

Katarzyna GADOMSKA  
Université de Silésie de Katowice

## **LA NOUVELLE FANTASTIQUE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE : LE CAS DE JEAN-PIERRE ANDREVEON.**

Le XIX<sup>e</sup> siècle est fréquemment considéré comme l'âge d'or de la nouvelle fantastique. Il est vrai que ce genre littéraire remporte, à cette époque, un succès considérable. Presque tous les grands écrivains européens demeurent en même temps les maîtres du récit fantastique. Mentionnons à titre d'exemple Charles Dickens, Rudyard Kipling, Washington Irving, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Achim von Arnim, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Alexis Tolstoï, pour ne citer qu'eux. Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle est très diversifié, il englobe aussi bien les récits traditionnels de fantômes et de vampires que le fantastique clinique dominé par le motif de la folie.

Le XX<sup>e</sup> siècle semble mettre un terme à la vogue de la nouvelle fantastique. D'autres genres littéraires, comme la science-fiction et la fantasy, deviennent des moyens d'expression plus privilégiés que le fantastique. Pourtant ce courant subsiste encore, bien qu'il se trouve quelque peu marginalisé.

Le but de cette étude est donc de montrer les caractéristiques de la nouvelle fantastique du XX<sup>e</sup> siècle et de mettre en relief la métamorphose que le genre a subie pour répondre aux goûts du public moderne. Etant guidé par le représentatif, nous avons choisi comme corpus les textes de J.-P. Andrevon, un des plus célèbres auteurs français contemporains. Nous nous proposons tout d'abord d'examiner les éléments principaux de la poétique du récit fantastique, tels l'espace, le temps et le personnage. Ensuite, nous prendrons en considération l'aspect paratextuel de la nouvelle fantastique, c'est-à-dire le titre, l'incipit et l'excipit. Enfin, nous porterons notre réflexion sur la forme du texte fantastique, y inclus les procédés comme la narration, la brièveté et le dénouement.

Dans l'opinion courante, le mot « fantastique » est souvent associé à des notions telles que « irréel », « surnaturel », « imaginaire ». Il n'y a toutefois pas de fantastique sans référence constante à la réalité, le souci de réalisme étant le trait constitutif et définitionnel du genre. Pour souligner l'ancrage obligatoire du fantastique dans le réel, V. Jouve parle d'une « illusion référentielle ou mimétique » (Jouve, 1997 : 108) et M. Wandzioch cite le terme de « réalisme fantastique » (Wandzioch, 2001 : 112). Ce phénomène s'opère dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle par l'entremise des repères spatio-temporels réels. Dans les récits de J.-P. Andrevon, cette règle n'est pas toujours observée. L'action s'y déroule souvent à une époque indéterminée, qui paraît pourtant contemporaine. Par exemple dans la nouvelle « Six étages » il manque des repères traditionnels et explicites : il n'y a aucune date ni aucune suggestion précise concernant le lieu de l'action. Pourtant, l'usage quotidien de plusieurs objets tels que transistors, moteurs, klaxons, télé, etc., renvoie le lecteur au XX<sup>e</sup> siècle, à la réalité d'une grande ville. La même stratégie est utilisée dans d'autres textes, dans « Sacrifice », « Un enfant solitaire », « Le cimetière de Rocheberne » par exemple. Chaque texte, où le temps et le lieu sont indéterminés, possède pourtant un ancrage réel

indirect qui s'opère à l'aide de détails tout à fait insignifiants, tels appareil dentaire, jeans effilochés, coca-cola, etc.

Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle se distingue par la collaboration stricte du temps et de l'espace, c'est-à-dire le chronotope fantastique (c.f. Bakhtine, 1978). L'espace réel y est réduit à un nombre restreint de lieux solitaires et retirés où le protagoniste s'aventure à des heures significatives, favorisant l'intrusion de la peur, comme par exemple « minuit – l'heure des fantômes » ou « crépuscule - l'heure funèbre, vespérale ». Néanmoins, J.-P. Andrevon joue avec ces clichés. La nouvelle « Le cimetière de Rocheberne » indique par son titre significatif où se passe l'action. Le cimetière, lié à tout accessoire traditionnel de l'épouvante et de l'horreur, constitue un des cadres de prédilection pour le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un siège de mort, où les fantômes se promènent au clair de lune, où les vampires quittent leurs tombes pour boire le sang des mortels imprudents qui s'y aventurent la nuit. Le cimetière de Rocheberne est cependant décrit comme un lieu très agréable aux allées tranquilles, ensoleillées, où même les amoureux se donnent rendez-vous. Le narrateur du texte avoue : « [...] mes sorties n'ont qu'un but, qu'un seul lieu de prédilection : le cimetière de Rocheberne [...] » (Andrevon, 1997 : 83) qu'il traverse infatigablement toute la journée. Il rêve de connaître bien d'autres promeneurs qui y sont nombreux mais font leurs escapades la nuit par « le respect des traditions » (Andrevon, 1997 : 87). Le narrateur dans la dernière phrase explique que, quant à lui, il préfère se promener « quand le soleil [...] embrase en douceur ce monde quiet [...] » (Andrevon, 1997 : 87), lui « invisible aux vivants » (Andrevon, 1997 : 87) traverse le cimetière de Rocheberne, sa demeure à jamais. Le chronotope fantastique sert toujours à augmenter la peur du héros et du lecteur du genre. Dans le texte en question, Andrevon joue avec la collaboration traditionnelle temps/espace : il choisit l'espace de l'épouvante classique, le décrit comme un lieu agréable et, qui plus est, situe l'action en plein jour. De cette façon le chronotope fantastique et son effet habituel, c'est-à-dire la terreur, sont annihilés, même ridiculisés par un clin d'œil ironique de l'auteur au lecteur-amateur d'histoires insolites. La peur naît d'une stratégie tout à fait différente : la dernière phrase annonce qu'il s'agit du récit d'un fantôme.

Dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, le temps et l'espace sont soit réduits aux détails indispensables à la création de l'illusion mimétique, soit demeurent en bonne intelligence afin de provoquer l'horreur. Bref, leur importance structurale paraît similaire. Chez Andrevon c'est le facteur temporel qui prend une importance plus grande. Nous y voyons l'influence non négligeable de la science-fiction, le genre très en vogue au XX<sup>e</sup> siècle, où le thème des distorsions temporelles contribue à distinguer le sous-genre science - fictionnesque appelé le « time opera ». Le récit andrevonien « Entropie » paraît s'inscrire dans ce courant. Le titre lui-même en est significatif : l'entropie, du grec « retour en arrière », désigne la dégradation de l'énergie qui se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière. En fait, tout le texte, son intrigue ainsi que la narration, s'appuie sur le principe du désordre et du retour en arrière. Le héros parfaitement anonyme quitte son bureau, muni de super gadgets techniques, et revient chez lui à l'aide d'une voiture turbo capable de se mouvoir dans l'air. Le lecteur est dès le début attaqué par des détails de toutes sortes qui situent l'action dans un futur

éloigné et indéterminé. Pourtant, à la télé, le héros regarde Johnny Hallyday, Claude François, Schubert, Mozart, Lully... vivants. Le journal télévisé évoque des événements actuels, tels que la guerre du Golfe, le débarquement en Normandie, la bataille de Verdun ou celle de Waterloo. Après le dîner, le protagoniste en costume de marquis lit des auteurs qui lui sont contemporains, à savoir Rousseau et Voltaire, se souvient de la guerre de cent ans et des conquêtes de César. Le lecteur le retrouve ensuite dans une caverne, sans feu, sans nourriture. Puis, le héros se transforme en reptile géant, couvert d'écailles, pour se métamorphoser finalement en un fragment de matière. Le récit se termine par l'évocation de « Big Bang ». « Entropie » devient un véritable voyage temporel, du futur éloigné à travers les siècles jusqu'à la nuit des temps. Ce parcours temporel n'exige aucune machine à remonter le temps, ni n'engendre de paradoxes temporels, ce qui constitue une différence par rapport à la science-fiction. Le récit revêt plutôt un aspect symbolique où le motif déjà usé du voyage temps/espace n'est qu'un prétexte pour décrire la condition humaine.

La nouvelle « Un enfant solitaire » développe également un motif fréquent pour la science-fiction, à savoir celui des distorsions temporelles. Dans le récit en question, le temps s'arrête pour toute l'humanité et accélère sa course pour le héros. Un jour, d'un coup, les gens, les animaux, les machines, tout le décor d'une grande ville se fige, s'immobilise en pleine course, pour des raisons incompréhensibles : « [...] sur le boulevard, plus rien ne bougeait. Des dizaines, des centaines de voitures multicolores [...] s'étaient immobilisées [...]. Sur les trottoirs, les piétons étaient devenus de minuscules gnomes peints en couleurs luisantes. » (Andrevon, 1997 : 54) Le temps s'arrête, sauf pour un garçon de sept ans - Ludo. Après un premier moment de terreur, Ludo se remet et commence à profiter de sa soudaine indépendance : il fait tout ce qui lui était interdit par ses parents : mange trop de chocolat, de glaces, se promène dans toute la ville, joue de mauvais tours aux hommes pétrifiés. Le jour suivant, Ludo remarque qu'il a grandi à vue d'œil et est devenu jeune homme. Conformément à son âge, ses divertissements changent : il boit de l'alcool et fait l'amour à des femmes-statues. Après deux jours, Ludo est un homme mûr, souffre de solitude, a besoin d'une compagne. Il choisit donc une des femmes pétrifiées, l'appelle Charlotte et passe son temps avec elle. Le quatrième jour, le héros devient déjà un vieillard. Il retrouve la bibliothèque et consulte tous les ouvrages sur le temps et sa relativité mais n'y comprend rien. Ludovic parcourt toute la ville pour réparer les dégâts qu'il a causés lorsqu'il était enfant. Puis il rentre dans sa maison natale et se couche dans son lit. Mystérieusement, le temps retrouve son cours habituel. La mère de Ludo le cherche, entre dans sa chambre et retrouve dans son lit le cadavre d'un vieillard au dernier degré de la décrépitude.

Le temps science-fictionnesque discontinu, détraqué, modifié, bref, dynamique remet en cause toutes les certitudes et concepts scientifiques liés à la perception du temps. Sa place dans le déroulement de l'action est bien plus considérable que le rôle du cadre temporel dans le « mainstream » : le temps devient un des protagonistes de la science-fiction.

La nouvelle « Un enfant solitaire » utilise le motif des altérations temporelles d'une façon encore différente : le temps n'y est pas réduit à un simple cadre mais

n'occupe pas non plus une place centrale dans l'intrigue. Les anomalies temporelles sont enracinées dans la structure profonde du texte car elles permettent à l'auteur de montrer l'évolution physique et psychique accélérée du héros et d'étaler en quelques pages la métaphore de la vie humaine. La première impression du lecteur dui consiste à croire que l'on a affaire à un récit de distorsions temporelles, s'avère fausse. A notre avis, il s'agit plutôt d'un récit d'apprentissage ou d'initiation : l'auteur montre le héros qui, tout seul, apprend à vivre dans des circonstances particulières, il connaît en quelques jours les expériences que l'on vit au cours de toute une existence.

Après l'espace et le temps, c'est le héros fantastique qui mérite une analyse plus approfondie. Le personnage andrevonien unit les traits du protagoniste de la littérature « mainstream » et du fantastique.

Tout comme dans le « mainstream », le héros contribue souvent à créer une illusion référentielle, donc il est vraisemblable et identifiable par sa profession et son statut social. Citons comme exemple la famille Charpentier du récit « Eau de boudin ». L'auteur nous fournit plusieurs détails sur les héros : la mère de famille s'appelle Marie-Pierre Charpentier, elle a trente-trois ans, elle est « chômeuse ou femme à la maison » (Andrevon, 1997 : 89), avant, elle avait travaillé dans un bureau. On connaît bien son aspect physique ainsi que ses goûts. D'autres membres de cette famille sont aussi caractérisés de façon si détaillée que le lecteur les juge crédibles et qu'il adhère à cette illusion du réel.

Pourtant, il est possible de distinguer également le type de personnage qui s'approche beaucoup des héros traditionnels de Guy de Maupassant. Dans le récit « Six étages », le protagoniste est parfaitement anonyme, le lecteur ne connaît aucun détail important, ni son nom, ni son prénom, ni son âge, pas plus que sa profession. Tout à fait moyen, pour ne pas dire médiocre, le héros est réduit à une voix qui relate son angoissante histoire. Il entre dans l'immeuble où, semble-t-il, il vit depuis des années avec sa famille, mais n'y retrouve personne. La solitude est un autre trait typique du héros fantastique traditionnel et chez le personnage en question le sentiment de l'abandon, l'obsession de la solitude sont particulièrement visibles.

« Sacrifice », nouvelle, au titre prometteur, apporte un autre exemple de héros de ce type. Le héros est veuf, a quarante-neuf ans – ce sont deux détails fournis par l'auteur. On ne connaît ni son nom, ni sa profession, ni son aspect physique mais, comme en passant, il avoue que c'est lui qui a tué sa femme. Pourtant, les causes du meurtre ne sont pas dévoilées. Le narrateur voyage avec sa belle-fille Syrinthe âgée de huit ans. La finalité de ce voyage ne sera jamais révélée au lecteur. La réalité qui se manifeste pendant ce trajet est également très mystérieuse et inquiétante : l'époque et le lieu ne sont pas précisés, de plus les héros évoquent des corps décapités gisant par terre, la fuite collective des gens et leur peur. Du coup, Syrinthe se perd, le narrateur qui la cherche partout arrive dans une ville où on a érigé un grand bûcher et où se tient une fête barbare. Le héros aperçoit Syrinthe à côté du brasier et craint qu'elle ne soit immolée. En réalité, à la fin, il apprend que c'est son propre sacrifice qui se prépare et que c'est sa fille qui dirige l'exécution. Le héros paraît représenter le type de la victime fantastique - fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que sa fille, son bourreau, incarne le rôle du phénomène fantastique

(c.f Malrieu, 1992). Ce qui frappe dans leur relation, c'est le mélange constant de l'attrance et de la répugnance. Syrinthe paraît détester son parâtre, lui est hostile et le lecteur ne sait pas si, effectivement, elle se perd ou bien si elle le fuit. Le narrateur se soucie beaucoup de sa belle-fille, ne se préoccupe pas de son hostilité, enfin il fait tout pour la retrouver, à un tel point qu'il semble hypnotisé, ensorcelé par la fille. Son comportement est conforme à la règle bien connue du fantastique selon laquelle la victime est toujours irrésistiblement attirée par le phénomène - la cause finale de sa chute. Dans le récit en question, c'est le renversement des rôles qui frappe le plus le lecteur : dans les dernières lignes il s'avère que c'est la petite fille qui est la vraie source du Langer, tandis que l'homme devient sa proie. Presque pendant toute la lecture, on a l'impression que les rôles sont distribués à l'envers, d'autant plus que le narrateur se déclare lui-même meurtrier de sa femme. Et c'est par ce renversement final qu'Andrevon renouvelle le schéma traditionnel victime/phénomène.

Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle se distingue aussi par la présence de personnages hors du commun, produisant l'horreur, tels vampires, fantômes, doubles, monstres, etc. Le fantastique andrevonien n'abonde pas en figures anxigènes, mais le récit « La veuve » en apporte cependant un exemple convaincant. Le héros rencontre la belle Léonora à Paris. Elle est veuve de fraîche date encore, mais elle accepte de l'épouser. Après un mariage civil, les époux se rendent à Némencades, le village natal de la jeune mariée, pour y célébrer la cérémonie nuptiale selon les coutumes régionales. Léonora est un personnage très mystérieux, on ne sait absolument rien d'elle. De plus, elle semble ne rien manger et ne boire que de l'eau. A Némencades, pendant une cérémonie nuptiale bizarre, le prêtre parle un langage inconnu et ancien, Léonora, tout habillée de blanc, porte deux longs gants noirs. Une fois sortis de l'église, les époux se rendent à l'hôtel à pied, le héros, de plus en plus nerveux, constate que tous les habitants du village les observent en silence et, à leur passage, détournent furtivement les yeux en se signant d'un geste presté. Après le dîner assez lugubre, le héros se sent mal et se couche tôt. A minuit (l'heure significative), l'homme est réveillé par des chants maléfiques qui, comme l'explique sa femme, se termineront à l'aube. Léonora se déshabille lentement. A la fin, elle ôte ses gants et son mari comprend pourquoi elle ne mange rien – car elle préfère une autre source de nourriture : la chair humaine qu'elle déchire à l'aide de ses longs ongles aiguisés comme des poignards.

La figure de Léonora est polyvalente, ce que nous voudrions grosso modo signaler. Tout d'abord, la femme dans le fantastique est traditionnellement porteuse de valeurs négatives. Conçue comme suppôt de Satan, dangereuse et impure, elle engendre toutes sortes de peurs masculines. Son influence sur le narrateur est énorme, elle paraît avoir jeté un sort sur lui : « Léonora m'avait, comme on dit, ensorcelé » (Andrevon, 1997 : 75). Bien qu'il s'inquiète parfois d'une expression « un peu canaille », ou « malicieuse » (Andrevon, 1997 : 75) du visage de sa fiancée, bien qu'il l'appelle lui-même « sombre femelle » (Andrevon, 1997 : 75) et qu'il se rende compte de ne rien savoir sur le passé de Léonora, le héros veut à tout prix l'épouser et se soumet à tous ses caprices, même les plus farfelus.

Le prénom de l'héroïne, Léonora, renvoie à un animal féroce, un léopard ou un lion. Elle se trouve donc à la lisière de l'humanité et de l'animalité. A ce propos M. Wandzioch remarque : « Des êtres maléfiques portent fréquemment les stigmates de leur caractère malfaisant qui se traduit habituellement par les marques de l'animalité » (Wandzioch, 2001 : 134). Léonora cache les stigmates compromettants de sa nature animalière, de longues serres, sous des gants noirs dont elle ne se sépare jamais et qui deviennent pour elle une sorte de masque dissimulant sa perversité. Ces attributs déshumanisants font également percevoir Léonora comme une femme – sphinx qui vit depuis la nuit des temps, une énigme constante pour l'homme, une étrange hybridité de l'être humain et de la bête sauvage.

La nouvelle peut être aussi interprétée comme un récit vampirique, car Léonora se nourrit du sang humain au moment de l'acte sexuel pour prolonger sa propre existence. Le titre significatif « La veuve » fait penser immédiatement au nombre de maris décédés pendant les nuits de noces successives. Bref, l'héroïne est un véritable monstre fantastique, l'objet obscur du désir, qui séduit sa victime inconsciente pour causer inévitablement sa mort.

C'est le fantôme, personnage anxiogène par excellence (c.f. Vax, 1965), qui apparaît au centre du récit « Le cimetière de Rocheberne ». Dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle le fantôme qui revient de l'au-delà, intervient dans les affaires des mortels, les hante, leur inspire toujours une terreur surnaturelle. Le récit andrevonien semble bousculer tous les clichés liés aux revenants. C'est le fantôme qui est le narrateur de la nouvelle en question, mais il ne révèle sa vraie identité que dans la dernière phrase en déroutant ainsi le lecteur. Le revenant se manifeste en plein jour au cimetière de Rocheberne – un lieu agréable et ensoleillé, ressemblant plutôt à un parc. Ce fantôme moderne ne constitue pas une menace, ne veut pas se venger et ne fait pas peur. Simplement, après sa mort, comme de son vivant, il se plaît à faire des promenades solitaires dans les allées du cimetière. Il le commente lui-même ironiquement : « [...] je suis et reste un asocial, qui n'a que peu de rapports avec ses semblables [...] » (Andrevon, 1997 : 86), car d'autres revenants font leur tour au-dehors toujours, la nuit – « le respect des traditions, j'imagine » (Andrevon, 1997 : 86) ajoute-t-il.

Après avoir analysé les principaux éléments de la poétique du récit fantastique (temps, espace, personnage), nous voudrions faire quelques remarques sur l'aspect paratextuel des nouvelles en question en prenant en considération, tout d'abord, le titre et ensuite le rapport entre l'incipit et l'excipit.

Les titres des nouvelles fantastiques de J.-P. Andrevon sont plutôt brefs : ils contiennent un ou deux mots, par exemple « Six étages », « Sacrifice », « Entropie », etc. Cette brièveté du titre paraît être un procédé littéraire tout à fait conscient car le titre bref remplit une fonction de séduction – il attire davantage l'attention du lecteur et met en valeur la singularité du texte. D'ailleurs, les titres de récits fantastiques déjà canoniques du XIX<sup>e</sup> siècle sont également brefs, semble-t-il, pour les mêmes raisons.

Pourtant les titres des récits d'Andrevon ne sont jamais interrogatifs, alors que la forme interrogative est fréquente au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que les titres andrevoniens soient fermés, ils se caractérisent aussi par une certaine ambiguïté.

Dans le récit « Sacrifice », par exemple, l'ambiguïté porte sur l'identité de la victime ; dans « Un enfant solitaire » le héros est enfant au début du texte seulement ; l'héroïne du récit « La veuve » provoque l'horreur et non la compassion, etc.

Plusieurs de ces titres sont également révélateurs. Citons comme exemple : les titres qui révèlent l'espace du texte – « Le cimetière Rocheberne », « Six étages » ; les titres qui mettent le protagoniste en valeur – « Un enfant solitaire », « La veuve » ; les titres thématiques – « Entropie », « Sacrifice » ; enfin les titres qui se concentrent sur le phénomène fantastique – « Eau de boudin ».

En général, il nous paraît légitime de constater que les titres des récits d'Andrevon semblent bien s'inscrire dans la tradition fantastique, leur forme ainsi que leurs fonctions étant équivalentes à la forme et au rôle des titres du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est l'incipit – les phrases initiales du texte – qui, outre le titre, séduit d'emblée le lecteur, programme l'ambiance du récit, inquiète ou au contraire introduit dans un monde idyllique et fort souvent annonce, plus ou moins explicitement, l'excipit, c'est-à-dire la fin du texte.

L'incipit serein du récit « Six étages » ressemble beaucoup au début de la nouvelle déjà classique du genre « Le Horla » de Maupassant.<sup>40</sup> Le narrateur du premier texte remarque : « C'est toujours si bon de se retrouver en terrain familier, dans sa maison, de se retrouver chez soi » (Andrevon, 1997 : 15). Mais si l'auteur introduit le héros dans ce lieu sécurisant, c'est pour mieux ravager par la suite l'atmosphère du calme et du bonheur. Nous souscrivons à l'opinion de M. Wandzioch qui dit : « Il faut noter [...] un procédé fort souvent employé dans la littérature fantastique, qui consiste à situer un personnage heureux dans un locus amœnus qui, au cours de la lecture, se transforme en locus terribilis pour mieux correspondre à l'état psychique du protagoniste angoissé » (Wandzioch, 2001 : 33). En fait, dans le texte en question, l'ambiance idyllique se transforme en véritable cauchemar : le héros cherche en vain ses parents, sa femme, sa fille, son ami, mais l'immeuble est vide, tous les proches du narrateur disparaissent pour des raisons inexplicables. La dernière phrase du récit n'éclaircit pas le mystère mais révèle l'état psychique du narrateur qui, abattu par la solitude, annonce son suicide : « J'ai escaladé le muret ceignant la terrasse, et j'ai fait en avant le pas qu'il fallait pour rentrer chez moi, pour toujours. » (Andrevon, 1997 : 17). L'incipit agréable et serein sert donc, dans ce cas-là, à tromper le lecteur et à accentuer le tragique effet final.

Le récit « Sacrifice » apporte un exemple différent d'incipit qui commence in medias res : « Nous avons eu la chance de trouver un autocar. De loin j'avais vu que la gare était entourée de chevaux de frise, il y avait des automitrailleuses, des soldats. Et, bien sûr, tenue à distance par les baïonnettes, la foule de ceux qui, comme moi, s'étaient décidés à quitter la ville. » (Andrevon, 1997 : 17). Le lecteur ne sait ni où, ni quand l'action se déroule, ni de quoi il s'agit, mais grâce aux mots

---

<sup>40</sup> L'ambiance qui règne au début du « Horla » de G. de Maupassant est pareille : « Quelle journée admirable ! [...] J'aime ce pays et j'aime y vivre [...] J'aime ma maison où j'ai grandi [...] » etc. (Maupassant, 1995 : 37).

tels que « automitrailleuses », « soldats », « baïonnettes » on se doute qu'une guerre a peut-être lieu et que c'est pour cette raison que les héros quittent la ville. L'incipit pique la curiosité et invite à la lecture pour récupérer plus de détails. L'excipit du récit « Sacrifice » fait, quant à lui, une référence directe au titre : « Le sacrifice qui se préparait n'était pas celui de Syrinthe. C'était le mien. » (Andrevon, 1997 : 39) explique le narrateur surpris et terrifié. C'est l'exemple de la phrase-choc, caractéristique pour la narration fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui bouscule toutes les certitudes du lecteur et du protagoniste en même temps, car au cours de la lecture on a l'impression que c'est Syrinthe, la fille de sept ans, qui sera immolée pendant une fête barbare.

Le même procédé de l'incipit - avertisseur in medias res et de l'excipit se référant au titre est utilisé par l'auteur dans « Un enfant solitaire ». Le récit commence ainsi : « Ludovic Janvier prit conscience du phénomène devant la télé » (Andrevon, 1997 : 49). L'auteur ne précise pas de quel phénomène il s'agit, le lecteur intrigué par cette phrase initiale est donc poussé à une lecture attentive qui, pas à pas, lui permet de découvrir la nature du phénomène. L'excipit du texte « Un enfant solitaire » parle du héros éponyme de la manière suivante : « Sur le lit bleu, une forme était étendue. Mais ce n'était pas Ludovic, son fils de sept ans. C'était le cadavre d'un vieillard au dernier degré de la décrépitude. » (Andrevon, 1997 : 73). Le titre et la fin font un contraste frappant, car Ludovic, l'enfant de sept ans, et le cadavre du vieillard sont la même personne. L'effet de surprise final est encore renforcé par le macabre et l'horreur de l'image du corps en état de décrépitude.

Le rapport strict entre l'incipit et l'excipit est particulièrement évident dans la nouvelle « Le cimetière de Rocheberne ». L'incipit dépeint d'emblée l'ambiance idyllique d'un...cimetière. Le choix du lieu peut surprendre mais le narrateur semble être un homme excentrique aimant se promener chaque jour dans les allées du cimetière : « Rien ne m'est plus agréable que les promenades solitaires dans les allées tranquilles du petit cimetière de Rocheberne. Rien ne m'est plus agréable, surtout à l'automne, quand l'air est tiède, quand les collines sont rousses à l'horizon, quand traînent dans l'atmosphère languide des bouffées de sel et d'iode qui dérivent depuis la mer pas trop lointaine, qu'il reste dans les pots des sépultures qui n'ont pas été oubliées quelques fleurs de l'été [...] » (Andrevon, 1997 : 83). Comparons la citation initiale avec la fin qui reprend le début presque littéralement, mise à part une information supplémentaire dont l'importance demeure capitale pour la bonne compréhension de l'histoire : « Moi, rien ne m'est plus agréable que ces promenades solitaires dans les allées tranquilles du cimetière de Rocheberne, surtout à l'automne, quand l'air est tiède, quand les collines sont rousses à l'horizon, quand traînent dans l'atmosphère languide des bouffées de sel et d'iode qui viennent de la mer pas trop lointaine, quand le soleil rasant embrase en douceur ce monde quiet et coi, qu'invisible aux vivants je traverse encore et encore, libre prisonnier du cimetière de Rocheberne, ma demeure à jamais. » (Andrevon, 1997 : 87). L'excipit éclaircit le mystère : le narrateur n'est pas un original, c'est un fantôme.

Parmi les nouvelles fantastiques de J.-P. Andrevon, « Eau de boudin » mérite également une attention plus particulière. L'incipit constitue un jeu intertextuel car

le texte commence par la fameuse phrase de P.Valéry : « La marquise sortit à cinq heures. » (Andrevon, 1997 : 89). Le thème dégoûtant de la nouvelle s'oppose violemment au ton pompeux de l'incipit : le récit parle d'une catastrophe mondiale causée par les flots de vomissements qui couvrent toute la planète. L'excipit ouvert qui annonce le début d'une nouvelle ère paraît parodier un des sous-genres de la science-fiction, à savoir le récit apocalyptique : « La Terre était paisible, sereine, partout. Grossie de la liquéfaction de six milliards d'êtres humains et d'un nombre encore plus colossal de créatures terrestres inférieures, les flots primordiaux avaient grossi jusqu'à atteindre à mi-pente les plus hautes montagnes. Dans la mer étale, joyeusement, nageaient les poissons, les baleines, les dauphins. » (Andrevon, 1997 : 97).

Pour clore nos observations relatives au début et la fin des nouvelles fantastiques de J.-P. Andrevon nous voudrions souligner qu'il n'y a pas d'incipit traditionnels propres au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, ceux qui exposent le temps et le lieu de l'action. Il n'est pas rare que l'action commence in medias res, l'incipit étant réduit aux détails nécessaires pour captiver l'attention du lecteur. Souvent aussi, l'incipit « prend valeur de prolepse » (Grojnowski, 1998 : 35) et programme la fin. L'excipit le répète en ajoutant un détail qui explique le mystère. Chez Andrevon il est également possible que l'incipit prenne un aspect mensonger, trompeur et annonce autre chose que la suite du texte. L'incipit demeure de cette façon en contrepoint avec l'excipit-éclaircisseur qui révèle l'explication finale par des phrases – chocs. Il arrive également que l'excipit s'oppose au titre du récit.

Il nous paraît encore important de noter au passage que la fin des nouvelles de J.-P. Andrevon ne se distingue pas par la fameuse hésitation (c.f. Todorov, 1970), c'est-à-dire par la coexistence de deux interprétations, rationnelle et surnaturelle, des faits relatés - le trait caractéristique du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le plus souvent, il n'y a qu'une seule interprétation possible – surnaturelle, probablement sous l'influence des genres en vogue au XX<sup>e</sup> siècle, comme l'étrange ou la science-fiction. Pourtant, ce qui rapproche la nouvelle fantastique du XX<sup>e</sup> siècle à celle du XIX<sup>e</sup>, c'est la fin tragique du héros (c.f. la mort du protagoniste dans « Six étages », « Sacrifice », « La veuve », « Un enfant solitaire », « Eau de boudin »).

Après avoir analysé les principaux éléments de la poétique et l'aspect paratextuel de la nouvelle fantastique, il nous paraît encore légitime d'ajouter quelques mots sur la forme du récit fantastique du XX<sup>e</sup> siècle. Tout comme les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle moderne se distingue par la brièveté et la concision dues aux mêmes procédés narratifs que ceux utilisés par les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. La narration du récit « Un enfant solitaire » s'appuie sur la technique fantastique traditionnelle utilisée, entre autres, par Prosper Mérimée dans « Vénus d'Ille ». Cette technique consiste à présenter les manifestations du phénomène fantastique dans un certain ordre – des faits minimes, insignifiants aux phénomènes plus graves. Grâce à la gradation, la tension augmente successivement pour atteindre enfin son point culminant. Dans ce récit, le petit garçon remarque tout d'abord que la télé cesse de marcher, l'image se fige. Le héros cherche sa maman pour le lui dire et voit son chat immobilisé. Apeuré, Ludo retrouve sa mère, mais elle aussi reste pétrifiée. L'enfant se rend compte du silence tout à fait inhabituel. Du balcon, le héros regarde la ville et voit tout le décor, y

compris les gens, figé. L'horloge s'immobilise aussi. Le point culminant de la nouvelle a lieu quand Ludovic, déjà adulte, comprend que si le temps s'arrête pour tout le monde, son cours s'accélère pour lui et que sa mort approche inévitablement. Dans le récit, dès le début jusqu'à la fin, les manifestations des distorsions temporelles et leurs conséquences sont présentées par la gradation. L'originalité du texte consiste en une union du thème moderne des altérations temporelles à la technique fantastique traditionnelle.

Un autre procédé narratif caractéristique du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir celui de l'insolite (Wandzioch, 1991 : 53), est utilisé par J.-P. Andrevon dans le récit « La veuve ». L'auteur intègre dans la structure du texte des détails apparemment sans importance qui, au cours de la lecture, acquièrent leur signification et c'est au lecteur de les retrouver. Ces détails non seulement permettent le passage crédible du réel au surnaturel, mais aussi inquiètent et contribuent à augmenter l'effet de l'horreur. Dans le texte en question, ce qui captive l'attention du lecteur dès le début c'est le fait que Léonora porte toujours deux longs gants noirs et ne mange rien. La fin du texte en apporte une explication macabre.

Si l'on prend en considération la narration, c'est le récit « Entropie » qui se distingue par la structure narrative la plus originale. Le thème ainsi que la forme du texte s'appuient sur un vaste mouvement en arrière. Chaque paragraphe de la nouvelle fait remonter le héros, qui symbolise toute l'humanité, dans le temps et l'espace. Cette stratégie narrative déroute d'abord le lecteur : dans la première partie typographique du texte, l'action se passe dans une époque future indéterminée et éloignée, dans le fragment suivant le même héros vit au XX<sup>e</sup> siècle, et ainsi de suite, chaque alinéa du récit décrivant le même héros dans une époque historique différente jusqu'à la catastrophe cosmique qui a donné naissance à la vie sur Terre – l'histoire de l'humanité peut donc recommencer. Cette structure narrative ouverte ressemble à un véritable cercle vicieux, qui n'a ni début, ni fin traditionnels et qui est parfaitement adaptée au thème du récit.

Contrairement au récit fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle fantastique au XX<sup>e</sup> siècle ne demeure pas au centre de la production littéraire de l'époque. En fait, il n'y a que peu d'écrivains qui pratiquent encore cette forme de littérature. Pourtant, le cas de J.-P. Andrevon est intéressant grâce à l'union de la tradition fantastique et de la modernité. L'auteur en question renouvelle le fantastique sans rompre avec le patrimoine du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au niveau de la poétique, il ne condamne pas en bloc les recettes déjà usées du fantastique - il en joue simplement, il les métamorphose, les parodie ou les travestit. A titre d'exemple Andrevon transforme l'illusion référentielle explicite en une implicite qui exige davantage de finesse de la part de l'écrivain et d'attention de la part du lecteur ; il renverse mais ne rejette pas la formule du chronotope fantastique ; il recrute ses héros parmi les personnages caractéristiques du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle mais les rend polyvalents ou bien les traite d'une manière « postmoderne » (cf. le fantôme qui ne produit pas la peur, se manifeste pour son propre divertissement en plein jour au cimetière gai et ensoleillé). Jean-Pierre Andrevon emprunte également les thèmes et les procédés aux genres populaires du XX<sup>e</sup> siècle, tels la science-fiction, ou bien le roman de l'épouvante.

Les hybrides de ces genres paraissent plus riches en signification, plus intéressants que le fantastique « pur » du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au niveau du paratexte et de la technique narrative le récit andrevonien paraît s'inscrire davantage dans la tradition fantastique, toutefois, sous ce label classique se cache un contenu véritablement moderne, novateur et approprié aux goûts des lecteurs contemporains.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **1. Textes analysés**

ANDREVON Jean-Pierre (1997), *Fins d'après-midi*, Paris, Editions de la Voûte.

ANDREVON Jean-Pierre, *Le cimetière de Rocheberne* in *Fins d'après-midi*.

ANDREVON Jean-Pierre, *Un enfant solitaire* in *Fins d'après-midi*.

ANDREVON Jean-Pierre, *Eau de boudin* in *Fins d'après-midi*.

ANDREVON Jean-Pierre, *La veuve* in *Fins d'après-midi*.

ANDREVON Jean-Pierre, *Six étages* in *Fins d'après-midi*.

ANDREVON Jean-Pierre, *Sacrifice* in *Fins d'après-midi*.

### **2. Textes critiques**

BAKHTINE M. (1978), *Formes du temps et du chronotope dans le roman* in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

GROJNOWSKI D. (1998), *Faire rêver le lecteur* in *La nouvelle, un genre indécis*, Dijon, Université de Bourgogne.

JOUVE V. (1997), *La poétique du roman*, Paris, SEDES.

MALRIEU J. (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.

TODOROV Tz. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

VAX L. (1965) *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF.

WANDZIOCH M. (1991), *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aurevilly*, Katowice, US.

WANDZIOCH M. (2001), *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle : jeu avec la peur*, Katowice, US.

## **RIASSUNTO**

Nell'articolo «Le nouvelles fantastiques nel XX secolo : il caso di J.-P. Andrevon» viene analizzato il mondo presentato nella prosa dello scrittore. Ci viene presa in considerazione la tematica delle novelle con un forte accento posto sui classici motivi fantastici e sulla forma e sull'aspetto paratestuale. Dal che risulta la coesistenza degli elementi tradizionali e quelli moderni.