrés divers chez chaque être humain²⁰ », comme le relève le psychiatre Christophe André. Par conséquent, la description d'une telle situation est passible de provoquer un sentiment de peur chez le lecteur qui s' imagine ce que c'est que de vivre dans un état de séquestration, soumis à la folie d'un tortionnaire.

Il est à noter que le contexte dans lequel se produit l'enfermement n'est pas le même dans tous les récits : tandis que Paul Sheldon et Yannick Bérubé subissent la décision de leur geôlier respectif, les Maviassi font le choix délibéré de se retirer du monde extérieur. Pour ces derniers, le monstre existe d'abord dans le regard accusateur de l'autre, hors de la mesure, qu'ils ont décidé de fuir en s'isolant. Suzie et Bernadette doivent cacher leur crâne rasé, signe qu'elles ont couché avec des Allemands sous l'Occupation, Guillaume cherche à se faire oublier puisqu'il a déserté, tandis que Clément aime mieux la réclusion à la honte de se montrer en public, son honneur étant maintenant entaché par les erreurs de ses frères et sœurs ainsi que par des pillages et par le meurtre d'un collaborateur qu'il préfère taire. Dans *Enfer clos*, la séquestration entraîne diverses conséquences pour chacun des membres de la fratrie. Clément et Suzie y voient l'occasion de faire valoir les droits qui leur reviennent en leur qualité d'aînés de

¹⁹ Christophe André, *op. cit.*, p. 188.

²⁰ *Idem.*

la famille, en abusent à outrance, et tardent peu à se plaire en cette mesure : « “Ici, nous serons tranquilles”, clame Clément » (*Ec*, p. 9). Quant à Guillaume, la maison lui apporte d’abord sécurité et anonymat : « Il aimait cet endroit, même si son frère y exerçait sa loi. Ici, on ne le retrouverait pas. [...] Il était libre, malgré tout, sans personne pour le menacer d’un revolver [...]. Ici, c’était [pour lui] le refuge, le havre, le cocon protecteur, la cellule familiale » (*Ec*, p. 17). En effet, Guillaume voit dans sa condition une façon d’échapper à la vie quotidienne et ses devoirs, à la manière de Grégoire Samsa, dans *La métamorphose* de Franz Kafka, qui « aurait dû [selon le jeune homme] comprendre que l’isolement dans lequel on le tenait suite à sa transformation signifiait sa mise en liberté » (*Ec*, p. 19). Seule Bernadette semble la plus lucide du groupe, puisqu’elle reconnaît d’emblée « que le lieu dans lequel ils viennent de s’enfermer ne sera pas leur tombeau. Il sera leur enfer » (*Ec*, p. 16). La suite du roman ne lui donne pas tort, car elle se transforme en une illustration puissante du constat philosophique souligné par Jean-Paul Sartre dans *Huis clos*, déjà pressenti dans le titre de l’œuvre d’Eckel : « l’enfer, c’est les autres ».

Au fil des pages, les membres de la famille Maviassi deviennent progressivement les monstres qu’ils tentaient d’abord de fuir : tour à tour, ils s’accusent des pires infamies et sombrent peu à peu dans la folie, en proie au délire qu’occasionne une absence de contact prolongée avec l’extérieur. Au moindre bruit, Guillaume pense qu’on vient le chercher, lui, le déserteur. La situation dégénère au point où Bernadette commence à souffrir d’épilepsie et connaît « des crises [...] avec une fréquence accrue » (*Ec*, p. 74), faisant décliner « son état de santé [...] ; une sourde angoisse la rongait, qui dérangeait son sommeil et la laissait perpétuellement abattue. Elle passait le plus clair de

son temps allongée, fixant le plafond fendillé, marmonnant parfois des bouts de phrase incompréhensibles » (*Ec*, p. 73). Quant à Suzie, elle est dorénavant en proie à des hallucinations : un jour, elle est « saisie de terreur en voyant la tête du clochard flotter dans la marmite, ses yeux morts la fixant avec, elle crut le discerner, un intérêt vorace » (*Ec*, p. 99). Même Clément, « qui portait sur ses épaules l'honneur de la famille » (*Ec*, p. 19), n'est pas épargné : une semaine après une bagarre où Bernadette lui a enfoncé un couteau dans l'épaule, « le soir venu, il commençait à délirer, menaçait les autres de les tuer s'ils tentaient de le dénoncer pour ses pillages [...] et mettait quelques fois en joue son frère ou ses sœurs en ricanant méchamment » (*Ec*, p. 73). « La colère, comme autant de langues de feu, brûle [la] raison » (*Ec*, p. 31) de Clément au point où il commet l'irréparable : il poignarde Guillaume à mort pour plus tard tuer l'enfant né de son union charnelle avec Bernadette.

Le pénultième chapitre met en scène les derniers moments de la séquestration des membres restants de la famille Maviassi. « Clément (il s'appelle Clément) crie et écume de rage en tirant sur ses cheveux gris très très longs et sa barbe longue aussi » (*Ec*, p. 127), « Suzie joue à la poupée avec un enfant mort » (*Ec*, p. 128) et Bernadette « erre [...], pas vraiment consciente, pas vraiment morte non plus » (*Ec*, p. 128). C'est dire que cette expérience de la séquestration a laissé les membres de la fratrie comme de véritables morts-vivants dépourvus de toute raison.

Alors que les Maviassi témoignaient déjà d'une fragilité psychologique avant leur enfermement en raison de ce qu'ils avaient vécu pendant leur enfance et durant la Seconde Guerre mondiale, Yannick Bérubé, dans *5150, rue des Ormes*, apparaît comme

un jeune adulte au passé ordinaire. Ainsi, il ne manifeste aucune prédisposition particulière à la folie. Toutefois, l'état de séquestration dans lequel il se trouve chez les Beaulieu lui fait perdre progressivement l'esprit, malgré les mesures qu'il avait prises pour demeurer lucide. Tenir un journal n'est plus suffisant pour que Bérubé reste accroché à la réalité, pour qu'il ne sombre pas. D'ailleurs, l'écriture même du jeune homme reflète sa démence naissante, le texte devenant un espace éclaté où transparaît une obsession malade pour les échecs et la conviction d'avoir raison :

Je pense juste à demain soir. Aux parties d'échecs. Plus rien n'existe, n'a d'importance. Je vais le [Beaulieu] battre. Pour lui montrer que j'ai raison.

Raison à propos de quoi?

Raison, c'est tout.

Le battre.

Le bat-tre. B,a,t,t,r,e. Battre.

L

e

b

a

t

t

r

e

battre battre battre battre battre battre battre battre

battre battre battre battre battre battre battre battre

battre battre battre battre battre battre battre battre

battre battre battre battre battre battre battre battre

battre battre battre battre battre

Le battre (5150, p. 253-254).

Peu de temps après cet épisode, Bérubé a la chance de s'enfuir : à l'insu des membres de sa famille, Maude, la femme de Beaulieu, déverrouille la serrure de la chambre où est séquestré le jeune homme. Une fois prêt à franchir le seuil de la maison, Bérubé est victime d'une hallucination dans laquelle toutes les pièces d'un jeu d'échecs « s'approchent toujours et scandent sans relâche le mot insensé... NON! » (5150,

p. 276), lui intimant ainsi de renoncer à fuir. Reprenant ses esprits, Bérubé sort et marche tranquillement jusqu'au centre-ville. Devant le poste de police, l'hallucination réapparaît : le Roi noir du jeu d'échecs s'oppose au projet de Bérubé et le lui fait savoir par la négative. « Pour que [sa] tête bouge [...], pour que tout se replace » (5150, p. 279), le jeune homme se remet à marcher, mais « dans [sa] tête, c'est le chaos » (5150, p. 279). Sans trop s'en rendre compte, Bérubé aboutit face au club d'échecs de Montcharles. Dès lors, il oublie le poste de police et attend inlassablement Beaulieu dans le bar, convaincu que son tortionnaire « va venir, [...] va savoir qu'['il est] ici et qu'['il] l'attend » (5150, p. 281). Après avoir gagné toutes les parties jouées contre différents habitués du club, Bérubé subit à nouveau une hallucination où les clients et la patronne du bar se métamorphosent en pièces blanches d'un jeu d'échecs. Soudain, tout devient clair dans l'esprit embrumé du jeune homme : « Si je raconte tout aux flics, je n'aurai rien prouvé! Rien du tout! Beaulieu, même en prison, continuera à croire que ses théories farfelues sont bonnes, car il aura toujours gagné! » (5150, p. 287). Par conséquent, Bérubé se remet en marche pour retourner à la maison des Beaulieu et montre des signes de démence : il « parle tout seul, [...] prononce des mots sans queue ni tête, [...] ricane même par moments » (5150, p. 287). Sa santé mentale gravement atteinte, Bérubé ne reconnaît plus sa situation comme un état de séquestration – à la manière des personnes souffrant du syndrome de Stockholm²¹ – et devient obsédé par

²¹ Le syndrome de Stockholm est un « comportement paradoxal des victimes de prise d'otages [...] décrit pour la première fois en 1978 par le psychiatre américain F. Ochberg [...]. [Ce syndrome est] susceptible de persister longtemps, ou pire, de s'installer définitivement, transformant profondément la vie des personnes ayant été détenues ainsi que celle de leur famille. La personnalité, les valeurs et les convictions morales de l'individu sont alors bouleversées. L'ex-otage adopte un jugement permissif vis-à-vis de la délinquance, ainsi qu'une attitude souvent très critique à l'encontre de la société. La cause des agresseurs devient alors sa propre cause » (Marc Lemaire, *De la menace terroriste au traitement des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 104).

son désir d'« anéantir [Beaulieu à l'aide de ses propres armes, de] le réduire à néant » (5150, p. 288).

3.2.1.2 L'obscurité

La séquestration prend une nouvelle couleur lorsqu'elle se produit dans l'obscurité : la victime perd le peu de repères qu'il lui reste et se trouve confrontée à l'inconnu. Du coup, elle laisse aller son imagination, laquelle entraîne une activité fantasmatique nuisible : « dans son esprit se déroule alors toute une imagerie mentale, souvent effrayante, notamment en cas de déformation ou de fixation morbides²² ». Comme l'explique Stephen King, « dans l'obscurité, ce qui est rationnel devient stupide et la logique se réduit à un rêve. Dans l'obscurité, on pense avec sa peau » (*M*, p. 369). Par conséquent, la victime devient persuadée que les lieux dans lesquels le monstre l'a enfermée président à l'apparition d'une présence – son tortionnaire ou un autre monstre – qu'elle suppose réelle et menaçante. L'obscurité favorise donc l'irruption d'un sentiment de peur chez celui qui en est enveloppé, alors que l'esprit de ce dernier subjective les risques objectifs qu'implique cette absence de lumière. Dès lors, le processus suivant se met à l'œuvre : la « peur *dans* l'obscurité [...] s'élabore peu à peu en [une] peur *de* l'obscurité²³ ».

Force est de constater que la mise en scène de la peur de l'obscurité n'est pas fortuite dans un récit d'horreur. Comme cette crainte – et parfois sa forme pathologique,

²² Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 72.

²³ *Ibid.*, p. 22, l'auteur souligne.

la kénophobie – « est très courante [...] [et] persiste souvent à l'âge adulte²⁴ », il est fréquent de voir les auteurs de littérature d'horreur y recourir. Tirant notamment sa source du monde de l'enfance – « vers deux ans et demi – trois ans survient souvent la peur de l'obscurité²⁵ » –, la crainte des ténèbres correspond à un autre mécanisme de défense assurant la survie de l'espèce, à l'instar de la peur des inconnus. En effet, puisque « l'être humain a acquis au cours de la phylogenèse une vision stéréoscopique très aiguë au détriment d'autres fonctions sensorielles²⁶ », un environnement privé de lumière, où l'organe de la vue n'est plus d'aucune aide, ferait en sorte de déclencher une émotion de vulnérabilité et, *a posteriori*, de peur chez l'homme. Pour les individus d'une autre époque, il est probable que la tombée de la nuit rappelait invariablement les craintes associées à l'obscurité, ce qui a « sans doute sensibilisé l'humanité et lui [a] appris à redouter les pièges de la nuit²⁷ ». Dans la réalité, l'homme a alors tendance à éviter cette situation qui assure toutefois, dans la fiction, le contexte idéal à l'apparition d'un sentiment de peur chez la victime du récit d'horreur.

Comment comprendre autrement la peur de l'obscurité, si ce n'est que comme « un témoignage des émois de l'âme devant ce qu'elle considère comme une anticipation de la mort²⁸ »? L'un des patients du psychiatre Christophe André, souffrant de kénophobie, avoue d'ailleurs que l'obscurité le fait se sentir « “comme [s'il se] retrouvai[t] dans [sa] tombe”²⁹ ». La peur des ténèbres, associée à la mort, va donc

²⁴ Cyrille Koupernik, *op. cit.*, p. 33.

²⁵ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Jean Delumeau, *La peur en occident : (XIV^e-XVIII^e siècles) : une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, p. 89.

²⁸ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Christophe André, *op. cit.*, p. 187.

souvent de pair avec une peur de l'étouffement, à l'image de « ce que redoutent en général les patients claustrophobes, [...] l'asphyxie³⁰ ». Bernadette fait montre d'un tel sentiment dans *Enfer clos*, alors qu'elle est « oppressée par la pénombre bleutée » (*Ec*, p. 12).

Misery propose également un épisode où la crainte de l'obscurité engendre tout un délire fantasmatique dans lequel se mêlent une déformation de la réalité, la peur d'être agressé et l'angoisse de mourir. Avant d'aller se reposer à sa cabane – son Rigoloir, comme elle l'appelle –, Annie Wilkes enferme Paul Sheldon à la cave. Ce dernier est saisi de frayeur à

l'idée d'être abandonné dans cette cave, seul et dans l'obscurité, [ce qui] déclencha en lui une bouffée de terreur panique, une onde de chaleur sur sa peau; mais celle-ci disparut instantanément et il eut de nouveau froid. Il sentait la chair de poule le hérissier partout. Il pensa aux rats qui se terraient dans leurs trous et couraient à l'intérieur des murailles de pierre. Il les imagina s'aventurant dans la cave, une fois l'obscurité venue; il les imagina soupçonnant son impuissance (*M*, p. 367).

C'est dire que la séquestration, lorsqu'elle se produit dans la solitude et l'obscurité, entraîne une montée du sentiment de peur chez la personne qui en est victime. Du coup, cette dernière interprète subjectivement les risques pourtant objectifs qu'occasionne un contexte pareil : même si les rats n'ont jamais agressé Sheldon auparavant, ils en paraissent soudain capables, étant donné que cet animal « porte nos angoisses de dévoration, de castration, de saleté, car il grignote, il pénètre, il pullule³¹ ».

³⁰ *Ibid.*, p. 188.

³¹ Céline Mazel, « La torture », dans Jean-Bruno Renard, dir., *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, 1999, p. 28.

Comme le souligne Pierre Mannoni, il est possible qu'une telle situation rende bancal l'appréhension de la réalité, la pénombre déformant ce qui entoure l'individu effrayé. En ce sens, pour Sheldon, « la chaudière, masse sombre au milieu de la pièce, avait l'air d'une pieuvre » (*M*, p. 369). En outre, l'auteur met quelques minutes à reconnaître le barbecue de Wilkes :

quelle était cette forme? Celle qui se dressait à côté des étagères? Il la connaissait, il en était sûr. Il y avait quelque chose en elle qui la rendait mauvaise. Elle se tenait sur trois pattes. Le haut était arrondi. On aurait dit l'une des machines à tuer de *La Guerre des mondes* de Wells, en miniature. Paul se demanda ce que c'était, somnola un peu, se réveilla, regarda encore et se dit : *Évidemment. J'aurais dû la reconnaître tout de suite. C'est une machine à tuer. Et s'il y a un seul Martien sur cette terre, c'est bien cette salope d'Annie Wilkes. C'est son barbecue* (*M*, p. 370, l'auteur souligne).

Toutefois, « ce n'était pas des rats que [Sheldon] avait peur, au fond. C'était du policier » (*M*, p. 369) que Wilkes a tué. Bien que Sheldon soit conscient de « l'absurdité totale [de] tout ce qui lui venait à l'esprit » (*M*, p. 369), il est incapable de s'empêcher d'imaginer le jeune officier

repandre vie – une certaine forme de vie – dans la grange; il le voyait se mettre sur son séant dans cette grange, le foin dont Annie l'avait recouvert retombant de part et d'autre et sur ses genoux, le visage labouré et transformé en un magma sanglant et informe par la lame de la tondeuse. Le voyait qui rampait hors de la grange, se traînait sur l'allée et atteignait l'angle de la maison, les pans déchirés de son uniforme flottant derrière lui. Le voyait qui s'évaporait magiquement à travers les murs pour réintégrer ici, en bas, son cadavre. Le voyait qui rampait sur le sol de terre battue; et les petits bruits que Paul entendait ne provenaient pas des rats mais trahissaient son approche (*M*, p. 369).

La crainte du mort-vivant ici représentée s'explique notamment par la peur qu'inspirent la présence de l'esprit du défunt et l'idée de son retour possible. En effet, si le cadavre –

et la mort, par extension – constitue un tabou³², c'est parce qu'on lui associe une crainte des démons, comme le précise Sigmund Freud :

Cette théorie repose sur l'idée d'après laquelle le cher disparu se transformerait au moment même de sa mort en un démon de la part duquel les survivants ne peuvent s'attendre qu'à une attitude hostile et dont ils cherchent à écarter les mauvaises dispositions par tous les moyens possibles³³.

L'obscurité sert ainsi de prétexte à la création de chimères, à la réactivation de tabous, voire à la croyance en la manifestation de phénomènes surnaturels, comme la présence d'un mort-vivant assoiffé de vengeance. Par conséquent, les bruits que font les rats sont interprétés comme ceux produits par le déplacement du policier mort tandis qu'une araignée est confondue avec les doigts de ce dernier.

Ces exemples issus de notre corpus nous permettent de conclure que le monstre, en raison de l'état de séquestration qu'il impose à sa victime, constitue une menace à l'intégrité psychologique de cette dernière. En effet, puisque les suppliciés doivent se soumettre au pouvoir dont jouit le monstre dans une situation où ce dernier incarne un geôlier (qui contrôle non seulement les allées et venues de ses prisonniers, mais également la présence – et donc l'absence – de lumière dans les lieux où se déroule l'action), Sheldon, Bérubé et les Maviassi font montre, chacun à leur façon, d'une dégénérescence de la raison. Aussi, ce contexte particulier rend-il possible la

³² Dans son essai *Totem et tabou*, Sigmund Freud reprend l'explication de Wilhelm Wundt sur l'origine et la composition du tabou : « le tabou provient de la même source que les instincts les plus primitifs et les plus durables de l'homme : *de la crainte de l'action de forces démoniaques*. N'étant primitivement que la crainte, objectivée, de la puissance démoniaque, supposée cachée dans l'objet tabou, le tabou défend d'irriter cette puissance et ordonne, toutes les fois qu'il a été violé, sciemment ou non, d'écarter la vengeance du démon » (Wilhelm Wundt, *Mythus und Religion*, t. II, p. 307 (l'auteur souligne), cité dans Sigmund Freud, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Éditions Payot, 1965, p. 45-46).

³³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 93.

reconnaissance de nombreuses thématiques qu'explore la littérature horrifique afin de provoquer chez le lecteur l'émotion de l'art de l'horreur. Vu le danger qu'elles sous-entendent, la séquestration et l'obscurité dans lesquelles sont plongées les victimes des récits participent à la création d'une atmosphère angoissante qui se transpose à la réalité du lecteur lors de l'acte de lecture. Qui plus est, la folie vers laquelle ces états semblent irrémédiablement mener épouvante. Son esprit échauffé par les images mentales qu'engendre le traitement singulier de situations de peur illustrées dans l'histoire, doublées d'une narration où se chevauchent des séquences de dissimulation et de dévoilement, le lecteur en vient à éprouver une crainte bien réelle. Pour dire les choses autrement, la représentation du monstre comme une menace de l'intégrité psychologique, à laquelle se greffent les effets narratifs du texte horrifique dont nous avons parlé précédemment, fait en sorte d'accentuer l'émotion de l'art de l'horreur chez le lecteur.

3.2.2 La menace de l'intégrité physique

L'Autre – le monstre –, qui représente d'abord un geôlier aux yeux de la victime, est susceptible de se transformer en bourreau au cours du récit, tel que le promettent ses menaces verbales et certains de ses gestes, maintes fois répétés et amplifiés. Ainsi, la victime est de plus en plus craintive au fil des pages, puisqu'elle envisage divers scénarios sur la nature des sévices qui l'attendent. En quelque sorte, le monstre, et plus précisément les menaces insinuées ou explicitées par ses paroles et ses actes, conditionne la peur de son prisonnier. Qui plus est, parce que cette situation d'alerte devient la trame de fond du récit horrifique, elle oriente la structure des séquences de

dissimulation et de dévoilement qu'on y trouve, lesquelles s'intensifient pendant la lecture. En conséquence, l'émotion de l'art de l'horreur s'accroît chez le lecteur.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le monstre passe habituellement des paroles aux actes une fois que sa victime manifeste une résistance à sa volonté. Plus l'opposition de la victime se renforce, plus intenses sont les sévices qu'inflige le monstre. Ces derniers atteignent d'ailleurs une violence inégalée lorsqu'ils se produisent en réaction à une tentative de fuite de la victime. Toutefois, il arrive souvent que le monstre abuse de son pouvoir et exagère l'importance de sa punition, qui se solde en un acte de torture.

3.2.2.1 La torture

Que le monstre torture pour punir ou tout simplement pour s'amuser, il n'en résulte pas moins de souffrance physique chez la victime de cet acte de violence. En outre, la torture a un double impact, puisqu'elle implique également une souffrance psychologique, telle que nous l'avons décrite au point précédent. En pratiquant la torture, le monstre assure ainsi une destruction totale de sa victime. En effet, le bourreau provoque chez elle non seulement des répercussions au plan physique, mais aussi au plan psychologique, car, comme le précise Céline Mazel, « il existe un corps bien réel, qui souffre et qui ressent, et un corps imaginaire [...] constitué par l'image du corps et [qui] se trouve investi d'un foisonnement de symboles qui lui procure une existence

quasi réelle³⁴ ». Par conséquent, l'acte de torture en lui-même engendre « la mobilisation d'un imaginaire collectif³⁵ » où s'entremêlent

les angoisses archétypiques [des] victimes que sont la peur de la mutilation – l'intégrité corporelle étant notre principale source de préoccupation –, peur de la castration, peur de l'abandon, de la chute (les manipulations brutales qui suivent la naissance nous donnent la première expérience de la chute, qui est aussi notre première peur), du noir, peur des insectes ou des rats, peur de la saleté, la phobie du contact³⁶.

Il est alors possible de comprendre la séquestration et l'obscurité, dont nous avons parlé précédemment, comme des exemples d'actes de torture visant le corps symbolique de la victime – et par ricochet, l'intégrité psychologique de cette dernière –, auxquels se greffent des sévices corporels ayant une incidence sur son intégrité physique. C'est principalement de ces gestes de violence corporelle qu'il sera question dans les pages qui suivent, puisque la douleur qui en résulte est liée au « danger de perdre une partie du corps ou le corps tout entier³⁷ », soit à une menace de l'intégrité physique.

Alors que les atteintes au corps symbolique relèvent de l'imaginaire de la torture et agissent plus ou moins en tant que préliminaires, les atteintes au corps physique servent à concrétiser la menace. En ce sens, le monstre inflige à sa victime des sévices de nature différente qui ont pour conséquence de souligner la faiblesse de son corps, lequel ne correspond plus qu'à « une enveloppe perforable [où] la blessure consiste en une rupture de la continuité de la peau, [...] une perte de tissu³⁸ ». Dans les romans de notre corpus, l'intensité des gestes posés à l'endroit des victimes connaît une vive

³⁴ Céline Mazel, *op. cit.*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁸ *Idem.*

gradation. Bien que le monstre parsème son discours de lourds avertissements, il passe rapidement des paroles aux actes : à peine quelques heures après avoir emménagé dans la mesure, Clément Maviassi « gifle violemment Bernadette qui tourne sur elle-même avant de s'affaler avec un bruit sourd » (*Ec*, p. 14), Jacques Beaulieu offre à Yannick Bérubé – qui vient tout juste de découvrir sa plus récente victime à l'étage – « le premier poing sur la gueule de [sa] vie » (*5150*, p. 12) et Annie Wilkes oblige Paul Sheldon à prendre ses médicaments à l'aide de l'eau de rinçage qu'elle a utilisée pour nettoyer le dégât causé par le bol de soupe qu'elle avait lancé au mur, sous le coup de la colère. Pis encore, un jour, Wilkes prive complètement d'eau Sheldon, le réduisant à boire « ce qu'il avait réussi à retenir [de son urine] avant de lécher ce qui restait d'humidité sur ses paumes » (*M*, p. 56). Ainsi, il est possible de comprendre la torture comme « une effraction psychique de l'autre en soi [...] [qui] oblige la victime à être l'auteur de sa propre souffrance, à participer à ce travail d'effraction³⁹ », en buvant sa propre urine, par exemple.

Par ailleurs, le cas de *Misery* se distingue des autres romans à l'étude, car la victime qu'incarne Sheldon présente déjà un corps meurtri avant même de subir la torture de Wilkes :

Ses jambes elles-mêmes décrivaient un parcours sinueux jusqu'aux genoux, obliquant vers l'extérieur ici, s'enfonçant vers l'intérieur là. Sa rotule gauche – source d'élancements violents – paraissait avoir complètement disparu. Il y avait bien un mollet et une cuisse, mais avec au milieu un tas malsain qui faisait penser à un dôme de sel. Démesurément enflées, ses cuisses lui donnaient l'impression de s'incurver légèrement vers l'extérieur. Elles étaient couvertes d'ecchymoses en train de s'estomper, tout comme ses deux aines et son pénis (*M*, p. 55-56).

³⁹ *Idem*.

Connaissant l'ampleur de la douleur de l'écrivain, Wilkes en profite fréquemment pour l'accentuer et ainsi témoigner de sa supériorité sur son prisonnier. Pour ce faire, l'ancienne infirmière retarde maintes fois le moment d'administrer son médicament à Sheldon et va même jusqu'à abattre « le poing gauche sur le dôme de sel qui était naguère la rotule gauche de Paul » (*M*, p. 102). La menace de l'intégrité physique de l'écrivain se joue alors à deux niveaux : « le reste de son corps » (*M*, p. 55), déformé et douloureux, ne devient qu'un outil de torture supplémentaire dans l'inventaire dont dispose Wilkes. Du coup se produit, pour Sheldon, une dépersonnalisation, soit une mise à distance de son enveloppe charnelle, laquelle représente un obstacle à toute tentative d'évasion.

Les sœurs Maviassi exposent également un corps altéré à leur entrée dans la mesure : elles ont le crâne rasé. Toutefois, cette marque n'est pas le résultat d'un accident comme pour Sheldon, mais bien d'un acte de torture où les principaux acteurs cherchaient à exhiber l'humiliation sur le corps des jeunes femmes. Par ce geste, les tortionnaires tentaient d'attaquer le pouvoir de séduction de Bernadette et de Suzie puisque, « symboliquement, les cheveux représentent [...] la puissance sexuelle⁴⁰ ». Nous pouvons alors comprendre « la tonte complète des cheveux [...] [comme] une castration symbolique⁴¹ ». Force est de constater la parenté entre la menace de l'intégrité physique et l'angoisse de castration : puisque la torture suppose le risque d'être privé du corps, de l'attache au monde matériel, elle sous-entend une « angoisse de mort [qui] doit

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹ *Idem.*

être conçue comme analogon de l'angoisse de castration⁴² ». Qui plus est, l'angoisse de castration et, dans sa forme ultime, l'angoisse de mort répondent « à la colère, à la punition du surmoi⁴³ », laquelle peut être comprise « comme une forme dérivée de la punition de castration⁴⁴ ». En ce sens, le tortionnaire, figure d'autorité ayant repris le rôle qu'assumait autrefois l'instance parentale, apparaît telle une représentation tangible du surmoi d'un individu profondément marqué par son expérience de la séquestration et de la torture.

C'est d'ailleurs l'une des conclusions que l'on peut tirer du roman de Stephen King, puisqu'Annie Wilkes, l'agent castrateur, est souvent comparée à la mère de Paul Sheldon, dans l'esprit de ce dernier : « comme une horrible répétition de ce jour où sa mère l'avait surpris à fumer, Annie lui lança, d'un ton joyeux : “Paul? C'est moi” » (*M*, p. 124). Ou encore, pendant l'épisode à la cave : « *Et qu'est-ce que c'est que cette mère? Elle ne t'a même pas laissé une chandelle* » (*M*, p. 373, l'auteur souligne). En outre, à maintes reprises, Wilkes fait preuve de maternalisme⁴⁵, comme cette fois où elle affirme à l'écrivain : « Vous me devez la vie, Paul » (*M*, p. 29). Par conséquent, Sheldon a parfois l'impression d'agir en enfant devant « Annie Maman Annie Déesse » (*M*, p. 335) :

Il se mit à pleurer. C'était de culpabilité qu'il pleurait et il avait cela plus que tout en horreur : non seulement cette femme monstrueuse l'avait réduit à l'état où il se trouvait, mais en plus elle le faisait se sentir coupable. Il pleura donc de culpabilité... mais aussi comme un enfant pleure de fatigue (*M*, p. 126-127).

⁴² Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 53.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵ Le maternalisme représente « une tendance à imposer sa loi sous couvert de protection » (« Maternalisme », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (3 mars 2012)).

« Les menaces de castration [étant] proférées par les femmes⁴⁶ », Michelle Beaulieu, Suzie Maviassi et Annie Wilkes n'échappent pas à la règle, mais la franchissent plutôt, étant donné qu'elles passent directement des paroles aux actes. En effet, elles brisent, voire tranchent une ou plusieurs parties du corps de leur victime : la première casse la jambe de Yannick Bérubé à l'aide d'une batte de baseball, la deuxième coupe deux doigts à son frère Guillaume et la troisième sectionne le pied – qui « a souvent une signification de fécondité, donc phallique⁴⁷ » – et le pouce de Paul Sheldon. Cependant, c'est dans *5150, rue des Ormes* que se produit un véritable exemple de castration, alors que Michelle tranche le pénis de Bérubé. En fait, le roman ne révèle pas l'auteur de ce crime, mais tout porte à croire qu'il s'agit de l'adolescente qui aurait ainsi cherché à punir le jeune homme des fantasmes qu'il entretenait à son égard, étant donné qu'« il n'y aurait pas drame si l'angoisse [de castration] n'était alimentée par le désir⁴⁸ ».

3.2.2.2 Le viol

Ces exemples de castration symbolique et réelle nous portent à considérer les atteintes aux organes génitaux comme des moyens de torture représentant une menace pour l'intégrité physique de la victime. L'acte sexuel, par sa forme non consentie et violente – le viol –, correspond alors à une autre méthode auquel le monstre recourt pour faire valoir sa puissance auprès de sa victime et ainsi humilier cette dernière. Comme c'est le cas pour chacun des actes de tortures commis par le tortionnaire, le viol est utilisé dans le but d'atteindre le corps symbolique, mais aussi le corps physique de la

⁴⁶ Annick Le Guen et Roger Perron, « Complexe de castration et angoisse de castration dans les écrits de Freud », dans Annick Le Guen, Agnès Oppenheimer et Roger Perron, dir., *Angoisse et complexe de castration*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 27.

⁴⁷ Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg Éditeur, 1993, p. 399.

⁴⁸ Annick Le Guen et Roger Perron, *op. cit.*, p. 29.

victime. De cette manière, la douleur encourue est d'abord physique, puisqu'au viol se mêle la violence, la force : la victime non consentante se plie au désir de son tortionnaire pour bien souvent éviter la mort. Par conséquent, elle se soumet à d'affreuses humiliations et endure d'intenses souffrances.

Il est vrai que *Misery* ne propose pas de scène à caractère sexuel. Toutefois, bien que Paul Sheldon ne soit pas victime d'un viol concret de la part d'Annie Wilkes, il en ressent les effets dès sa première rencontre avec l'ancienne infirmière, alors que cette dernière tente de le réanimer en pratiquant sur lui la respiration artificielle :

Puis une bouche vint bâillonner la sienne, une bouche de femme, impossible de s'y tromper en dépit de ses lèvres dures et sèches : et cette bouche souffla son air dans la sienne, forçant un passage dans sa gorge, gonflant ses poumons; et lorsque les lèvres dures se retirèrent, il sentit pour la première fois l'odeur qui émanait de sa gardienne, il la sentit en exhalant l'air qu'elle avait forcé en lui comme un homme pourrait forcer par violence une femme, une horrible puanteur faite d'un mélange de biscuits à la vanille, de crème glacée au chocolat, de jus de poulet et de ces pâtisseries spongieuses à base de beurre de cacahuètes. [...] De nouveau, les lèvres le bâillonnèrent. De nouveau, de l'air se força un passage dans sa gorge. [...] les lèvres de la femme bâillonnèrent encore les siennes, des lèvres aussi sèches et mortes que des lanières de cuir salées, et de nouveau son haleine le viola (*M*, p. 13).

Ici, « les odeurs pénètrent dans le corps, elles violent la personne qui ne peut pas lutter contre cette effraction⁴⁹ ». Pour l'écrivain, l'action d'être touché par Wilkes est à rapprocher d'une forme de viol, puisqu'elle lui inspire un profond dégoût : « Ses doigts effleurèrent les cheveux de Paul. Il tressaillit; il aurait voulu se retenir, mais en fut incapable » (*M*, p. 101). L'acte charnel a beau ne jamais se concrétiser, il demeure tout de même possible de sentir une certaine tension sexuelle, déviante certes – n'avons-nous pas associé Wilkes à une figure maternelle? –, dans le roman.

⁴⁹ Céline Mazel, *op. cit.*, p. 25.

Dans *Enfer clos*, le viol comme instrument de torture est plus explicite, non seulement parce qu'il se produit concrètement, mais également parce qu'on le décrit dans ses moindres détails. Étant la première à raconter le moment où on l'a rasée et violée sur la place publique, Suzie Maviassi dénonce la douleur physique et les blessures qui en ont résulté :

Alors ils m'ont cognée de leurs poings, ils m'ont violée à tour de rôle et ils m'ont encore giflée, et encore violée. Je saignais du nez et de la bouche, de la tête et à la jambe, là où un jeune s'était amusé à promener un rasoir. J'avais les cuisses en feu, des bleus partout. J'ai perdu connaissance bien avant qu'ils en aient fini avec moi (*Ec*, p. 25).

Le viol participe ainsi à une inversion de la symbolique normalement associée au corps sexué : « ce qui est objet de plaisir, devient donc objet de souffrance, [...] la torture chosifie le corps, réduit la victime à son corps en l'enfermant dans la douleur⁵⁰ ». Qui plus est, le viol, voire la torture en soi, procède d'une autre inversion où l'on donne « aux substances internes un statut d'extra-territorialité [...] [rendant] toute limite perméable⁵¹ » : par conséquent, le sang, les organes génitaux et la peau dénudée, habituellement cachés, sont visibles et témoignent du crime commis.

Cependant, l'événement que raconte Suzie n'est pas singulier pour les Maviassi : le viol fait partie de la réalité familiale depuis longtemps et le lecteur ne tarde pas à l'apprendre. Tous les enfants ont subi la violence de leur père, laquelle prenait souvent la forme d'une agression sexuelle. Guillaume se rappelle d'ailleurs ses nombreuses promenades aux champs en compagnie de son père lorsqu'il était enfant :

Petit Guillaume avait beau se débattre et crier, les taloches lui faisaient perdre toute efficacité. Il était dépouillé de ses vêtements avant d'en

⁵⁰ *Idem.*, p. 31.

⁵¹ Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes : psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 43.

prendre conscience. Et le père devenait plus terrible, toujours plus terrible. Ses narines fumaient, sa voix grondait et alors il lui faisait mal, très mal tout en le serrant contre lui, ses mains comme des battoirs autour de la taille et il soufflait comme s'il allait s'étouffer et Petit Guillaume avait les larmes aux yeux, il se retrouvait pelotonné sur la terre mouillée, le derrière douloureux, avec dans les oreilles la voix du père qui l'insultait, qui s'approchait, un couteau large comme sa tête pointé sous son nez, *si jamais tu parles* (*Ec*, p. 44, l'auteur souligne).

Comme l'illustre le souvenir de Guillaume, le viol agit en tant que menace de l'intégrité physique de l'individu qui le subit, car il apparaît tel un acte compensatoire à la mort : si la victime se soumet à son tortionnaire, si elle ne divulgue à personne les gestes dont elle fait l'objet, elle assure sa survie. Cependant, en s'inclinant devant le pouvoir de son violeur, la victime maintient également sa douleur. Le viol est alors indissociable d'une réflexion sur la mort : il représente pour la victime un moyen de retarder l'heure de sa disparition, mais il l'en rapproche inexorablement, par les souffrances et blessures répétées qu'il engendre.

Le viol chez les Maviassi n'est toutefois pas affaire du passé. Étant l'aîné de la famille, Clément croit devoir assurer un rôle de protection et de pouvoir auprès de ses frères et sœurs, c'est pourquoi il lance : « Je m'occuperai de vous. Je serai un vrai père pour vous! » (*Ec*, p. 40). La « jovialité exagérée » (*Ec*, p. 41) du ton qu'emprunte Clément pour faire cette promesse suffit à éveiller les soupçons des autres membres de la fratrie qui voient rapidement leurs craintes réalisées : à l'image de leur père, l'aîné viole ses sœurs Suzie – d'abord réticente puis consentante – et Bernadette – dégoûtée d'un tel geste. D'une union charnelle avec cette dernière est conçu un fils – l'enfant du viol, l'enfant de l'inceste – qui, malgré son innocence, n'en demeure pas moins le

résultat tangible, la séquelle principale, voire la blessure permanente de cette agression sexuelle. Qui plus est, son physique reflète l'horreur du crime dont il est le fruit : il

a une tête énorme, disproportionnée pour son corps frêle, des yeux que rien n'anime et pourtant, depuis trois mois qu'ils voient le monde (une bien faible portion du monde, et bien terrible aussi), ils n'expriment toujours rien. Et sa colonne vertébrale! Elle est déjà déformée, elle a poussé de travers (*Ec*, p. 123).

Affichant une physionomie monstrueuse, Guillaume-fils semble avoir hérité des altérations corporelles qu'a subies sa mère tout au long de sa grossesse et en devient le témoin. En d'autres mots, il porte les marques physiques de la violence qui se trouve à l'origine de sa conception : il est lui-même tabou, source de mépris et de dégoût.

Ces exemples à l'appui, nous sommes en mesure de confirmer que le monstre, en ayant recours à la torture et à sa forme sexualisée – le viol –, représente bel et bien une menace physique aux yeux de sa victime. Tirant parti de la peur qu'engendre l'angoisse de perdre une partie du corps ou le corps tout entier – à rattacher à l'angoisse de castration et à l'angoisse de mort –, le tortionnaire assure sa puissance auprès de sa victime dont la résistance à sa condition diminue peu à peu ou, comme le résume Yannick Bérubé, se transforme en « une sourde et molle résignation » (*5150*, p. 116). Par conséquent, le monstre inflige à sa victime des sévices corporels, voire sexuels – dont l'intensité augmente au cours du roman – qui affectent par le fait même sa santé mentale. En ce sens, la violence physique que subissent les victimes redouble les effets psychologiques déjà produits par un contexte de séquestration et d'obscurité décrit au point précédent. Ainsi, l'omniprésence du monstre comme menace de l'intégrité physique – tout comme menace de l'intégrité psychologique –, à laquelle se joint la structure narrative du récit horrifique analysée au second chapitre, provoque l'irruption

de l'émotion de l'horreur chez le lecteur, lequel éprouve des sentiments de peur et de dégoût à la lecture d'événements où la violence physique prend des proportions inquiétantes.

3.2.3 La menace de l'intégrité sociale

Puisque le monstre symbolise à la fois une menace psychologique et une menace physique pour les victimes des récits à l'étude, nous croyons qu'il devient *a posteriori* une menace pour la société qui y est représentée. En effet, étant donné que le tortionnaire fait montre d'une conception singulière du monde, il déforme les règles et lois en vigueur pour en nier l'existence ou pour en créer de nouvelles. En ce sens, le monstre se positionne en marge de la société par son système de valeurs déficient et porte ainsi atteinte à l'intégrité sociale, que nous définissons comme l'image qu'a une société d'elle-même, une image où transparaît le système de valeurs qui est en place. L'intégrité sociale se verrait donc menacée lorsque des actes, tels que la transgression des tabous, ont comme conséquence de déformer cette image en heurtant la morale, voire les normes et valeurs d'une société.

3.2.3.1 La transgression des tabous : inceste, meurtre et crimes dérivés

Étant donné que le monstre agit en toute impunité, selon ses propres règles, il commet des actes qui apparaissent comme une transgression des tabous au sein de la société dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, pour le monstre, l'inceste – et par extension, le viol –, le meurtre et les crimes qui en dérivent – torture, matricide, infanticide, fratricide et nécrophagie – acquièrent une valeur pragmatique et se détachent de l'interdit qui les gouverne. En d'autres mots, le monstre ne semble pas craindre le châtement, voire la

condamnation qui s'y rattache habituellement, car il se croit supérieur aux codes civil et moral qui les régissent. Si l'on considère que ces tabous sont non seulement communs à l'ensemble des populations, mais qu'ils ont également contribué à fonder les sociétés telles que nous les connaissons aujourd'hui, « la transgression de certaines prohibitions tabou [*sic*] présente un danger social⁵² », synonyme d'une tentative de faire échouer l'organisation collective et le système de valeurs qui en découle. C'est donc dire que le monstre du récit horifique, qui s'avère être un criminel à la lumière du jugement dont il ferait l'objet en société, agit comme un véritable agent du chaos tant et aussi longtemps qu'il est impuni.

Si les monstres des romans à l'étude représentent notamment une menace pour l'intégrité sociale, c'est parce qu'ils font de la transgression des tabous un mode de vie et créent, par le fait même, un groupe parallèle à la société où les règles universellement admises peuvent être enfreintes. Par exemple, la cohabitation prolongée des membres de la famille Maviassi sert de prétexte à la levée de l'interdiction de l'inceste. Le meurtre, présent dans toutes les oeuvres de notre corpus, est soudain justifiable : Annie Wilkes tue par pitié, Jacques Beaulieu assassine par souci de justice, Suzie Maviassi commet un matricide pour éviter des problèmes à sa famille et Clément Maviassi, coupable de fratricide et d'infanticide, plaide la légitime défense et croit sauver son honneur. Même le cannibalisme n'est plus prohibé : il faut manger à sa faim avant tout. Proposant ainsi une réalité faisant fi des interdictions sociales, les monstres présentent une autre facette de la société qui les a produits. Toutefois, cette facette terrifie, puisqu'elle concerne

⁵² Sigmund Freud, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, op. cit., p. 58.

l'accomplissement de désirs inconscients : « les crimes défendus par une loi sont véritablement des crimes que beaucoup d'hommes accompliraient facilement par penchant naturel⁵³ ». Par conséquent, si l'inceste, le meurtre et les crimes qui en dérivent provoquent la peur et le dégoût, c'est notamment parce que l'homme craint d'en porter le fantasme en lui et, par ricochet, d'être tenté de les reproduire, à l'image de ceux qui en ont transgressé l'interdit. En punissant sévèrement ces actes, la collectivité s'assure d'éviter toute « possibilité de l'imitation, qui aurait pour conséquence la dissolution de la société⁵⁴ ».

En ce sens, tout ce qui se rapproche de près ou de loin de ces gestes hérite du même tabou et devient abject : les signes seuls de l'inceste et du meurtre – progéniture monstrueuse, cadavre, sang, asticots, profanation de tombes, etc. – suffisent à inspirer du dégoût. Les récits de notre corpus et, à plus grande échelle, la littérature horrifique exploitent particulièrement ces images pour outrager les bonnes mœurs de son lecteur et ainsi l'amener à ressentir l'émotion de l'art de l'horreur. Par conséquent, nous sommes en mesure d'affirmer que des passages gores qui tirent profit de ces mêmes images – tels que celui où sont décrits les cadavres qu'utilise Jacques Beaulieu dans son jeu d'échecs, ou bien celui où l'on détaille l'aspect du corps en putréfaction de Guillaume Maviassi, ou encore celui où l'on précise l'allure du pied coupé de Paul Sheldon – visent spécialement cet effet.

⁵³ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

3.2.3.2 Le devenir-monstre

Pour la victime, l'exposition continuelle à la transgression d'interdits comme l'inceste et le meurtre participe à la production d'un autre effet, voire d'une métamorphose psychique. Gravement atteinte psychologiquement, la victime est passible de se voir contaminée par le mode d'appréhension du réel de son bourreau qui pénètre en elle par effraction. Par conséquent, la victime est susceptible de développer un nouveau système de valeurs et une nouvelle morale à l'image de ceux que prône son tortionnaire. La victime devient ainsi prédisposée à adopter le comportement du monstre, faisant de la violence sa propre réalité, son propre moyen d'arriver à ses fins. Il se produit alors un phénomène d'identification à l'agresseur, phénomène qui peut se comprendre à la lumière de la citation de Friedrich Nietzsche apparaissant au début de *Misery* : « Quand tu regardes en l'abîme, l'abîme aussi regarde en toi » (*M*, p. 7). Pour dire les choses autrement, « la mise en acte permanente de la transgression de tabous [...] fait accéder au monde de la nuit⁵⁵ » et procède à une déshumanisation de la victime. Cette dernière, pour survivre et arriver à battre le monstre sur son propre terrain, se change elle-même en monstre.

Le devenir-monstre des victimes est des plus explicites dans *Enfer clos*, puisque les frères et sœurs Maviassi reproduisent entre eux la violence dont ils ont fait l'objet lorsqu'ils étaient enfants et pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans *Misery* et *5150, rue des Ormes*, cette transformation est plus longue et plus subtile, mais Paul Sheldon et Yannick Bérubé ne tardent pas à en remarquer l'influence. Dorénavant « dépouillé de toute option morale » (*M*, p. 116), Sheldon se rend compte que

⁵⁵ Françoise Sironi, *op. cit.*, p. 30.

dans un effort d'autoconservation, une partie de son imagination, au cours des dernières semaines, s'était littéralement identifiée à Annie, et cette partie-là venait de prendre la parole, parlant d'un ton sec, refusant toute contradiction. Et si ce qu'elle disait paraissait complètement délirant, ses propos n'en présentaient pas moins une logique parfaite (*M*, p. 250).

C'est précisément en adoptant la logique de Wilkes que Sheldon trouve une issue à sa situation après avoir longtemps fantasmé sur divers moyens de tuer sa geôlière : imitant la façon dont l'ancienne infirmière s'est débarrassée de son manuscrit, l'écrivain met le feu au dernier tome de la série *Misery* pour ensuite assommer Wilkes à l'aide de sa machine à écrire. Quant à Bérubé, ses nombreuses parties d'échecs avec Beaulieu participent au développement de la même obsession que présente ce dernier : le jeune homme souhaite à tout prix montrer à tous qu'il a raison. Maude Beaulieu « dit [à Bérubé] qu'[il est] devenu comme lui » (5150, p. 299), son mari, mais le jeune homme préfère voir les choses autrement : « Nous nous comprenons » (5150, p. 289). Tel Sheldon qui s'en faisait la remarque, Bérubé prend conscience du changement qui s'opère chez lui : « Ce que je fais est peut-être dément, mais logique malgré tout » (5150, p. 290). Par conséquent, à l'image de Sheldon, le jeune homme ne considère plus qu'un moyen d'échapper à sa condition, c'est de battre le monstre avec ses propres armes : « Demain soir, Beaulieu et moi allons jouer aux échecs et dès la première partie, je vais le battre » (5150, p. 290).

Forte des acquis de sa transformation, prête à tout, la victime se révèle maintenant égale au monstre qu'elle compte combattre. Toutefois, ce combat sera funeste : seule la mort, réelle ou symbolique, de l'un ou de l'autre, si ce n'est des deux, mettra un terme à la rencontre. C'est pourquoi les romans de notre corpus se terminent

ainsi, comme nous en faisons l'analyse plus tôt dans ce chapitre : la victime et/ou le monstre meurent ou sombrent dans la folie. En ce sens, il est possible de comprendre le récit d'horreur comme une allégorie de l'angoisse de mort à laquelle « toutes les autres peurs [se] ramènent de près ou de loin⁵⁶ ». En somme, si le monstre représente à la fois une menace de l'intégrité psychologique, physique et sociale, c'est qu'il fait de la mort l'origine et le motif de son mode de compréhension et d'appréhension du réel.

⁵⁶ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 30.

CONCLUSION

Notre mémoire nous a permis de comprendre l'horreur comme un genre littéraire à part entière, dans la mesure où la définition même de la notion de genre place en son centre le pacte initial de réception et les effets émotionnels provoqués par le texte. Plus encore, notre étude nous a amenée à observer les particularités du genre horrifique autant du côté de la forme que de celui du contenu. En effet, le texte d'horreur appelle à une certaine programmation du récit, qui consiste en une confrontation visible et tangible entre un ou plusieurs monstres et une ou plusieurs victimes, ayant comme objectif de faire peur au lecteur tout en le dégoûtant, c'est-à-dire en instillant chez lui l'émotion de l'art de l'horreur. Pour jouir de ces effets, il est convenu que le lecteur doit toutefois se résoudre à suspendre de manière consentante l'incrédulité qu'il afficherait probablement à la lecture d'une fiction, tout en maintenant une distance esthétique nécessaire entre le texte et lui, de façon à ne pas éprouver exclusivement des émotions dysphoriques devant les événements racontés. C'est donc dire que le plaisir

naît des mécanismes cognitifs spécifiques que met en branle l'imagination à travers le langage : l'imagination exerce, de façon particulière, les facultés psychiques et émotionnelles de l'homme, et la conscience de cette activité intellectuelle s'accompagne, quelles que soient les images, pénibles ou heureuses, présentes à l'esprit, de sensations euphorisantes¹.

Le monstre étant devenu non seulement une figure emblématique de l'horreur, mais aussi une caractéristique constitutive du genre, il nous est apparu tout indiqué de faire de son conflit avec la victime le principe structurant à la fois les procédés narratifs – la forme – et les procédés interprétatifs – le contenu – mis en œuvre dans la littérature horrifique. Par conséquent, ce sont les extraits où la vie du monstre et/ou de la victime est explicitement en danger qui organisent le passage d'une séquence de dissimulation à une séquence de dévoilement, incitant du coup le lecteur à coopérer avec le texte en actualisant ses hypothèses sur la suite du récit par la formulation de topics. Grâce aux signaux de suspense parsemés à même les séquences de dissimulation et de dévoilement, le texte annonce une importante disjonction de probabilité, laquelle invite généralement le lecteur à envisager la mort et/ou la survie de l'un ou de plusieurs personnages comme l'issue probable de l'extrait. C'est pourquoi nous avons fait du Lecteur Modèle une stratégie textuelle essentielle mise en place par l'auteur lors de l'élaboration du récit horrifique afin de prévoir avec le plus de justesse possible les réactions du lecteur et, du coup, les moments où l'émotion de l'art de l'horreur est susceptible de se faire sentir. L'analyse de trames séquentielles exemplaires dans notre corpus nous a finalement permis de circonscrire un certain nombre de stratégies narratives et rhétoriques

¹ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 358.

auxquelles recourt l'écrivain d'horreur pour constituer les séquences de dissimulation et de dévoilement de son récit.

Tel que nous l'avons soulevé plus haut, le conflit monstre/victime a également orienté notre étude des procédés interprétatifs, soit des points de pression phobiques, appliqués dans le récit horrifique. Qui plus est, notre démarche nous a conduite à faire de la peur de l'Autre le contexte idéal à la mise en place de figures, de thématiques et d'images sur lesquelles s'appuient les menaces que représente le monstre sur le plan de l'intégrité psychologique, physique et sociale. Selon cette perspective, nous avons analysé la séquestration, l'obscurité, la torture, le viol et la transgression des tabous comme autant de moyens qu'emprunte le monstre pour accomplir sa menace, moyens reposant sur diverses craintes relevant de l'inconscient et du réel du lecteur : angoisse de castration, dégoût de l'inceste, peur de la mort, etc. Considérant la constante oppression psychologique, physique et sociale que cause le monstre sur sa proie, nous nous sommes penchée en dernier lieu sur la transformation, voire la contagion, qui s'opère chez la victime au cours du récit et qui aboutit à ce que nous avons appelé le devenir-monstre. Cet état, où la victime s'apparente au monstre puisqu'elle lui emprunte certaines caractéristiques afin de le vaincre, concourt à la mise en place de la fin du récit, laquelle implique habituellement la mort physique ou symbolique du monstre et/ou de la victime. L'issue de l'histoire consiste toutefois en une irrésolution du conflit, puisqu'elle témoigne à la fois d'une victoire de l'ordre – le monstre est vaincu – et d'une victoire du désordre – la victime garde une marque indélébile de son expérience et craint de voir le mal resurgir à tout instant –, que nous pouvons également comprendre comme l'échec de l'un et l'échec de l'autre.

Les procédés narratifs et interprétatifs relevés, par les divers traitements qu'ils subissent dans les œuvres de notre corpus, nous mènent non seulement à appréhender la littérature d'horreur en soi, mais invitent également à repenser le processus de création de cette dernière. En d'autres mots, les composantes structurales et thématiques de l'horreur permettent de décrire le genre tout en intervenant dans sa construction, dans sa reconstruction, voire dans son renouvellement et dans sa pérennité. Par conséquent, la littérature horrifique accuse une forme de flexibilité, bien que nous y ayons relevé une trame séquentielle modèle. Il apparaît alors envisageable, voire souhaitable, pour l'écrivain de réorganiser cette même trame de façon à réinventer le genre.

Les romans de notre corpus rendent compte également de la possibilité, en littérature d'horreur, de reconfigurer l'état de séquestration commun à sa trame de fond. Les œuvres étudiées mettent en scène des exemples explicites d'enfermement, puisque les endroits mentionnés sont tangibles, mais nous croyons que le lieu clos peut aussi bien s'étendre à une ville, à une communauté, voire à une disposition psychologique, comme le fait d'être pourchassé ou possédé. En ce sens, il est possible de rassembler sous l'égide de l'horreur des romans tels que *Dôme* de Stephen King – où une ville se trouve emprisonnée sous un dôme indestructible – ou *L'Exorciste* de William Peter Blatty – qui raconte l'histoire de ce que l'on croit être une possession démoniaque –, puisqu'ils abordent, sous une perspective plus implicite toutefois, la thématique de la séquestration. Le lieu clos, qu'il soit matériel ou symbolique, contribue alors à créer un contexte d'énonciation favorable au conflit monstre/victime : l'isolement physique ou psychologique de ses deux parties apparaît donc comme un préalable à l'établissement

de la relation mise en relief, laquelle correspond à un élément constitutif du genre horrifique.

Puisque l'exemple soulevé atteste que certains aspects du contenu de la littérature horrifique peuvent être modifiés sans que ce changement affecte l'appartenance d'un récit au genre, nous sommes aussi en mesure d'affirmer qu'il est possible de reconfigurer le conflit monstre/victime. En effet, les œuvres choisies présentent trois façons différentes d'aborder cette relation, ce qui laisse à penser qu'il en existerait davantage. Dans *Misery*, nous assistons à la pénétration du monde de la victime par celui du monstre – Annie Wilkes force son passage dans le monde de l'écriture, dans la vie de Paul Sheldon, en s'immisçant dans le processus de création de l'auteur –, alors que dans *5150, rue des Ormes*, c'est le contraire qui se produit : ici, la victime infiltre le monde du monstre – Yannick Bérubé fait siennes les obsessions de Jacques Beaulieu pour la justice et les échecs. Dans *Enfer clos*, nous devenons plutôt témoins de la porosité de ces mêmes limites : les membres de la famille Maviassi en viennent à nier, voire annihiler, les rôles prédéfinis des uns et des autres, partageant du coup un seul monde et un seul mode de perception du réel, soit ceux de l'horreur.

S'il apparaît possible de reconfigurer le conflit monstre/victime d'une œuvre horrifique à une autre, c'est qu'il semble faisable de modifier le rapport à l'Autre menaçant qui le soutient. Puisque ce rapport traverse implicitement ou explicitement tout roman d'horreur, il participe de près à sa mutation et devient en partie, par sa restructuration, un moyen de renouveler le genre. En effet, comme nous l'avons vu au dernier chapitre de ce mémoire, ce rapport s'appuie sur diverses craintes et menaces que

représente l'Autre et qui se déploient à partir de figures romanesques et d'images propres au réel et à l'inconscient du lecteur. C'est pourquoi le remaniement même de ces figures et images assure une complexité à la littérature d'horreur. Plus encore, il participerait peut-être à une transformation du genre observable de manière diachronique, hypothèse qu'il vaudrait la peine d'explorer. Nous rejoignons ici la thèse que soulève Roger Bozzetto dans son ouvrage *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, en l'arrimant toutefois au rapport à l'Autre menaçant : si la littérature d'horreur correspond à un phénomène plus ou moins récent, c'est notamment parce qu'elle aborderait différemment du fantastique ce même rapport, en exploitant de nouvelles figures et images transcendant la crainte de l'Autre.

En ce sens, selon une perspective historique, la distinction entre l'horreur et le fantastique résiderait également dans la divergence du rapport à l'Autre menaçant qu'abordent ces genres. Si, à l'époque de Maupassant, par exemple, l'Autre menaçant empruntait les traits d'une entité surnaturelle², il est plus fréquent aujourd'hui de rencontrer un monstre visible et tangible dont la menace est bien réelle. Selon notre intuition, l'avènement des recherches de Freud en psychanalyse pourrait offrir des éléments de réponse au changement observable dans la représentation de l'Autre menaçant entre l'époque moderne et l'époque actuelle. En effet, il nous paraît probable que la découverte de l'inconscient, du Ça, de cet *autre en nous*, aurait par ricochet opéré un transfert d'une représentation de l'Autre fantastique et surnaturelle à une représentation de l'Autre réaliste et naturelle, à l'instar du passage d'une vérité

² Pensons au cas du *Horla* où l'entité représentant une menace est insondable et intangible, alors que seul le résultat de ses actions est visible.

métaphysique à une vérité psychologique, voire scientifique, qui s'est produit à la même époque. Ainsi, une étude diachronique du rapport à l'Autre menaçant dans la littérature fantastique et horrifique permettrait non seulement d'appuyer notre thèse selon laquelle ces deux genres diffèrent l'un de l'autre, mais elle serait à même d'offrir un portrait des sentiments et impressions que la société entretient vis-à-vis de l'Autre menaçant, dans la mesure où la figuration de la menace illustrée dans un récit est révélatrice de la représentation générale de cet Autre ayant cours à une époque donnée.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres analysées

ECKEN, Claude, *Enfer clos*, Avon/Fontainebleau, Le Béal', 2003, 135 p.

KING, Stephen, *Misery*, Paris, J'ai lu, 1989, 439 p.

SENÉCAL, Patrick, *5150, rue des Ormes*, Beauport (Québec), Alire, 2001, 367 p.

II. Ouvrages et articles théoriques

ANDRÉ, Christophe et Patrick LÉGERON, *La peur des autres : trac, timidité et phobie sociale*, Paris, Odile Jacob, 1995, 272 p.

ANDRÉ, Christophe, *Psychologie de la peur : craintes, angoisses et phobies*, Paris, Odile Jacob, 2004, 366 p.

ASTIC, Guy et Jean MARIGNY, éd., *Colloque de Cerisy : autour de Stephen King. L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, 2008, 382 p.

BAUDIN, Henri, *Les monstres dans la science-fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1976, 74 p.

BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, 169 p.

BERTRAND, Jean-Pierre, « Fantastique », dans Paul Aron *et alii*, dir., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 226-227.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, 256 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 480 p.

BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, 239 p.

- BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence Aix-Marseille I, 1998, 237 p.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Pichon, 1803, 323 p.
- CAILLOIS, Roger, « Fantastique », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, p. 298-308.
- CAILLOIS, Roger, dir., *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, 640 p.
- CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990, 254 p.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, 297 p.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, « Biographia Literaria », *Selected Poetry and Prose*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1951, p. 186-371.
- COMPTON, Allan, « La théorie psychanalytique des phobies : II – L'agoraphobie et autres phobies chez l'adulte », dans Alain Fine, Annick Le Guen et Agnès Oppenheimer, dir., *Peurs et phobies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 47-65.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, 200 p.
- COURVILLE NICOL, Valérie de, *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 303 p.
- CROQUET, Jean-Pierre, « Stephen King ou le noir paradis des terreurs enfantines », dans Stephen King, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai lu, 1995, vol. 1, p. 9-15.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, dir., *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1995, 393 p.
- DELUMEAU, Jean, *La peur en occident : (XIV^e-XVIII^e siècles) : une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, 485 p.
- DUFOUR, Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 224 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984, 537 p.
- DURAND, Stéphanie, « Aux origines de la littérature fantastique et de la littérature d'horreur : le roman gothique », *Solaris 159*, vol. 32, n° 1, été 2006, p. 103-117.

- ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1990, 314 p.
- ÉMOND, Maurice, dir., *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, 243 p.
- ERNER, Guillaume, *La société des victimes*, Paris, La Découverte, 2006, 223 p.
- FAVEZ-BOUTONIER, Juliette, *L'angoisse*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 314 p.
- FINE, Alain, Annick LE GUEN et Agnès OPPENHEIMER, dir., *Peurs et phobies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 165 p.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina et Denis SAINT-JACQUES, « Genres littéraires », dans Paul Aron et alii, dir., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 258-260.
- FORDHAM, Frieda, *Introduction à la psychologie de Jung*, Paris, Éd. Imago, 2003, 173 p.
- FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 102 p.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Éditions Payot, 1965, 240 p.
- GELDER, Ken, éd., *The Horror Reader*, London, Routledge, 2000, 414 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Conventions et contraintes : essai sur les contrats de lecture*, M. A. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, 233 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Tensions de lecture*, Montréal, Grel, 1991, 115 p.
- GOIMARD, Jacques, « King Stephen Edwin (1947-) », dans *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedia/stephen-edwin-king/#>, (4 novembre 2010).
- GRÉGOIRE, Claude, *Le fantastique même : une anthologie québécoise*, Québec, L'instant même, 1997, 234 p.
- « Horreur », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (5 novembre 2010).
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 405 p.

- JALBERT, Sophie, *La narration perverse : essai sur l'acte de lecture et sur le comportement des instances narratives et lectorales*; suivi de *Pratique de l'écriture perverse*, M. A. (études littéraires), Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 2002, 147 p.
- JANDROK, Thierry, « L'horreur contemporaine, entre mascarades et révélations », dans Guy Astic et Jean Marigny, éd., *Colloque de Cerisy : autour de Stephen King. L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, 2008, p. 149-166.
- JAUSS, Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Éd. Allia, 2007, 78 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- JOUE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 271 p.
- JOUE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, 110 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, Paris, Éd. Buchet-Chastel, 1971, 628 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg Éditeur, 1993, 770 p.
- JUNG, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Librairie de l'Université, 1973, 220 p.
- KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai lu, 1995, vol. 1, 378 p.
- KING, Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Paris, J'ai lu, 1995, vol. 2, 378 p.
- KING, Stephen, *Essays and Fiction on the Craft of Writing*, New York, Book-of-the-Month Club, 2000, 433 p.
- KOUPERNIC, Cyrille, *Le livre des peurs*, Paris, Éditions Ramsay, 1987, 241 p.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, 247 p.
- LA MOTHE, Jacques, éd., *Actes du colloque « Les Mauvais genres »*, Liège, Éd. du C.L.P.C.F., 1992, 260 p.

- LE GUEN, Annick et Roger PERRON, « Complexe de castration et angoisse de castration dans les écrits de Freud », dans Annick Le Guen, Agnès Oppenheimer et Roger Perron, dir., *Angoisse et complexe de castration*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 13-50.
- LE GUEN, Annick, Agnès OPPENHEIMER et Roger PERRON, dir., *Angoisse et complexe de castration*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 160 p.
- LEMAIRE, Marc, *De la menace terroriste au traitement des victimes*, Paris, L'Harmattan, 2003, 176 p.
- LENNE, Gérard, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies : 1895-1970*, Paris, H. Veyrier, 1985, 206 p.
- LESSARD, Valérie, « Entre la rue des Ormes et la France », *Le Droit*, 1^{er} novembre 2008, section Arts et spectacles, p. A5.
- LORD, Michel, *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche, 1995, 360 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, C. Bourgeois, 1985, 163 p.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.
- MANNONI, Pierre, *La peur*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 1983, 1982, 127 p.
- MANUEL, Didier, dir., *La figure du monstre : phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2009, 238 p.
- MARCEL, Patrick, *Atlas des brumes et des ombres : guide de lecture-fantastique*, Paris, Gallimard, 2002, 266 p.
- « Maternalisme », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (3 mars 2012).
- MAZEL, Céline, « La torture », dans Jean-Bruno Renard, dir., *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, 1999, p. 21-40.
- MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999, 479 p.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, 62 p.

- MOCHON, Jean-Philippe, *Le bel effet gore. Autopsie d'une collection*, Paris, Éd. Fleuve Noir, 1988, 153 p.
- NOLANE, Richard D., « Claude Ecken, *Enfer clos* », *Solaris* 147, automne 2003, vol. 29, n° 2, p. 137.
- PÉAN, Stanley, « Horreur et subversivité en littérature fantastique », dans Maurice Émond, dir., *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1990, p. 161-178.
- « Peur », *Le Grand Robert de la langue française*, <http://gr.bvdep.com.biblioproxy.uqtr.ca/version-1/gr.asp>, (5 novembre 2010).
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1986, 319 p.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, 188 p.
- PRONOVOST, Geneviève, *Analyse des niveaux de coopération textuelle dans La petite marchande de prose de Daniel Pennac*, M. A. (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003, 128 p.
- RAABE, Juliette, « Légitimités et tabous du roman d'horreur », dans Jacques La Mothe, éd., *Actes du colloque « Les Mauvais genres »*, Liège, Éd. du C.L.P.C.F., 1992, p. 85-98.
- RENARD, Jean-Bruno, dir., *L'imaginaire de l'effroyable : monstres, crimes et catastrophes*, Montpellier, Les Cahiers de l'IRSA, 1999, 202 p.
- ROBERGE, Martine, *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 233 p.
- ROCHEFORT-GUILLOUET, Sophie, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, Paris, Ellipses, 1998, 239 p.
- ROSS, Philippe, *Les visages de l'horreur*, Paris, Édilig, 1985, 207 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Genres littéraires », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2001, p. 353-358.
- SCHNEIDER, Steven Jay, *Horror Film and Psychoanalysis : Freud's Worst Nightmare*, New York, Cambridge University Press, 2004, 299 p.
- SIRONI, Françoise, *Bourreaux et victimes : psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, 281 p.

- SOLDINI-BAGCI, Fabienne, « La co-construction sociale de la peur : l'exemple de la littérature fantastique horrifique », dans Maryvonne Charmillot *et alii*, dir., *Émotions et sentiments : une construction sociale. Approches théoriques et rapports aux terrains*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 99-114.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, 187 p.
- VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, 391 p.
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 313 p.
- VIALA, Alain, « Registres », dans Paul Aron *et alii*, dir., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 529-531.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, Éd. du Dauphin/Éd. Jacqueline Renard, 1990, 404 p.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, Éd. La Fontaine de Pierre, 1998, 355 p.
- ZAMBRANO, A. L., *Horror in Film and Literature*, New York, Gordon Press, 1978, 422 p.