HAL
open science

Crise identitaire, dédoublement et folie : articulation littéraire et cinématographique de trois romans du XXe siècle. "La Belle image" de Marcel Aymé, "Le Locataire chimérique" de Roland Topor et "La Moustache" d'Emmanuel Carrère

Ichrak Sghaier

To cite this version:

Ichrak Sghaier. Crise identitaire, dédoublement et folie : articulation littéraire et cinématographique de trois romans du XXe siècle. "La Belle image" de Marcel Aymé, "Le Locataire chimérique" de Roland Topor et "La Moustache" d'Emmanuel Carrère. Littératures. Université de Lorraine, 2021. Français. NNT : 2021LORR0325 . tel-03715701

HAL Id: tel-03715701

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03715701v1

Submitted on 6 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École Doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel
Laboratoire LIS : Littératures, imaginaire, sociétés

Crise identitaire, dédoublement et folie.
Articulation littéraire et cinématographique de trois romans du XXe siècle.
La Belle image de Marcel Aymé, *Le Locataire chimérique* de Roland Topor et *La Moustache* d'Emmanuel Carrère.

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université de Lorraine

Mention : Littérature française

par Ichrak SGHAIER

Sous la direction de Mme Sylvie CAMET

18.10.2021

Membres du jury :

Directrice de thèse : Mme Sylvie CAMET, Professeure de Littérature comparée, Université de Lorraine, Nancy.

Présidente : Mme Clara DEBARD, Maître de conférences - Habilitée à diriger des recherches - Littérature française, Université de Lorraine.

Rapporteurs :

Mme Isabelle-Rachel CASTA, Professeure des Universités émérite en Littérature française, Université d'Artois.

M. Kristian FEIGELSON, Professeur des Universités - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 Sociologie du cinéma et de l'audiovisuel (cinéma, médias, histoire).

Remerciements :

Ceci est le fruit d'un long travail d'une recherche fructueuse. Durant ces dernières années, je me suis consacrée pleinement à cette thèse pour m'assurer de la bonne réussite de ce projet.

J'adresse particulièrement mes remerciements à ma directrice de thèse, Mme Sylvie Camet pour les bons conseils et les commentaires perspicaces qu'elle m'a prodigués et surtout pour le temps qu'elle m'a accordé. Elle a été une guide pour moi tout au long de ce travail. J'ai beaucoup appris grâce à elle et c'était un plaisir de travailler ensemble.

Je tiens aussi à remercier tout le personnel de la BU Lettres, sciences humaines et sociales de Nancy et de Metz et toute l'équipe de l'École doctorale Humanités Nouvelles-Fernand Braudel, ainsi que tout le corps administratif qui a toujours été présent auprès des doctorants pour répondre à leurs questionnements.

J'adresse mes sincères remerciements à Mme Isabelle-Rachel Casta, à Mme Clara Debard et à M. Kristian Feigelson d'avoir accepté de faire partie du jury.

Enfin, je remercie ma famille qui a été mon soutien durant ces trois années de thèse. Ils ont été ma motivation et la raison de ma persévérance. Sans eux, je ne serais pas là aujourd'hui.

J'ai beaucoup appris grâce à cette thèse et c'était agréable de regarder ce travail évoluer progressivement. La recherche est une expérience très passionnante, riche en rebondissements et en enseignements.

Résumé :

Le phénomène fantastique est une agression du rationnel et de la logique. L'intrusion de l'incertitude vient déstabiliser l'univers du personnage. Il suscite chez lui de l'angoisse ; une forme de peur viscérale face à un événement inconnu et inexpliqué. La victime de ces événements est tiraillée entre une explication rationnelle des faits et une explication surnaturelle. Revenants, esprits, vampires, maisons hantées et créatures surnaturelles ont toujours alimenté les récits fantastiques du XIXe siècle. Mais le fantastique explore aussi les phénomènes de conscience et le thème de l'identité. Psychose, obsessions, folie, monomanie, paranoïa, la figure d'un double maléfique ou encore le dérèglement du comportement humain sont au cœur de la littérature fantastique.

Le dédoublement identitaire suscite le doute et la confusion entre le réel et l'imaginaire, entre le concret et le fantasme, entre le songe et l'indéniable. Notre corpus sera composé de trois œuvres littéraires françaises du XXe siècle : *La Belle Image* de Marcel Aymé apparue en 1941, *Le Locataire chimérique* de Roland Topor publié en 1976 et *La Moustache* d'Emmanuel Carrère paru en 1986 – et de leurs adaptations respectives en 1951 par Claude Heymann, en 1976 par Roman Polanski et en 2005 par Carrère lui-même.

Le Locataire chimérique relate l'aventure de Trelkovsky, nouveau locataire dans un immeuble parisien qui semble calme et tranquille, qui sera la victime de persécutions de la part de ses voisins. Les harcèlements lui font peu à peu perdre la raison. Trelkovsky s'identifie, d'une manière morbide, à Simone Choule, l'ancienne locataire de l'appartement qu'il occupe, qui s'est défenestrée. Il finira par se transformer totalement en elle (déguisement, perruque, maquillage…) et à reproduire son suicide.

La Moustache de Carrère s'ouvre sur une scène de rasage assez banale et routinière. La situation connaîtra un glissement troublant et progressif quand le protagoniste décide de se raser la moustache. Le doute et la paranoïa s'installent lorsque personne ne semble remarquer cette différence, encore pire lorsque sa femme et son groupe d'amis lui affirment qu'il n'a jamais porté une moustache. Toutes ses certitudes et tous ses repères se désagrègent. Le protagoniste finira par douter de sa propre existence.

Dans *La Belle image*, le trouble identitaire s'exprime par la métamorphose du modeste Raoul Cérusier en Roland Colbert ; une image améliorée de lui-même. Il préserve cependant son identité intérieure et cherche vainement à concilier sa nouvelle image avec son identité première.

Ces œuvres ont en commun l'expérience psychologique déviante des protagonistes. Elles explorent les phénomènes de conscience, le thème de l'identité, le dérèglement du comportement humain et la modification du rapport au réel. Les protagonistes sont victimes d'une forme insidieuse et fallacieuse de la déformation du moi. Ce thème suscite l'angoisse parce qu'il sous-entend une dépossession

identitaire et une perte de soi. Notre recherche se penchera sur l'examen des différentes formes de la fragmentation de l'identité personnelle dans la littérature et au cinéma. À travers cette étude pluridisciplinaire, nous verrons comment ce thème se déploie et comment il est traité dans les deux disciplines.

Nous essaierons de chercher des échos entre la littérature et le cinéma et de montrer comment cette interaction a permis d'enrichir les deux arts. Le récit fantastique foisonne de dialogues introspectifs, de monologues et de pensées complexes difficiles à transcrire sur l'écran sans qu'ils perdent leur part de mystère. Quels sont les procédés qu'utilise le cinéma pour préserver le mystère propre au fantastique en traduisant le récit écrit en récit imagé ? Fiction littéraire, philosophie et psychanalyse réfléchissent aux mêmes questions relatives à la condition humaine et notamment sur la mort, le rapport au réel, l'identité. Comment sont corrélées ces trois champs de la connaissance ?

Abstract :

The fantastic phenomenon is an attack on the rational and the logical. The intrusion of uncertainty destabilizes the character's universe. It arouses anguish in him; a form of visceral fear in the face of an unknown and unexplained event. The victim of these events is torn between a rational explanation of the facts and a supernatural explanation. Ghosts, spirits, vampires, haunted houses and supernatural creatures have always fueled the fantastic tales of the 19th century. But the fantastic also explores the phenomena of consciousness and the theme of identity. Psychosis, obsessions, madness, monomania, paranoia, the figure of an evil double or the disruption of human behavior are at the heart of fantastic literature.

The duplication of identity creates doubt and confusion between the real and the imaginary, between the concrete and the fantasy, between the dream and the undeniable. Our corpus will be composed of three French literary works of the 20th century: La Belle Image by Marcel Aymé, which appeared in 1941, Le Locataire chimérique by Roland Topor, published in 1976, and La Mustache by Emmanuel Carrère, published in 1986 - and their respective adaptations in 1951. by Claude Heymann, in 1976 by Roman Polanski and in 2005 by Carrère himself.

The Chimerical Tenant relates the adventure of Trelkovsky, a new tenant in a Parisian building that seems calm and peaceful, who will be the victim of persecution by his neighbors. The harassment gradually makes him lose his mind. Trelkovsky identifies, in a morbid way, with Simone Choule, the former tenant of the apartment he occupies, who has broken out of the window. He will end up transforming completely into her (disguise, wig, makeup…) and reproducing his suicide.

La Mustache de Carrère opens with a rather banal and routine shaving scene. The situation will experience a disturbing and gradual shift when the protagonist decides to shave his mustache. Doubt and paranoia set in when no one seems to notice this difference, even worse when his wife and group of friends tell him he's never worn a mustache. All its certainties and all its benchmarks are falling apart. The protagonist will end up doubting his own existence.

In La Belle image, identity disorder is expressed through the metamorphosis of modest Raoul Cérusier into Roland Colbert; an improved image of himself. However, he preserves his inner identity and tries in vain to reconcile his new image with his original identity.

These works have in common the deviant psychological experience of the protagonists. They explore the phenomena of consciousness, the theme of identity, the disruption of human behavior and the modification of the relationship to reality. The protagonists fall victim to an insidious and spurious form of ego distortion. This theme arouses anxiety because it implies a dispossession of identity and loss of self. Our research will focus on examining the different forms of personal identity fragmentation in

literature and film. Through this multidisciplinary study, we will see how this theme unfolds and how it is treated in both disciplines.

We will try to find echoes between literature and cinema and show how this interaction has enriched the two arts. The fantastic tale is teeming with introspective dialogue, monologues and complex thoughts that are difficult to transcribe onto screen without losing their share of mystery. What are the processes that cinema uses to preserve the mystery of the fantastic by translating the written story into a pictorial story? Literary fiction, philosophy and psychoanalysis reflect on the same questions relating to the human condition and in particular on death, the relationship to reality, identity. How are these three fields of knowledge correlated? morphosis, alienation, time, real, cinema, literature, pessimism ...

Sommaire

Introduction : 14

A. Chapitre 1 : Un néo-fantastique : 24

I. Introduction générale des œuvres du corpus : 24

1. La Belle Image (1941) : 26

2. *Le Locataire Chimérique* (1964) : 28

3. La Moustache (1986) : 30

II. Le schéma narratif : 32

1. Le schéma narratif en littérature : 33

- La situation initiale : 34
- L'élément perturbateur : 34
- Péripéties et climax : 35
- Le dénouement : 36
- La situation finale : 37

2. Le schéma narratif dans le cinéma : 39

III. Introduction au fantastique : 40

1. Étude du fantastique dans les incipit : 51

- *Le Locataire chimérique :* 55
  - **LE ROMAN :** 55
  - **LE FILM :** 58
- *La Moustache :* 66
  - **LE ROMAN :** 66
  - **LE FILM :** 73
- *La Belle image :* 74
  - **LE ROMAN :** 74
  - **LE FILM :** 83

B. Chapitre 2 : Le double dans la littérature fantastique, en psychologie et en philosophie : 95

❖ **La dimension fantastique :** 96

I. L'atmosphère fantastique dans chaque œuvre : 96

1. Dans *La Belle Image* :..... 96

- Un fantastique mystique : 96
- Fantastique et humour :..... 101

2. Dans *Le Locataire chimérique* :..... 104

- Les scènes oniriques :..... 104
- Les voisins et les mystères dans l'immeuble :..... 105
- Un suicide revendiqué :..... 107

3. Dans *La Moustache* : 111

- Une mort stoïque : 111
- Un fantastique de l'hermétisme :..... 115
- Distorsion du temps : 117
- Du canular bénin au canular collectif :..... 119

II. L'explication rationnelle comme nouveau fantastique : Le fantastique psychologique :... 124

III. La métamorphose comme élément fantastique : le dédoublement : 129

❖ **La lecture pathologique :**..... 148

I . L'Autre ; figure nécessaire dans la construction du moi :..... 148

II. Les troubles psychiatriques :..... 156

1. Dans *Le Locataire Chimérique* : 156

- Le voyeurisme :..... 156
- Folie et délire :..... 157

2. Dans *La Belle Image* :..... 158

- Trouble dissociatif de l'identité :..... 158
- La dysmorphophobie :..... 161

3. Dans *La Moustache* : 163

- L'amnésie : 165
- Hallucinations **:** 165
- La surinterprétation : trouble du jugement et du raisonnement : 168
- La désorientation spatio-temporelle (DTS) : 170
- Le syndrome de dépersonnalisation : 172
- Le diagnostic d'Agnès : entre folie et perversité : 174
- Les troubles du sommeil : 176

III. Les troubles psychanalytiques : 178

1. Dans *La Moustache* : 182
   - Le complexe de castration : 182
   - Le complexe narcissique : 183
2. Dans *Le Locataire Chimérique* : 184
   - Le refoulement et l'ambiguïté de l'identité sexuelle : 184
   - La machination des gestes de Trelkovsky est liée à un « déterminisme inconscient» : .. 186
   - Réflexion sur l'identité : 190

❖ **L'absurde : le fantastique philosophique :** 192

I. Un univers incompréhensible : 192

II. L'absurde et le quotidien : 196

III. Le déni, la révolte et le suicide : 197

IV. L'Absurde et la métaphysique : 201

V. Le recommencement : 208

C. Chapitre 3 : Le cinéma fantastique : 212

I. Points de ressemblance et de différences entre la littérature et le cinéma : 212

II. Introduction au cinéma fantastique : 217

III. Les motifs du fantastique dans les œuvres du corpus : 222

- La musique : 222
- L'éclairage : 222

- Les miroirs : 226
- Les gros plans : 232

1. *Le Locataire* (1976) : 235

- Deux scènes analogues :..... 237
- Une nuit cauchemardesque (01:16:25 - 01:25:23) :..... 243
- Le suicide (01 :53 :55 – 01 :59 :00) : 246

2. *La Moustache* **:** 250

- L'indifférence d'Agnès : (06 :15 – 17 :40)..... 255
- Les passages en ferry : (00 :49 :06 – 01 : 07 : 25)..... 258
- Le dernier rasage : (01 :13 : 28 – la fin) : 261

3. *La Belle image* :..... 263

- La métamorphose : (09 :29 – 17 :76) :..... 264
- Confrontation ou confession : (18 :78 – 29 :08)..... 268
- Désillusion : (81 :42 – 83 :36) 270

Conclusion : 272

Bibliographie : 277

Annexes : 293

Introduction :

Les œuvres de Marcel Aymé mettent en évidence son goût pour l'imaginaire et racontent des histoires loufoques et bizarres. Plusieurs de ces romans traduisent cette tendance notamment *La Vouivre* en 1943, L*e Passe-muraille* en 1941, *La jument verte* en 1933 ou encore *Les contes du Chat Perché* entre 1934 et 1946.

Il est à noter que cet humour est une manière de contourner la censure et de critiquer la société de l'époque en mettant en scène des personnages différents. Il attaque d'une manière satirique la bourgeoisie, les conflits d'argent, les querelles d'adultère et les opinions politiques... Les actions se déroulent soit en milieu rural – dans différents départements de sa région natale, la Franche-Comté – soit à Paris. *La Belle image* (1941) s'inscrit dans cette continuité thématique : elle décrit le personnage stéréotype de la bourgeoisie parisienne. Ce personnage pourtant typique et vraisemblable va vivre une histoire extraordinaire mais toutefois didactique. À l'issue de cette expérience, le personnage tire des leçons. Marcel Aymé nous présente alors les conséquences logiques et raisonnables de ces phénomènes impossibles qui sont vites acceptés par les protagonistes.

À cette atmosphère un peu merveilleuse de Marcel Aymé s'oppose l'atmosphère cauchemardesque que peint Topor dans *Le Locataire chimérique* (1964). Ce roman raconte l'histoire d'un homme, persécuté par ses voisins, qui veulent le pousser à devenir quelqu'un qu'il n'est pas.

Connu pour son style provocateur, parfois considéré obscène, libertin ou grivois, Roland Topor est un écrivain aussi effronté qu'original. Passionné d'art, il touche à plusieurs disciplines : littérature, cinéma, dessin, peinture, acteur... Il soulève plusieurs problématiques sociétales notamment la relation de l'homme avec son travail dans *Joko fête son anniversaire* (1969), ou encore les relations érotiques entre un homme et une femme notamment dans *La plus belle paire de seins du monde* (1986). Une critique de la gastronomie française est mise en évidence dans *La cuisine cannibale* (1986), une dénonciation de l'obésité dans *Portrait en pied de Suzanne* (1978)...

L'homme est au cœur des réflexions de Topor. Il s'inspire de différentes situations pour illustrer son désarroi dans un univers hostile et brutal. Comme Trelkovsky, il se trouve piégé dans une société cruelle. Très imprégné de l'œuvre de Kafka, Topor excelle dans le style noir, à la fois cynique et absurde. Par son caractère fantaisiste et impétueux, Topor transforme la réalité ennuyeuse en une réalité fantastique, affreusement drôle.

Roman aussi troublant que les deux premiers, Carrère prouve, avec *La Moustache* (1986), sa première expérience avec le fantastique. Avec un style certes moins grotesque que Topor mais pareillement violent, Carrère raconte l'histoire d'un homme dont la vie – stable et sereine – se trouve bouleversée quand il décide de changer légèrement sa routine de rasage.

Frisson, tension et mensonge caractérisent les romans de Carrère notamment *La Classe de neige* (1995), *L'Adversaire* (2000) où on retrouve le même climat constaté dans *La Moustache*. Contrairement à ses œuvres de non-fictions notamment *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* (2009), *La Moustache* prend départ dans le réel et dévie progressivement vers le fantastique.

Ces trois romans psychologiques suscitent un sentiment de malaise existentiel. Si *La Belle Image* reste relativement ''agréable'' à lire, *Le Locataire chimérique* et *La Moustache* sont volontairement perturbants et morbides. Les personnages doivent à chaque fois se justifier et s'expliquer sur des faits en apparence insignifiants jusqu'à abandonner leurs convictions voire leur vie.

Compte tenu des différents dérèglements psychologiques dont sont victimes ces personnages, notre travail de recherche portera sur l'étude du motif du double dans la littérature fantastique. Nous allons nous intéresser principalement à ces trois romans du XXe siècle et à leurs adaptations cinématographiques. Cette étude sera étayée par une approche psychologique et philosophique. Nous précisons que l'approche psychologique se focalisera exclusivement sur le dédoublement lié aux troubles identitaires et que l'approche philosophique uniquement sur la philosophie camusienne de l'absurde. Traiter du champ du fantastique dans toute sa grandeur, serait une entreprise colossale et du motif du dédoublement un ouvrage prodigieux. C'est pourquoi un état de l'art nous a permis de débroussailler ces champs disciplinaires très larges. Nous remarquons une effervescence de textes critiques et théoriques surtout dans la deuxième moitié du XXe siècle. En effet, c'est à ce moment que plusieurs chercheurs ont tenté une définition du fantastique. Cela se traduit par la popularité croissante du genre. Nous citons les deux ouvrages fondamentaux de Pierre-Georges Castex *Anthologie du conte fantastique* (1963) et *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951). Nous évoquons notamment *Anthologie du fantastique* de Roger Caillois (1966), ou encore *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov (1970). Louis Vax a également consacré deux ouvrages – *L'art et la littérature fantastiques* (1974) et *La séduction de l'étrange* (1965) – à l'étude de ce genre. L'ouvrage de Jean-Baptiste Baronian *Panorama de la littérature fantastique de langue française: Des origines à demain* de (1978) est aussi une référence. Bien qu'il soit difficile de donner une seule définition au fantastique, ces écrits permettent la contextualisation et le signalement des précurseurs et des écrivains initiateurs du genre. Ils tracent les limites du fantastique et font une cartographie de ses différentes thématiques. L'un des thèmes les plus répandus, et qui attirera particulièrement notre attention, est celui du double. Plusieurs ouvrages et articles se sont intéressés à ce motif et à son évolution au fil des siècles. Si au début ce thème avait principalement une dimension surnaturelle, il s'est développé pour acquérir, au XXe siècle, une dimension principalement réaliste et précisément psychologique. En effet, le double s'apparentait à la représentation surnaturelle d'un sosie, il s'est transformé au XXe siècle pour devenir la manifestation d'une maladie mentale : folie, paranoïa, délire, refoulement... Dans les œuvres critiques, le texte littéraire et le discours pathologique

se mêlent. Plusieurs écrits ont été consacrés à ce sujet notamment *L'inquiétante étrangeté* (1973) de Freud, *Un nouvel fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* de Baronian (1977), *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe -XXe siècles* (2007) de Sylvie Camet, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle* (2012) de Cécile Kovacshazy*, Naissance du fantastique clinique* ou encore *La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle* (2014) de Bertrand Marquer.

L'intérêt pour le fantastique au XXe siècle s'explique principalement par l'éclatement des deux guerres et par la montée de la psychologie et de la psychanalyse. Ces deux temps déterminants ont considérablement influencé le genre fantastique. En effet, les deux guerres mondiales entraînent la désillusion et le pessimisme de l'homme moderne. Certaines de ces convictions, notamment religieuses, sont en décadence. Ainsi, il a tendance a expliqué différemment certains phénomènes. L'émergence de la psychanalyse constitue également un véritable tournant dans le fantastique. Le genre change d'approche pour traiter des mêmes thèmes. L'attention portée au fantastique et au thème du double a été relancée par les études psychologiques qui permettent de présenter des interprétations plus rationnelles. C'est de cette manière que le XXe siècle constitue un contexte propice pour le développement d'un fantastique psychologique qui s'intéresse à la complexité de la condition humaine et à sa psyché. Ces questionnements, d'ordre ontologique, conduiront à la naissance de l'absurde. La psychanalyse associée à l'absurde entraînent une relativisation du surnaturel et une modération de la terreur.

Le XXe coïncide également avec le progrès de plus en plus important du 7ème art. Le cinéma profite de la montée du fantastique, pour adapter sur grand écran des œuvres littéraires à succès. En cinéma, les années soixante se caractérisent par la notoriété grandissante de Hitchcock. Ceci a avantageusement marqué *Le Locataire* (1976) de Polanski et *La Moustache* (2005) de Carrère, où une tension hitchcockienne est palpable. En 1951, les *Cahiers du cinéma*, revue fondée par André Bazin, commencent à s'interroger sur les adaptations cinématographiques. En effet, aborder les adaptations littéraires au cinéma nous permet d'apprendre davantage sur les deux arts et peut donner naissance à des comparaisons entre le récit écrit et le récit filmé. C'est pourquoi nous avons choisi des œuvres littéraires qui ont été adaptées au cinéma. Ceci a également permis de réduire le corpus.

Il est évident que le genre fantastique permet de stimuler l'imaginaire du lecteur. Ce qui a motivé notre intérêt pour ce sujet, c'est que ce genre éveille en nous des peurs universelles et primitives mais aussi parce qu'il permet d'explorer l'inconscient et des zones inconnues de l'esprit humain. D'ailleurs, plusieurs titres se sont présentés à nous aux prémices de notre réflexion notamment *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de Stevenson, *Le Double* de Jean Lorrain, *L'Homme double* de Marcel Schwob, *Le chevalier double* de Gautier, *William Wilson* de Poe, *The Shining* de Stephen King, etc... Seulement, ces œuvres ont dû très tôt être abandonnées parce

qu'elles ne pouvaient pas faire office d'un corpus pertinent à cause de la dispersion géographique, chronologique, thématique et analytique.

Un corpus initial se composait de *La Moustache* d'Emmanuel Carrère(1986), du *Locataire chimérique* de Roland Topor (1964) et de *La double vie de Théophraste Longuet* de Gaston Leroux (1904). Les trois romanciers sont français et les œuvres se situaient toutes au XXe siècle. Mais là encore nous avons remarqué que *La Double vie de Théophraste Longuet* résistait à la cohérence thématique. En effet, si les trois romans ont en commun les thèmes du dédoublement et de la désintégration identitaire, Topor et Carrère traitent ce thème avec un absurde pessimiste propre à la fin du XXe siècle tandis que *La Double vie de Théophraste Longuet* est plutôt un roman policier noir influencé par le spiritisme et l'occultisme. Ainsi, ces œuvres ne faisaient pas résonner les mêmes problématiques. Cette première ébauche a dû être délaissée et nous avons remplacé le roman de Gaston Leroux par *La Belle image* (1941) de Marcel Aymé, qui adhère parfaitement au parcours chronologique (le XXe siècle), à la justification thématique (les lectures fantastiques, psychologiques et philosophiques) et analytique (la question de l'identité).

De plus, les œuvres du corpus font appel à différents styles littéraires : *La Belle image* se distingue par une écriture humoristique, *Le Locataire chimérique* par un ton ironique et *La Moustache* par un style tragique. Fantastique et réalisme mêlés à d'autres disciplines (la psychologie, l'absurde) donnent naissance à des œuvres très variées. Malgré des écrivains aux styles d'écritures différents et à des atmosphères distinctes dans les romans, ces œuvres mettent en évidence la même défaillance que peut engendrer une perte identitaire. Les personnages passent par des moments identiques de déni, de fuite et d'acceptation. Dédoublement et division identitaires sont au centre des intrigues. De plus, elles se caractérisent par le même réalisme dans la représentation de ces troubles. Ces œuvres dégagent un sentiment d'ennui existentiel et de lassitude propres à ce siècle. Elles mettent en évidence l'aliénation des individus en passant par la critique d'une société injuste.

Si le fantastique est au centre de ce travail de recherche c'est parce qu'il continue encore d'attirer les lecteurs, d'inspirer les auteurs et d'animer la curiosité des chercheurs. En effet, le texte fantastique a une double vocation ; non seulement divertir le lecteur mais aussi être l'objet de critique et d'étude. La pertinence du thème fantastique tient sans doute à son interdisciplinarité et à la diversité de ses modes de traitement. Il se déploie en littérature, en cinéma, en peinture, en musique... Pour le lecteur superstitieux, le fantastique satisfait sa curiosité envers les phénomènes surnaturels. Il s'agit d'un genre où il faut affronter ses peurs et ses angoisses.

Le fantastique apparaît principalement en réaction au rationalisme du siècle des Lumières. Les romans noirs ou gothiques sont considérés comme précurseurs du genre. Il connaît son apogée au début du XIXe siècle en Allemagne grâce à Hoffmann et à Chamisso. Le fantastique est à la lisière de l'étrange et du merveilleux. Il se distingue par la suite du merveilleux, de l'horreur pour devenir un

genre autonome mais qui continue à échanger avec les autres formes pour créer des œuvres inédites et se développer continuellement. Si ce genre évolue constamment, c'est parce qu'il est inhérent aux superstitions de l'Homme et que son actualisation dépend de l'interprétation que l'individu donne des phénomènes surnaturels. L'anthropologue Lévy-Bruhl distingue dans *Arts fantastiques* de Claude Roy deux conceptions possibles du fantastique : les sociétés primitives pensent qu'un écart par rapport à la norme est concevable et que le fantastique existe contrairement aux civilisations modernes qui voient dans le fantastique un phénomène auquel l'Homme n'a pas encore trouvé une explication rationnelle :

> [...] dans nos civilisations, hormis le cas très rare du miracle, personne ne pense que la régularité ait cesser d'exister, mais simplement que le phénomène qui se produit est plus compliqué qu'on s'y attendait. La conviction sous-jacente, est que la régularité ne se démentit qu'en apparence. Tandis que pour le primitif, l'interruption de la régularité est acceptée pour réelle comme la régularité elle-même[1].

Au-delà d'une distinction entre une société primitive et une société intellectuelle, la façon d'appréhender le fantastique dépend principalement de l'incrédulité de chaque individu. Les plus sceptiques verront dans le terme « surnaturel » un usage abusif. Nous prenons pour illustrer ce point de vue la mini-série américaine *Haunting of Hill House* diffusée en 2018 – adaptation de *La Maison hantée* de Shirley Jackson. L'un des personnages, Steve le frère aîné, est le plus perplexe face aux phénomènes surnaturels dont sa famille a été victime. Il est convaincu que les phénomènes que nous appelons « surnaturels » sont en réalité des superstitions populaires, des légendes qui ne sont pas encore expliquées par la science :

> Je parle du mot en lui-même ; surnaturel. Il y a des phénomènes naturels qu'on comprend et des phénomènes naturels qu'on ne comprend pas. Les premiers humains mouraient parfois de peur pendant une éclipse parce qu'ils ignoraient ce que c'était : l'œil d'une divinité en colère, un esprit maléfique... ça n'a pourtant rien de surnaturel quand on a compris ce que c'était, c'est devenu naturel. Je parle plutôt de paranormal ; des phénomènes naturels qu'on ne comprend pas tout à fait[2].

Incrédule et méfiant, Steve est certain que la tragédie qui a frappé sa famille est due à une maladie mentale pernicieuse et dangereuse, et non à des histoires de fantômes : « Notre famille souffre d'une maladie qui n'a jamais été traitée parce que c'était plus facile d'écouter tes histoires de fantômes[3] » avait-il dit à son père.

En effet, le motif de la folie exerce une fascination toute particulière sur les écrivains et sur les lecteurs parce qu'il touche de plus près l'Homme. C'est un motif qui implique les méandres de l'esprit humain. Foucault considère que les « images fantastiques » liées à la folie de l'homme sont les plus persistantes, parce que les plus réelles, et donc les plus effrayantes. Il écrit : « De toutes parts, la folie

---

[1] Lévy-Bruhl dans Claude Roy, *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire, coll. « Encyclopédie essentielle », 1960, p. 9.
[2] *The Haunting of Hill house*, episode 1.
[3] *Ibid.* episode 8.

fascine l'homme. Les images fantastiques qu'elle fait naître ne sont pas de fugitives apparences qui disparaissent vite de la surface des choses[4].» Ce thème effraie parce qu'il sous-entend une dépossession identitaire et une perte de soi et amènent à une remise en question des convictions et de la raison humaine. D'ailleurs, l'hypothèse de la maladie mentale est ce sur quoi repose principalement le fantastique du XXe siècle. Le fantastique moderne se situe particulièrement dans l'Homme, un Homme dont les émotions sont contradictoires et son combat entre l'ombre et la lumière, le réel et l'imaginaire est perpétuel. Cet imaginaire collectif est construit, d'après Claude Roy, sur les mythes anciens : « [...] Les mythes les plus anciens s'enracinent dans une vision dualiste du cosmos et de la conscience, du macrocosme et du microcosme, des forces extérieures à l'homme et de son jaillissement intérieur[5]. »

Ainsi, les thèmes fantastiques du double et de la folie sont sur quoi portera principalement notre recherche. Le corpus regroupe trois romans du XXe siècle (*La Belle image* de Marcel Aymé, *Le Locataire chimérique* de Roland Topor et *La Moustache* d'Emmanuel Carrère) et leurs adaptations cinématographiques réalisées respectivement par Claude Heymann, Roman Polanski et Emmanuel Carrère. Il s'agit de trois intrigues qui portent sur l'éclatement de l'unité du moi. Les récits montrent l'aliénation et la solitude dont sont victimes les caractères marginaux qui ne trouvent pas leur place dans la société. La perte et la quête de l'identité sont au cœur des œuvres du corpus. Le thème du dédoublement est intéressant dans la mesure où il éveille l'appréhension et l'angoisse puisqu'il invoque la maladie mentale et le mystère de l'inconscient humain. La folie met en avant l'obscurité de l'âme humaine, son caractère mystérieux et énigmatique. Le thème du double se manifestait dans la littérature fantastique du XVIIIe sous la forme de reflet, d'ombre, de sosie, de possession, de travestissement, de métamorphose et ce par multiplication ou division du moi. La redéfinition du double fantastique intervient principalement au XXe siècle. Cécile Kovacshazy avait déclaré dans *Simplement double* que si le double était « une figure littéraire symbolique au XIXe siècle ; c'est devenu une réalité du monde au XXe[6]^.» Dans le dédoublement psychologique, le double est déplacé à l'intérieur de l'individu. Il s'agit d'une tare, d'un dysfonctionnement dans la machinerie psychologique impliquant une perte identitaire. Le problème de l'identité a toujours été au cœur des questionnement littéraires et philosophiques : « L'interrogation sur l'identité est contemporaine des grandes réflexions sur le devenir des sociétés[7]. » En effet, le regard de la société et le rôle des autres sont déterminants dans la construction de l'identité de Trelkovsky, de Raoul et du héros de *La Moustache*. Nous verrons

---

[4] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1972, p. 39.
[5] Claude Roy, *op.cit.* p. 81-82.
[6] Cécile Kovacshazy, *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.347.
[7] Sylvie Camet, *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 416.

même que dans *La Moustache* et dans *Le Locataire chimérique*, la hantise d'être des victimes d'un complot malsain qui cherche à les abattre, est un leitmotiv récurrent. Ainsi, les rapports humains peuvent également constituer une menace.

En psychanalyse, Freud rejette la conception idéaliste de l'Homme et soutient la thèse selon laquelle l'Homme est fondamentalement complexe, instinctivement double. D'un point de vue social, il considère que l'univers fantastique est une émanation de l'Homme créée par ses peurs et ses craintes personnelles, donnant ainsi naissance à un univers qu'il redoute particulièrement :

> Freud, qui oscille au début entre une perspective optimiste, parce qu'il croit au pouvoir de la raison, et une vision pessimiste [...] en vient à fonder à la fois sa théorie et sa thérapeutique sur l'ambivalence de l'esprit humain : « L'homme, constate-t-il, n'est point cet être débonnaire, au cœur assoiffé d'amour, mais au contraire doit porter au compte de ses données instinctives une bonne somme d'agressivité.'' [...] Pour le primitif, estime Freud, *''les esprits et les démons ne sont… que les projections de ses tendances affectives ; il personnifie ces tendances , peuple le monde avec les incarnations ainsi créées et retrouve en dehors de lui ses propres processus psychiques*[8]. »

Outre Freud, nombreux sont les auteurs à avoir prêché la duplicité de l'être humain. Alphonse Daudet par exemple avait proclamé le caractère ambigu de l'Homme : « *Homo duplex*, *Homo duplex* ! […] Cette horrible dualité m'a souvent fait songer. Oh ! ce terrible second MOI toujours assis pendant que l'autre est debout, agit, vit, souffre et se démène ![9]», avant lui Pascal « (*N'est-il pas clair comme le jour que la condition de l'homme est double ? Certainement*)[10] » et Stevenson « [...] le bien et le mal qui composent la double nature de l'homme[11] » et tant d'autres.

D'un point de vue narratif, l'irruption du fantastique est un moment bref et fugitif. Il s'agit souvent d'un instant précis dans le temps. C'est le cas d'ailleurs dans *La Belle image* où le fantastique peut se résumer à la métamorphose de Raoul en Roland. Les deux autres récits n'obéissent pas forcément à cette définition. En effet, le fantastique dans les deux autres œuvres du corpus ne peut pas se limiter à un moment concis, bien déterminé. S'il y a bien un déclencheur dans *La Moustache* (le rasage) et *Le Locataire chimérique* (la pendaison de la crémaillère), la dimension fantastique se déploie sur l'ensemble du récit.

Autre critère fondamental qui détermine le fantastique, c'est selon la définition de Todorov, l'hésitation. C'est à se demander si elle implique une remise en question du réel ou de l'imaginaire. Si l'hésitation se place dans le réel, cela suppose que le phénomène a vraiment eu lieu, mais que l'explication échappe au personnage. Il doute alors de sa représentation du réel. Si l'hésitation se place

---

[8] Claude Roy, *op.cit.* p. 81-82.

[9] Alphonse Daudet, *Notes sur la vie*, posthume 1898 ; fac'similé, C. Lacour, Nîmes, 1999, p.1. Citée par Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p19.

[10] Pascal, *Les pensées, Fragment* « Contrariétés », Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche, coll. « Les classiques de Poche », 2000, p 117.

[11] R.-L. Stevenson, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde,* traduit par Jean Muray, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 1975, p.98.

dans l'imaginaire, c'est-à-dire que le phénomène fantastique est le fruit de notre imagination (il s'agit d'un rêve, une illusion ou une hallucination...). De cette manière, le fantastique peut affecter notre vision de l'univers et remettre en question ce qui a été pris pour immuable. Le personnage est en état de lucidité face à l'univers dont il mesure désormais la complexité. Le fantastique est l'ambiguïté, une fêlure dans le réel. Le dédoublement entraîne un sentiment d'incertitude et de doute. Doute et défaillance submergent alors le personnage.

Le motif est intéressant à étudier car ces références sont multiples en littérature mais aussi en cinéma, c'est pourquoi le deuxième volet de notre recherche s'intéressera au cinéma fantastique et au thème du double :

> Le thème de ce doute existentiel – suis-je bien moi ? Suis-je bien sûr de n'avoir ni dit ni fait ce dont je ne me souviens en aucune façon, mais que tous présents assurent m'avoir entendu dire ou vu faire ? – apparaît dans presque tous les films d'Hitchcock[12].

Nous mentionnons d'autres metteurs en scène et d'autres titres qui se sont inspirés du thème du double pour créer leurs œuvres cinématographiques, notamment Polanski, Hitchcock dans des films comme *Sueurs froides*, *Psychose* mais aussi Rouben Mamoulian dans *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, David Lynch dans *Mulholland Drive* et *Lost Highway*, David Cronenberg dans *Faux-semblants*, Ingmar Bergman dans *Persona*, David Fincher dans *Fight Club*, Darren Aronofsky dans *Black Swan*...

Dans le compte rendu de la revue Ciné-Bulles, Zoé Protat distingue trois aspects du dédoublement : « criminelle[13] » (comme c'est le cas chez Hitchcock), « conceptuelle » (elle donne l'exemple du double chez Pierre Brunel) et « psychologique » comme c'est le cas de notre corpus. Étudier la résonance entre le récit écrit et le récit cinématographique constitue une partie importante de notre recherche. Nul ne peut nier que le cinéma jouit de sa réputation d'art populaire, il touche plus de monde et est aussi universel que la littérature. Adapter une œuvre littéraire au cinéma, vise avant tout à la faire connaître à un plus grand nombre. C'est pourquoi les adaptations cinématographiques sont à considérer comme des œuvres indépendantes. La trame narrative est réinterprétée et certaines images doivent s'adapter à ce nouveau médium. L'adaptation doit aussi s'accommoder à la période et au destinataire visé :

> L'adaptation est une ré-interprétation, une découverte du sens dans sa totalité, celle d'un autre auteur qui a pour nom celui de réalisateur. […] Le problème essentiel posé par l'adaptation filmique n'est donc pas celui de la trahison (ou de la fidélité) par rapport à une œuvre d'origine, mais bien celui de l'émergence d'un nouvel objet culturel, perçu comme tel par un autre récepteur, vivant dans un contexte différent de celui du lecteur initial[14].

---

[12] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'Identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p.24

[13] Zoé Protat , « Corps, identité, fantasme. Le double au cinéma », Ciné-Bulles, Volume 29, Numéro 2, Printemps 2011, p. 48–51, Diffusion numérique : 12 juillet 2011, URI : https://id.erudit.org/iderudit/64342ac, p. 51.

[14] Renaud Dumont, *De l'écrit à l'écran. Réflexions sur l'adaptation cinématographique. Recherches, applications, propositions,* Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2007, p. 74-75.

D'ailleurs, l'objectif de notre recherche ne tient pas à s'interroger sur la fidélité des œuvres cinématographiques, mais à traiter les deux arts indépendamment de manière à déterminer les spécificités de chacun. Nous tenons à préciser la méthode cinématographique que nous adopterons pour l'analyse des œuvres du corpus. Nous distinguons deux écoles : la première est descriptive qui consiste en une analyse détaillée des séquences, des échelles, des plans, des focales, etc. tandis que la deuxième repose sur l'observation :

> La description d'un plan, d'une séquence, d'un film nécessite la maîtrise d'une terminologie spécifique. [...] L'observation, quant à elle, n'a aucun caractère technique [...] La description sait ce qu'elle cherche car elle repose sur des paramètres précis et techniques. En ce sens, elle est guidée. L'observation est plus flottante et accueillera toutes sortes d'éléments ou d'informations. [...] La description répond à des questions prévisibles et relativement systématiques. Ce n'est pas le cas de l'observation qui est plus ouverte à l'imprévu[15].

N'étant pas spécialiste, nous adopterons la méthode d'observation pour l'analyse de nos œuvres. Notre intention n'est pas de tenir un discours cinématographique descriptif ou très technique, mais d'observer le traitement du fantastique dans le discours imagé. Notre approche peut être considérée comme descriptive seulement dans la mesure où elle répond à des « questions prévisibles. »

La proximité des trois disciplines dans les œuvres du corpus (fantastique, psychologie et absurde) nous a amenés à étudier la corrélation qui peut exister entre eux. L'absurde rend fou et la folie étoffe le récit fantastique. Jejcic Marie avait soigneusement évoqué dans « De l'étranger à l'Absurde » le rapport inhérent entre la folie et l'absurde : « Est donc absurde ce qui échappe au sens logique, mais surtout, si l'ab-surde rencontre la folie, c'est par la surdité, une surdité qui rend fou[16]. » Le fantastique, associé à l'absurde, ébranle notre vision d'un monde ordonné et met en relief la fragilité de la condition humaine.

Cette recherche se penchera sur l'examen des différentes formes de troubles identitaires et de la fragmentation du moi par l'étude de différents dérèglements du comportement humain. Ce corpus devrait permettre d'avoir un point de vue large et éclectique sur les troubles identitaires, de les comprendre et de les analyser. Nous verrons comment l'incertitude identitaire alimente le récit fantastique et comment elle se prête également à une analyse psychologique et philosophique. Fantastique, philosophie et psychanalyse réfléchissent sur les mêmes questions relatives à la condition humaine et notamment sur la mort, le rapport au réel et l'identité.

Dans un premier temps nous chercherons à comprendre de façon détaillée le traitement du thème du double et de l'identité dans la littérature fantastique. Nous essaierons d'en faire une lecture psychologique et philosophique. La deuxième partie portera sur l'analyse des adaptations

---

[15] Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009, p.10.
[16] Jejcic Marie, « De l'étranger à l'Absurde », *Essaim*, 2010/1 (n° 24), p. 97-108. DOI : 10.3917/ess.024.0097. URL : https://www.cairn.info/revue-essaim-2010-1-page-97.htm (consulté le 01/02/2019)

cinématographiques. Les techniques pour exprimer ou suggérer le fantastique varient d'un art à un autre. La confrontation des œuvres littéraires avec leurs adaptations cinématographiques permettra de mieux comprendre comment le discours écrit est traduit en discours filmé et quels sont les outils utilisés dans les deux cas.

A. Chapitre 1 : Un néo-fantastique :

I. Introduction générale des œuvres du corpus :

Le Locataire Chimérique, comme *La Moustache* et *La Belle Image* sont tous les trois construits en chapitres. *Le Locataire Chimérique* est composé de trois parties réparties sur dix-huit chapitres numérotés et intitulés et se termine par un épilogue. *La Belle Image* est organisée en quinze chapitres et *La Moustache* en neuf chapitres. Les chapitres des deux romans ne sont ni numérotés ni intitulés.
Dans *Le Locataire Chimérique* la répartition en trois grandes parties permet de mettre en évidence les trois acteurs principaux de l'intrigue : « Le nouveau locataire », « Les voisins » et « L'ancienne Locataire. » Les chapitres possèdent une fonction informative présentant au lecteur les événements et les actions qui prendront place au cours du chapitre. Dans *La Moustache*, les chapitres permettent plutôt de mettre en évidence la temporalité linéaire de l'intrigue, ponctuée par des intervalles de repos : « Le découpage net en chapitres associé à l'absence de numérotation produit le double effet de continuité mise en forme mais toujours menacée par une certaine forme de discontinuité[17] », retenons-nous d'*Étude sur La Moustache* de Guillaume Bardet et Dominique Caron. Dans *La Belle Image*, les chapitres produisent également cet effet de continuité temporelle. Le début de chaque chapitre reprend exactement l'action où elle avait été laissée dans le chapitre précédent. Les actions se suivent et se succèdent dans le temps.
Ces œuvres ayant comme finalité de faire basculer la réalité et de faire surgir le doute et la confusion dans l'esprit du lecteur laissent supposer une rédaction aléatoire. Seulement ces écrivains nous présentent des romans parfaitement structurés en chapitres et en parties. L'organisation en chapitres reflète la minutie d'une composition préalable. Le paradoxe entre une structuration réfléchie et le flottement du point de vue de l'interprétation révèle la complexité du genre fantastique. Une cohérence apparente semble être le meilleur moyen pour parler d'incohérence, d'errance et d'égarement.

Quant à leur rapport avec le temps, les trois romans sont rétrospectifs, c'est-à-dire que les événements racontés ont déjà eu lieu dans le passé. Les intrigues se déroulent principalement à Paris. Seul dans *La Moustache*, l'intrigue commence à Paris pour s'achever à Hong Kong.

[17] Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *Étude sur La Moustache, Emmanuel Carrère*, Paris, Ellipses Édition, coll. « Résonances », 2007, p. 33-34

La Moustache et *Le Locataire chimérique* sont tous les deux écrits à la troisième personne du singulier. Emmanuel Carrère considère que le récit à la troisième personne permet une meilleure « objectivation » dans le cas de *La Moustache* :

> Je pense néanmoins que le livre ne marcherait pas à la première personne. Il ne peut fonctionner qu'avec la troisième personne, même si elle équivaut à une première personne, avec le principe de la focalisation interne. Si c'était écrit à la première personne, on serait entièrement dans le registre du délire, aucune objectivation ne serait possible[18].

La Belle Image est écrite à la première personne. Dans *La Belle Image*, nous parlerons d'un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire que : « le narrateur est présent dans l'histoire ; Gerard Genette le baptise ''homodiégétique''[19]. » Tandis que dans *La Moustache* et *Le Locataire Chimérique* le narrateur est hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il est extérieur à l'histoire qu'il raconte. Dans les trois romans les narrateurs sont omniscients :

> Selon Genette, il s'agit de découvrir si une instance narratrice raconte une histoire où elle ne figure aucunement comme personnage ; dans ce cas, elle serait hétérodiégétique, ce qui est typique du récit à la troisième personne. […] une instance narratrice prenant en charge le récit d'une histoire où elle est (a été) personnage sera homodiégétique, prenant souvent en charge un récit à la première personne[20].

Il s'agit dans les trois romans d'une focalisation interne, l'histoire est racontée à travers le point de vue du personnage principal. Ainsi, nous suivons les actions du protagoniste et nous avons connaissance de ses réflexions : « *Focalisation interne* caractérisera les cas où le narrateur nous fait accéder aux pensées et aux sentiments du personnage[21]. » La focalisation interne sert la littérature fantastique dans la mesure où elle permet de traduire les émotions, les peurs et les angoisses du personnage :

> Le narrateur fait le choix de suivre le point de vue de l'un des personnages. Le lecteur suit de très près le héros éponyme. Le choix de la focalisation interne accroît le suspens et fait vivre le lecteur au rythme des avances du personnage. [...] La focalisation interne permet l'accès à la psychologie des personnages au moment où naissent leurs émotions[22].

Nous relevons également le recours au discours indirect libre pour transcrire les monologues intérieurs en particulier dans *La Moustache*. Dans le discours indirect libre « [...] la parole rapportée reste sous la régie du narrateur qui impose son système énonciatif[23]. » Cette structure narrative permet d'isoler et d'orienter le lecteur vers un seul point de vue : le point de vue, dominant, du personnage principal.

Les trois romans possèdent une structure narrative relativement similaire : ce sont des œuvres assez courtes qui se rapprochent des nouvelles. La forme courte favorise également le genre fantastique. Les œuvres sont réparties en chapitres et sont construites sur le principe d'une boucle

---

[18] *ibid.* p. 116.
[19] Frédéric Calas, *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 2011, p. 88.
[20] Gabrielle Gourdeau, *Analyse du discours narratif*, Editions Magnard, 1993, p. 49.
[21] François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, p. 111.
[22] Frédéric Calas, *op.cit.* p. 89-90
[23] *Ibid.* p. 41

temporelle où la fin reflète le début : les scènes de la fin et les incipit sont étrangement analogues – ce qui vient corroborer le thème du dédoublement. Ainsi, tous ces éléments narratifs interagissent en faveur du fantastique. Les événements sont racontés objectivement et suivent le point de vue du personnage principal, ce qui déstabilise davantage le lecteur qui ne peut se rapporter qu'aux paroles du héros. La vérité du personnage est la seule vérité diégétique qui fasse autorité.

Aussi étrange que cette vérité puisse paraître, le lecteur est porté à y croire : l'un soutient que ses voisins complotent contre lui, l'autre que la moustache qu'il s'est rasée n'a jamais existé et le dernier qu'il est le sujet d'une métamorphose qui a fait de lui un jeune homme très séduisant.

1. *La Belle Image* (1941) :

La Belle image est une œuvre de Marcel Aymé (1902-1967). Elle est d'abord parue en épisodes dans le quotidien *Aujourd'hui*, ensuite publiée en roman en 1941 chez Gallimard. C'est l'histoire d'un homme ordinaire au quotidien routinier, ennuyeux et au physique peu attachant. Un jour il change mystérieusement d'apparence ; le corps chétif et le visage disgracieux de Raoul se métamorphosent en l'image d'un jeune homme à l'apparence agréable et séduisante. Ne comprenant pas le sens ni l'origine de ce changement, il finit par l'accepter et apprend à vivre avec. Voici comment Marcel Aymé présente son roman :

> Un Français d'avant 1939, qui pourrait être encore de 1941, subi une brusque métamorphose et change de visage. Il avait l'aspect d'un homme d'affaires probe, travailleur et soupçonneux. Le voilà devenu un délicieux jeune premier, très capable de faire perdre la tête aux femmes. Ce prodige surprenant ne suffit pas à faire de lui un être mythique (on est presque fâché de le constater) et, au lieu de le jeter dans un état de délire ou simplement d'exaltation, le laisse en possession de tout son bon sens et de ses petits moyens d'homme honnête, travailleur est soupçonneux.
> Ce triste héros nous compte comment il s'y est pris pour (chose monstrueuse) s'accommoder du prodige et renouer avec ses habitudes d'autrefois. il nous avoue, avec une ingénuité dont il faut lui savoir gré, que l'univers n'a pas changé, et il apparaît clairement que rien à ses yeux n'y saurait changé rien. À la fin de ses confidences, son aventure lui semble même si peu de chose qu'il regrette à coup sûr de n'avoir pas fait une simple « prière d'insérer[24] ».

Michel Lécureur écrit dans la préface des *Œuvres romanesques complètes III* que *La Belle Image* traite de « l'amertume » de la vie quotidienne, du « désenchantement », de l'absence d'enthousiasme dans la vie maritale et de la « conscience du vide de l'existence ». « Les pensées désabusées » sur la vie quotidienne rejoignent une sorte de « découragement lorsqu'il s'interroge sur l'humanité[25]. » En effet, *La Belle Image* a été rédigée à un moment de désemparement. Au moment où il a commencé l'écriture du roman, Aymé s'est retiré avec sa femme et tous deux se sont installés pendant quelques temps aux bords du bassin d'Arcachon :

[24] Michel Lécureur, *Œuvres romanesques complètes III. Marcel Aymé* [1940-1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1809.
[25] *Ibid.* p. XI.

> Lorsqu'il rédige *La Belle Image*, durant l'été ou les mois de septembre et octobre 1940, Marcel Aymé vient de traverser une période difficile, faite de découragement et de pessimisme. La déclaration de la guerre du 3 septembre 1939 l'a surpris au Cap-Ferret[26].

Malgré l'amertume de la période où ce roman a été rédigé, *La Belle Image* est un roman où le merveilleux et le fantastique font irruption dans la vie quotidienne morne et ennuyeuse afin de l'égayer : « Le romancier s'est beaucoup impliqué dans ce roman [*La Belle Image*], qui constitue aussi une étape intéressante dans ses réflexions sur le fantastique[27] » avait écrit Michel Lécureur. Ses moments de solitude passés avec sa femme lui ont permis de réfléchir sur la vie de couple et sur le mariage :

> son tête-à-tête permanent avec sa femme, Marie-Antoinette, entrecoupé de séances de travail qu'il s'impose régulièrement, tous les après-midi, l'amène probablement à réfléchir sur eux, et sur la vie maritale en générale. Il en résulte un roman où l'on croit entendre le soliloque d'un homme à l'heure des bilans[28].

Le sentiment de solitude que connaît alors Aymé transparaît dans le discours de Raoul Cérusier, protagoniste du roman :

> On a une femme, des enfants, un métier, des habitudes, en somme un univers dense, épais, opaque, au centre duquel on est soit même installé, lové, répandu, et d'un seul coup, on voit à travers tout ça comme si tout ça n'était plus rien[29].

Ces moments de solitude favorisent la gestation de ses réflexions sur l'Absurde. Il prend conscience de la « vacuité » de l'univers et du vide dans lequel nous vivons :

> La vacuité du monde et son absence de signification, présentes dans *La Belle Image*, rappellent étrangement les prémisses de la pensée existentialiste apparue dans le roman français avec *La Nausée*, en 1938[30].

Ainsi, *La Belle Image* est ancrée dans la réalité décevante du XXe siècle, mais conserve cependant un côté humoristique réjouissant. Marcel Aymé a assorti plusieurs genres et a «[...] associ[é] avec bonheur fantastique et réalisme[31] » avait écrit Michel Lécureur.

Claude Heymann décide d'adapter *La Belle Image* en 1951. La musique est de Louis Beydts. Les rôles principaux sont tenus par Franck Villard qui joue le double rôle de Raoul Cérusier et de Roland Colbert, Françoise Christophe dans le rôle de Renée Cérusier et Pierre Larquey est l'oncle Antonin. Le choix de ces comédiens est très judicieux dans l'incarnation des personnages du roman.

Le procédé de la mise en film d'une œuvre littéraire est devenu récurrent surtout au XXe siècle. Il en va de même du texte de Topor.

---

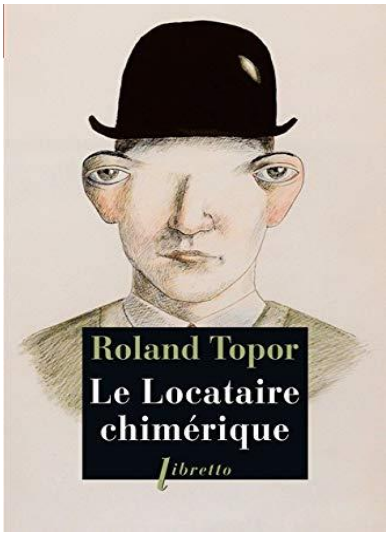
[26] *Ibid.* p. 1803
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.* p. 1804
[29] Marcel Aymé , *La Belle image*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche », 1941, p. 104.
[30] Notice de Michel Lécureur, *op.cit.* p. 1806.
[31] *Ibid.* p. 1809.

2. *Le Locataire Chimérique* (1964) :

Le Locataire chimérique est un roman de l'écrivain français Roland Topor (1938-1997). Issu de parents juifs-polonais, il est principalement connu pour son humour noir et sa contribution dans divers champs artistiques. *Le Locataire chimérique* fut publié pour la première fois en 1964, après son premier livre *Les Masochistes* publié en 1961. Le style ''toporien'', singulier et extravagant, se caractérise d'abord par sa polyvalence et son aptitude à aborder plusieurs domaines artistiques (littérature, peinture, illustrations…), mais aussi par son style d'écriture qui mêle le pessimisme et la noirceur à l'humour et au divertissement :

> L'imaginaire débridé de Topor a sa cohérence, faite d'humour noir et d'étrangeté ludique et ricanante[32]. […] Déployer et explorer le territoire d'une œuvre aussi vaste qu'éclectique – et en cela très postmoderne –, dont la noirceur, l'onirisme et l'absurde lourd d'anxiété sont traversés d'un éclat de rire permanent[33].

L'illustration du livre anticipe sur certains thèmes qui seront abordés dans le livre. Réalisée par Roland Topor, l'image de couverture est la représentation d'un personnage masculin, probablement Trelkovsky. Coiffé d'un chapeau melon, l'illustration peut faire allusion aux peintures de Magritte « L'homme au chapeau melon » ou encore « Le fils de l'homme » et place ainsi l'illustration dans le mouvement surréaliste. Chapeau emblématique de Charlot ou encore de Laurel et Hardy, ce chapeau peut traduire une dimension comique faisant référence à la maladresse de Trelkovsky. Le chapeau melon, surtout connu pour être le chapeau de la classe ouvrière et des travailleurs, accompagné d'un costume, peut refléter l'aspect convenable, respectable et irréprochable de Trelkovsky. Le chapeau peut être aussi considéré comme un moyen pour couvrir le désordre et l'agitation de son esprit. Des yeux placés au niveau des oreilles est ce qui attire notre attention en premier lieu. La confusion des sens est ce qui émane en premier de cette disposition surréaliste. Cette métaphore trahit-elle l'irrégularité du personnage ? signale-t-elle un amalgame perceptif ? indique-t-elle une fausse conception de la réalité ? La vue et l'ouïe se trouvent brouillés. Est-ce que ce qu'il entend est influencé par ce qu'il voit ? L'expression flegmatique et apathique de son visage confère un caractère mystérieux au personnage.



[32] Tillier Bertrand, « Introduction », *Sociétés & Représentations*, 2017/2 (N° 44), p. 9-11. URL : 10.3917/sr.044.0009. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2.htm-page-9.htm (consulté le 28/12/18)
[33] *Ibid.*

Enormément imprégné de l'humour noir grinçant de cet écrivain éclectique, ce bref roman raconte l'histoire de Trelkovsky, un juif-polonais au caractère timide et obséquieux, à la recherche d'un appartement à Paris de peur d'être mis à la rue. Il s'installe finalement dans un appartement dans lequel l'ancienne locataire s'est jetée par la fenêtre et qui a succombé à ses blessures quelques jours plus tard sur son lit d'hôpital.

Seulement, ce qui lui est apparu au début être « une aubaine », s'avérera être un piège sournois et insidieux. En effet, Trelkovsky se trouve alors être la victime de persécutions de la part de ses voisins. Plus qu'un simple rejet, il s'agit d'un ostracisme. Les harcèlements et les complots lui font petit à petit perdre la raison mais le rendent aussi plus *lucide* face à la réalité : il est persuadé que les voisins veulent le pousser à se suicider ! Trelkovsky s'identifie peu à peu à Simone Choule, l'ancienne locataire, et finit par se transformer totalement en elle (déguisement, perruque, maquillage…).

Dans *Le Locataire chimérique*, le narrateur est hétérodiégétique – c'est-à-dire qu'il est omniscient mais absent de l'histoire qu'il raconte – le niveau de la narration est extradiégétique, la focalisation est interne et le point de vue du narrateur manque de neutralité. L'histoire est racontée du point de vue de Trelkovsky ; nous voyons seulement ce qu'il voit, nous ressentons seulement ce qu'il ressent et nous savons seulement ce qu'il sait. La focalisation interne accentue le sentiment de confusion puisque le lecteur, n'ayant pas un autre point de vue sur l'histoire, doit prendre pour seule vérité celle du personnage. Le narrateur hétérodiégétique et le point de vue interne, permettent de voir l'histoire à travers le regard de Trelkovsky ce qui confère de la vraisemblance nécessaire à la crédibilité du texte.

Ce roman est repris quelques années plus tard au cinéma par Roman Polanski en 1976. *Le Locataire* (*The Tenant* dans sa version anglaise) est un film français tourné à Paris et qui dure deux heures et cinq minutes. Polanski, s'identifiant aux racines du personnage, décide de jouer lui-même le rôle de Trelkovsky, qui erre dans les rues de Paris. Polanski laisse tomber l'adjectif « chimérique » de l'intitulé du film. Topor avait raillé ce choix disant que s'ils ont laissé tomber « le chimérique » au cinéma c'est parce que « les gens ne comprendraient pas[34]. »

Le Locataire, à l'image du roman, est très sombre et très dramatique. Une sorte de pénombre plane sur tout le film du début jusqu'à la fin. Rares sont les scènes éclairées. La dimension fantastique est présente dans le roman comme dans le film. Le suicide clôture les deux œuvres d'une manière tragiquement théâtrale. Connu pour être devenu un motif récurrent chez Polanski, l'effet de boucle amplifie la tension dramatique dans *Le Locataire*, piégeant Trelkovsky dans une sorte de cercle vicieux inébranlable :

> […] C'est pourtant moins l'absence de fin que l'idée d'éternel recommencement qui saisit probablement les films de Polanski. [...] Ainsi, le retour chez les sorcières dans *Macbeth* (1971), la structure en boucle

[34] Source : ina.fr. Émission : Lunettes noires pour nuits blanches, présentée par Thierry Ardisson. 29 avril 1989. URL : https://www.ina.fr/video/I07354104/roland-topor-sur-sa-carriere-video.html (consulté le 15/10/20).

> et les répétitions de phrases et de situations dans *Quoi ?* (1973), le retour redouté du détective vers son *Chinatown* (1974), le retour paralysant sur le lit d'hôpital du *Locataire* (1976) [...]
> Pas un personnage qui ne sorte, en effet, indemne du passage par la fiction : à la fin de ses films soit les personnages meurent (*Le Meurtre*, *Cul de sac*, *Macbeth* et *Chinatown*, *Le Pianiste*), soit sont blessés (*Chinatown*, *Le Locataire*)[35]

À sa sortie, la critique était féroce reprochant à Polanski de s'être débarrassé quasi-totalement de l'hypothèse suggérant la possible conspiration des voisins contre Trelkovsky, se focalisant principalement sur la folie du personnage. L'hésitation entre lecture la pathologique (Trelkovsky est fou) et une lecture qui suggère un complot diabolique de la part des voisins, est moins évidente que dans le roman. Polanski avait confié la musique à Philippe Sarde. Les rôles principaux sont tenus par Roman Polanski, Isabelle Adjani, Melvyn Douglas et Shelley Winters.

Si l'écriture de Topor se caractérise parfois par un style que nous pourrons qualifier de prosaïque ou de désagréable pour traduire la maladresse de Trelkovsky, et celui d'Aymé par un humour farcesque, Carrère utilise dans *La Moustache* un style plutôt simple, vraisemblable et libre, propre aux polars, à la littérature fantastique et à la science-fiction. Ce style, à la fois neutre et objectif, caractérise la littérature contemporaine de la deuxième partie du XXe siècle.

3. *La Moustache* (1986) :

Publié en 1986, *La Moustache* est le troisième roman à succès d'Emmanuel Carrère, écrivain français né en 1957 à Paris. Ce court roman s'apparente plutôt à la littérature contemporaine. L'image de couverture dans l'édition étudiée est une peinture de Renée Magritte qui date de 1928 intitulée « Personnage méditant sur la folie. » Cette illustration semble être l'illustration idéale et la mieux adaptée pour cet ouvrage. La folie est le thème principal du roman de Carrère. Comme le personnage sur la toile, le héros de *La Moustache* médite sur sa propre folie et sur la folie des autres. Le contraste entre la table blanche et le fond et les habits sombres du personnage met en évidence l'aspect immaculé de la table traduisant la notion de vide et de néant. Les traits réflexifs du personnage montrent qu'il réfléchit mais sur quelque chose d'invisible, sur quelque chose qu'il ne voit pas et qui lui échappe ; qui est la folie. La cigarette à la main reflète la figure du personnage qui raisonne mais fait aussi référence au protagoniste qui lutte contre l'envie de fumer.

[35] Alexandre Tylski, « Étude des génériques dans l'œuvre cinématographique de Roman Polanski », Fabula / Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : http://recherche.fabula.org/colloques/document664.php (consulté le 22/01/2019).

Carrère s'inspire principalement d'auteurs américains qu'il avait beaucoup lus pendant sa jeunesse comme Lovecraft, Richard Matheson et surtout Philip K. Dick auquel il consacre une biographie intitulée *Je suis vivant et vous êtes morts*. Pour la rédaction de *La Moustache*, il prend Philip K. Dick comme modèle :

> Il [Dick] avait déjà écrit plusieurs histoires reposant sur ce principe : le type qui à partir d'un détail infime s'aperçoit que quelque chose ne va pas[36].
> […] Dick adorait écrire ces scènes-là, détailler l'argumentation du type qui dit la vérité et que personne ne croit et qui sait que lui-même, s'il l'entendait, ne le croirait pas[37].
> […] On commence par noter des répétitions saugrenues, imaginer des connexions rigolotes, et on se retrouve à croire qu'un dessein global régit tout, à vouloir le percer, bref, on est devenu paranoïaque[38].

Son admiration pour cet auteur a inspiré la rédaction de *La Moustache*. Plus qu'un récit sur la folie du personnage, le roman peut être considéré – quoique d'une manière plutôt implicite – comme un récit de science-fiction :

> [...] Face à l'explication rationnelle – la folie du personnage –, la piste science-fictionnelle dickienne ouvre donc une nouvelle perspective : celle qui obsède l'écrivain américain, à savoir que notre réalité n'est pas lé réalité mais une copie faussée, un simulacre fabriqué pour cacher la Réalité Ultime. Le rasage de la moustache au début du récit constituerait alors une « bifurcation », marque le basculement du personnage d'une réalité à l'autre ; autrement dit, cet acte initial serait à l'origine d'une fille ouvrant sur une réalité seconde (qui serait peut-être bien la première). Cette hypothèse d'interprétation permettrait de plus d'expliquer la réapparition finale d'Agnès par un nouveau glissement de réalité. Cependant, il faut admettre que cette clef de lecture « science-fictionnelle », bien que plaisante, reste limitée. L'hypothèse de la réalité parallèle est en effet très peu évoquée dans le roman [...][39].

L'hypothèse d'une réalité parallèle pourrait en effet expliquer plusieurs incohérences du récit surtout lorsque le personnage blâme le dérèglement de l'univers comme explication à son malheur. Le roman retrace l'histoire d'un personnage assez ordinaire qui vit une vie, en apparence, stable avec sa femme. Le protagoniste, lors de sa séance de bain habituel, décide, par amusement et pour surprendre son épouse, de se raser la moustache. Cette situation apparemment triviale du quotidien actionnera une série d'événements abscons. Le doute et la paranoïa s'installent lorsque personne ne semble remarquer sa lèvre supérieure parfaitement glabre. La tension montera en crescendo surtout lorsque sa femme et son groupe d'amis lui affirmeront qu'il n'a jamais eu de moustache. *La Moustache* traite du problème de l'identité et du rapport au réel. Le changement d'une partie du faciès provoque un changement identitaire et une altération du temps et de la réalité.

Le protagoniste finit par douter de sa propre existence. Face à ce trouble et à l'incertitude il se demande si sa femme, par une blague sournoise, cherche à dissimuler l'existence de la moustache

---

[36] P.K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts*, collection « Points », Seuil, p. 55. Cité dans Guillaume Bardet, Dominique Caron, *op.cit.* p. 19.
[37] *Ibid.* p. 56. Cité dans *ibid.* p. 19.
[38] *Ibid.* p. 364. Cité dans *ibid.*
[39] Anaëlle Touboul, « Écritures de la Modernité », UMR 7172 Thalim, Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Cité dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *Emmanuel Carrère : Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 2016, p. 41-42-43.

dans le but de le rendre fou ? si sa moustache a vraiment existé ? sa vie elle-même a-t-elle existé ? devient-il fou ? Son entourage est-il réel ?... Ainsi, il sombrera dans une forme de folie lorsque toutes ces certitudes se trouvent éradiquées le laissant face à un vide angoissant.

Comme dans le *Locataire chimérique*, le héros de *La Moustache* s'oriente vers la théorie d'une « conspiration » – douteuse et infondée – qui s'abat injustement sur lui. Cette transformation physique mineure (se raser la moustache) a une conséquence colossale sur son identité et sa personne. L'égarement du héros face à ce cataclysme le pousse inéluctablement au suicide. L'ambiguïté est le maître mot qui structure ce roman amphigourique où le héros fait l'expérience d'une situation « impossible » selon les termes d'Emmanuel Carrère. Elle se manifeste dans l'intrigue, dans la narration, elle est le principe premier et fondamental de toute l'œuvre.

En 2005, le roman fait l'objet d'une adaptation cinématographique. Pourtant loin d'être cinéaste, Emmanuel Carrère se lance le défi de faire l'adaptation de son propre roman : Les critiques étaient plutôt correctes. Nous retrouverons les mêmes éléments qui ont donné au roman son aspect étrange, sauf que Carrère choisit d'édulcorer un peu le film en changeant la fin sanglante du roman et en optant vers une fin moins choquante. Dans le film, cette ambiguïté apparaît dans le décalage entre la banalité de la scène (une scène de rasage ordinaire) et la musique angoissante en arrière-plan.

Les mélanges des tons (le farcesque et le comique qui contrastent avec le sérieux de la situation) et du champ lexical (la plaisanterie qui domine la première partie du texte en opposition à un champ lexical plus tragique et dramatique en seconde partie et finalement un champ lexical de l'oisiveté et de la renonciation en fin du roman) reflètent l'ambiguïté de la situation.

Toutes les gestes des personnages, les dialogues, les changements de tons sont orchestrés par une structure narrative implicite qui donne de la cohérence et de l'homogénéité au texte favorisant l'adhésion du lecteur.

II. Le schéma narratif :

Notre étude mettant en relation deux champs disciplinaires différents, il nous a semblé nécessaire d'analyser le discours narratif en littérature et en cinéma, de voir s'ils se correspondent ou si la structure narrative change d'un art à l'autre et si les œuvres cinématographiques obéissent à la même structure narrative que celle des récits écrits ?

Nous ne chercherons pas à classer les éléments de nos intrigues d'une manière stricte dans une structure trop rigide, il s'agira seulement de décrire la structure narrative dans les trois romans et de voir si cette structure est la même en littérature et au cinéma. Nous décrirons dans un premier lieu le schéma narratif en littérature et nous nous intéresserons dans un second temps au schéma narratif au cinéma.

1. Le schéma narratif en littérature :

Nous distinguons généralement cinq moments clés qui constituent une intrigue : la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, le dénouement et la situation finale. Ce schéma narratif veille au bon déroulement et à la cohérence de l'histoire. La plupart des récits obéissent généralement à ce découpage. Découdre ce schéma reviendrait à perturber le raisonnement logique du lecteur, habitué à cette structure. L'intrigue n'aura plus aucun sens si les étapes sont mises dans le mauvais ordre ou si l'une d'elles est supprimée.

Il existe une autre manière d'aborder le texte narratif. Martin Lépine dans son article « Du schéma narratif au couple nœud-dénouement » déclare que selon « les programmes de formation du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport pour le primaire et pour le secondaire proposent deux formes de structure de récit : 1) en trois temps (début, milieu, fin) ; 2) en cinq temps (situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement, situation finale)[40]. »

Dans le domaine de la narratologie, Raphaël Baroni se focalise principalement sur le couple « nœud-dénouement[41] », couple inhérent à toute intrigue. Cette structure s'articule en trois parties : Le nœud, le retard et le dénouement. Le nœud correspondrait au schéma narratif classique à l'élément déclencheur. Martin Lépine dit que, selon Baroni, le nœud correspondrait au moment où le lecteur se pose le plus de questions :

> Le nœud produit un questionnement initial qui fait démarrer l'histoire. Tout récit littéraire présenterait ainsi une phase (ou même plusieurs) de nouement à laquelle succèderait une phase ultérieure de dénouement. En général, le nœud vise à susciter un sentiment de curiosité chez le lecteur. […] Le lecteur se retrouve confronté à la question : ''Que va-t-il arriver ?''[42]

Les péripéties qui surviennent suite à l'élément déclencheur sont assimilées à un *retard* dans l'intrigue. Cette phase est idéale dans le récit fantastique puisqu'elle permet de maintenir le suspense jusqu'au bout :

> Entre le nœud et le dénouement, s'insère une phase d'attente, plus ou moins longue et importante selon les récits. Dans cette phase d'attente avant le dénouement, sont introduites des péripéties, destinées à tenir en haleine le lecteur. Le retard est sans aucun doute propice au développement du suspense et prolonge les effets de curiosité[43].

Enfin la phase du dénouement qui vient soit satisfaire la curiosité du lecteur et répondre à ces interrogations, soit laisser le lecteur dans le doute :

---

[40] Martin Lépine, *Du schéma narratif au couple nœud-dénouement*. Québec français, (162), 66–67, Littérature amérindienne Numéro 162, 2011. URI : https://id.erudit.org/iderudit/64302ac (consulté le 11/04/20), p.66
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*

> Cette phase finale vient clore un récit ou un de ses épisodes. Le dénouement répond aux incertitudes, aux questions introduites par le nœud. Il arrive aussi que le dénouement suscite la surprise chez le lecteur[44].

Le phase finale dans le texte fantastique apporte peu souvent des réponses privilégiant ainsi le doute et l'incertitude.

Le schéma narratif permet d'étudier la structure constitutive d'un récit. C'est la suite d'éléments logiques qui, rassemblés, donnent au texte un aspect compact et homogène. La curiosité du lecteur est attisée par le suspense qui augmente jusqu'à atteindre son paroxysme. Généralement, cette tension se dissout peu à peu par la suite à l'approche du dénouement. Seulement, dans certains récits, au lieu d'une situation finale qui répond à toutes les interrogations du lecteur et qui rétablit la sérénité, il peut être confronté à des retournements de situation qui engendrent des résultats contraires auxquels s'attendait le lecteur et suscitent un effet de surprise.

Nous nous proposons de découper les romans selon cinq grands axes : d'abord la situation initiale ou l'incipit qui a pour fonction de mettre le lecteur en confiance, ensuite l'élément déclencheur, suivi par le climax lors duquel les événements atteignent leur paroxysme. Cette partie se caractérise par le déséquilibre et le désarroi du protagoniste. Après le climax survient le dénouement et enfin la situation finale. Nous regarderons avec plus de détails chacune de ces situations dans les œuvres du corpus.

- ### La situation initiale :

Il s'agit dans cette partie de présenter les personnages et de décrire les lieux. Cette situation vise à mettre le lecteur en confiance et à afficher un décor vraisemblable.

Si nous devons établir un découpage approximatif, nous délimiterons les situations initiales dans nos œuvres comme suit :

Dans *Le Locataire chimérique,* la phase initiale s'étend du début jusqu'à la fin du troisième chapitre (« La période transitoire était terminée », p.35). Cette phrase illustre parfaitement le passage de la situation initiale à l'élément déclencheur. Dans *La Moustache*, la fin de la situation finale pourrait être fixée à la page 16 : « […] avant d'abaisser doucement le couvercle de la platine dont le voyant rouge s'éteignit sans qu'il l'ait vue appuyer sur le bouton. » Le personnage regrette déjà de s'être débarrassé de sa moustache. L'incipit de *La Belle image* peut se définir du début jusqu'à la fin du premier chapitre, c'est-à-dire jusqu'à la page 18.

- ### L'élément perturbateur :

[44] *Ibid.* p.67.

Cette phase permet d'annoncer l'élément qui déclenchera le retournement de situation. C'est une situation transitoire qui vient rompre le calme et la stabilité de la situation initiale. Les trois éléments perturbateurs de nos œuvres sont : la pendaison de la crémaillère dans *Le Locataire chimérique*, le rasage de la moustache dans *La Moustache* et la présentation des photographies au guichet dans *La Belle image*.

En effet, dans *Le Locataire chimérique*, la pendaison de la crémaillère entraîne la colère des voisins. À cela s'ajoutent les phénomènes étranges qui se produisent dans l'immeuble qui bouleverseront Trelkovsky. Nous pouvons considérer que ces éléments conduiront à une série de rebondissements qui mèneront à sa folie et le pousseront au suicide. Cette partie peut s'étendre du chapitre IV « Les voisins » au chapitre V « Les mystères ».

Dans *La Moustache*, après le rasage, ce qui marque le renversement de la situation c'est la réplique très inattendue d'Agnès : « Tu sais bien que tu n'as jamais eu de moustache[45]. » Ceci introduit le doute dans l'esprit du personnage et du lecteur. Cette partie peut être définie à partir de la page 16 (« En descendant au sous-sol où se trouvait le parking » jusqu'à la page 31 (« […] Ils s'endormirent. ») Dans *La Belle image*, la situation connaît un bouleversement lorsque Raoul prend conscience de sa métamorphose. Nous pourrons délimiter cette partie de la page 19 à la page 30.

- Péripéties et climax :

Si la phase précédente marque le début de l'accablement des personnages, dans cette partie, davantage de malheurs surviennent jusqu'à atteindre leur paroxysme.

Dans *Le Locataire chimérique*, Trelkovsky est confronté à toute une série d'inconvénients et d'incidents malencontreux ; d'abord il est victime d'un cambriolage, témoin d'une grande dispute entre les voisins et souffre d'une maladie incompréhensible… ces phénomènes s'amplifient jusqu'à atteindre leur comble lorsque Trelkovsky est persuadé qu'il est victime d'un complot des voisins. Trelkovsky se réveille encore une fois fardé et déguisé. Ceci est le point culminant de l'intrigue puisque à partir de ce point Trelkovsky commencera sa descente infernale vers un dénouement funeste. Cette situation s'étend du chapitre VI page 75 « Le cambriolage » jusqu'au chapitre XIV « Le siège » page 138. Cette phrase du chapitre « Le siège » révèle la fin imminente : « La dernière étape était atteinte. Le dénouement devenait horriblement proche maintenant[46]. »

Passons à *La Moustache*. Le protagoniste est également sujet à un grand nombres de péripéties qui le mènent vers une fuite qui prend progressivement les formes d'une errance. Le point culminant est préparé par quatre épisodes :

[45] Emmanuel Carrère, *La Moustache*, Paris, Gallimard, P.O.L Éditeur, coll. « folioplus.classiques », 2014, p.27.
[46] Roland Topor, *Le Locataire chimérique*, Paris, Buchet/Chastel, « coll. » Libretto, 1964, p. 131.

- Ses collègues de travail ne remarquent aucun changement. (p.38)
- Il cherche les poils de sa moustache dans les poubelles. Il les agite victorieusement devant Agnès, effarée. (p. 45-46)
- Il se fait passer pour un aveugle. (p.57)
- L'épisode du restaurant avec Agnès et la carte d'identité falsifiée avec du feutre noir. (p.67-68)
- Il n'y a jamais eu de photographies de Java vu qu'ils n'y sont jamais allés. (p. 69)

L'intrigue atteint son apogée lorsque le personnage principal apprend que son père, chez lequel ils déjeunaient chaque dimanche, était mort depuis un an. Il prend la fuite vers Hong Kong (p.84-105)

Raoul Cérusier cherche par tous les moyens à s'approprier ce nouveau visage : il lui choisit un nouveau nom Roland Colbert, il lui donne le statut fictif de collègue et acolyte de Raoul Cérusier, il essaie de séduire sa femme, de se rapprocher de la Sarrazine et de convaincre son ami d'enfance Julien Gauthier que derrière cette physionomie séduisante se cache en réalité son vieil ami Raoul. En voyant que tout s'effondre et que personne n'arrive à croire à cette histoire ridicule, il s'enfuit et va s'installer chez l'oncle Antonin. La fuite (de la page 115 à la page 118) constitue une trêve, un moment de repos pour Raoul. Il comprend maintenant qu'il doit reconquérir le cœur de Renée. Le climax est atteint lorsque Julien commence à soupçonner que Roland est l'assassin de Raoul. Les péripéties s'arrêtent lorsque Raoul retrouve son ancien visage. Ces différents retournements vont de la page 31 à la page 203.

- Le dénouement :

Les événements ont atteint leur paroxysme. C'est l'étape de la résolution qui précède la situation finale. Le dénouement c'est le moment de la confrontation. Dans *Le Locataire chimérique*, les intentions insidieuses des voisins maintenant révélées, le dénouement se prépare progressivement. Cette partie peut être définie comme allant du chapitre XV « La fuite » au chapitre XVIII « L'énergumène ». Le dénouement se construit dans *Le Locataire chimérique* en trois temps : La fuite de Trelkovsky et son accident de voiture, les préparatifs du rituel du sacrifice (réparation de la verrière/ déguisement) et finalement le sacrifice.

Dans *La Moustache*, les péripéties convergent vers un climax qui est atteint au moment de la fuite du personnage principal vers Hong Kong. À partir de là, l'intrigue connaîtra un relâchement. L'engourdissement du rythme est dû à une régression dans les rebondissements. Nous relevons ensuite une forme d'apathie liée aux gestes flasques des habitants de Kowloon et de la routine ennuyeuse du personnage (les interminables traversées en ferry). La situation devient tellement calme et sereine qu'elle pourrait très bien s'assimiler à la situation finale. Seulement, un nouvel élément

perturbateur vient déranger cet équilibre : il s'agit de la réapparition d'Agnès. Cette phase de dénouement s'organise de la page 106 à la page 146.

Une fois que Raoul a retrouvé son vrai visage, la situation semble s'apaiser. Le dénouement s'articule autour de trois axes importants :

- L'affrontement avec Renée (p.206-p.212)
- Aveu à Julien (p.228-p.238)
- Faux aveu à l'oncle Antonin à qui il révèle qu'il n'y a jamais eu de métamorphose (p.242-p.246)

Le dénouement se développe du chapitre XIII page 204 à la page 246 du chapitre XV.

Nous remarquons l'apparition d'un nouveau nœud, un nouveau rebondissement dans le dénouement. C'est ce qui le distingue de la situation finale. Les personnages font des aveux, des règlements de compte… ils font en sorte de résoudre les problèmes auxquels ils ont fait face, positivement ou négativement. L'intrigue se démêle progressivement.

- La situation finale :

Cette situation décrit les conditions finales, définitives dans lesquelles se trouvent le personnages. Les péripéties ont eu soit un impact positif ou négatif sur la vie des personnages.

Le Locataire chimérique s'achève sur Trelkovsky à l'hôpital couvert de bandage. Ceci rappelle sensiblement la posture dans laquelle se trouvait Simone Choule au début du roman. L'épilogue va de la page 165 à la page 167.

Dans *La Moustache*, la situation finale est troublante ; il s'agit de la scène de suicide. Une scène épouvantable et détaillée qui s'étend de la page 148 à la page 151.

La Belle image s'achève sur le retour de Raoul au local de l'administration. La situation finale se développe de la page 246 à la page 255. Il rencontre les mêmes personnages du début. En attendant le traitement de son dossier, Raoul revient sur la reprise d'une vie professionnelle et conjugale ordinaire malgré le poids de la métamorphose.

Les situations finales révèlent dans les trois romans une structure narrative en boucle. Les excipit renvoient sensiblement aux incipit. Cette idée de recommencement donne l'impression que les protagonistes vivent interminablement les mêmes événements. Ainsi, les romans sont construits sur une structure en miroir exprimée à travers une mise en abyme.

Dans *La Belle image*, les confessions que fait Raoul à son oncle et à son ami Julien au début et à la fin, organisent le texte et se reflètent tout en s'inversant ; Au début, l'oncle Antonin était crédule alors que Julien était sceptique et dans les révélations en fin du roman, l'oncle Antonin devient perplexe tandis que Julien lui accorde le bénéfice du doute.

Aussi, nous remarquons, comme l'a souligné Raphaël Baroni, qu'il n'y a jamais un seul nœud ni un seul dénouement. Plusieurs dénouements possibles se sont présentés à nos personnages, et dans chaque dénouement possible apparaissait un nouveau nœud qui les éloignait encore de la situation finale.

Il existe toujours un pacte de lecture qui conditionne les « horizons d'attente » du lecteur. Par exemple, dans un roman policier, nous nous attendons à un certain type de déroulement de l'intrigue : meurtre, enquête, résolution de l'enquête. Ce pacte avec le lecteur garantit aux lecteurs un déroulement des actions auquel il s'attend :

> Un « pacte de lecture » plus ou moins implicite nous informe par exemple que, dans un roman d'aventure ou d'espionnage, le héros s'en sortira malgré les nombreux périls qu'il devra traverser. […] et dans un roman policier, le détective parviendra à résoudre une énigme particulièrement tarabiscotée au terme de son enquête. Le point commun entre tous ces romans à gros tirage [...] tient à la clarté de leur intrigue, à la présence d'une tension narrative qui garantit leur intérêt, au suspense ou à la curiosité qui connotent et structurent l'acte de lecture malgré l'assurance que l'issue du récit sera conforme aux lois du genre[47].

Le genre fantastique doit garder le mystère jusqu'au bout, c'est ce qui explique les trois chutes imprévisibles (ou faux dénouement vu qu'il s'agit d'un recommencement) dans nos œuvres. Bien que l'intrigue obéisse à la structure narrative conventionnelle, le déroulement des événements est particulièrement flou, le lecteur ne sait pas à quoi s'attendre. Cette incertitude est caractéristique du genre fantastique. C'est une condition qui figure dans le pacte de lecture implicite entre l'auteur et le lecteur.

L'enchaînement des actions se fait à des rythmes différents tout le long de l'intrigue. Dans *La Moustache*, la première partie se caractérise par un rythme effréné qui connaît un affaiblissement dans la seconde partie (celle à Hong Kong). Dans *La Belle image*, le dynamisme de la narration change également ; si les faits se sont succédé à un rythme rapide dans la première partie après la métamorphose, Raoul se trouve face à une impasse lorsque qu'il n'arrive pas à réintégrer sa vie d'avant. Le rythme se relâche lorsqu'il ne trouve plus aucune solution. Dans *Le Locataire chimérique*, le rythme de la narration monte en crescendo. L'enchaînement des actions commence lentement avec une sorte de langueur qui se reflète également dans la personnalité apathique de Trelkovsky pour qu'ensuite la folie et l'étrangeté des personnages s'accroissent jusqu'à atteindre leur paroxysme au moment de la chute finale.

Nous avons remarqué que le schéma narratif dans les œuvres romanesques obéit à cinq moments décisifs qui structurent l'intrigue. Une telle succession logique dans les faits est indispensable pour créer un contenu harmonieux qui progresse vers un climax où la tension est à son comble. L'œuvre

[47] Raphaël Baroni , « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2004/1 (Vol. 2), p. 29-43. DOI : 10.3917/aco.021.43. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm (consulté le 23/04/20)

cinématographique étant aussi un enchaînement de péripéties, doit se conformer à une structure narrative.

2. Le schéma narratif dans le cinéma :

Raphaël Baroni précise dans son article « La valeur littéraire du suspense[48] » que la tension narrative est l'atout de toute œuvre littéraire ou cinématographique. Elle permet de captiver la curiosité du récepteur : « Le lien entre une tension narrative efficace et le succès commercial semble ne faire aucun doute dans le milieu du cinéma, et tout particulièrement à Hollywood, mais il est également avéré dans le milieu littéraire[49]. » Ainsi, dans le cinéma, le plus important reste de préserver le suspense suggéré dans les œuvres livresques. Loin de le décrédibiliser, le cinéma sollicitera d'autres outils pour suggérer le fantastique et pour attiser la tension dramatique.

La structure narrative ne varie pas considérablement des œuvres littéraires aux œuvres cinématographiques. En revanche, nous pourrons relever certains éléments qui caractérisent spécifiquement la structure narrative au cinéma : Le générique. Au cinéma, « […] la présence d'un générique manifeste l'existence d'un dispositif de fabrication et de narration (pour reprendre les termes de Metz, le générique, c'est la manifestation du *cinéma* – en tant qu'institution – dans le film)[50]. » Au-delà du simple rôle informatif, le générique est une partie à part entière du film. Il fait des allusions à la suite de l'intrigue. Le générique est un attribut cinématographique. Bien que nous puissions le considérer comme faisant partie de la situation initiale, le générique est en soi une séquence importante qui permet de conditionner le spectateur, d'attirer son attention et d'anticiper certains fragments du film. Il révéle aux spectateurs, dès les premières minutes, le genre auquel pourrait appartenir l'œuvre cinématographique grâce à la musique, le cadrage, la lumière, etc. Le générique peut faire office de pacte de lecture :

> Il [le générique] mobilise, néanmoins, tout son dispositif de persuasion pour mobiliser les spectateurs dans l'univers du film. D'une certaine façon, le générique propose, plutôt que des listes d'informations, des visualisations synthétisées du film[51].

Dans *Le Locataire* et *La Moustache*, les génériques fonctionnent comme des prolepses ou, en langage cinématographique, de *Flash-forward.* Ils anticipent sur les événements à venir. Comme la transformation de la femme debout derrière les rideaux en Trelkovsky ou encore tous les voisins

---

[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*
[50] Francis Vanoye, *Cinéma et Récit – I, Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989, p.181
[51] Zagalo Nelson, « Poétiques du générique de cinéma : l'expressionnisme en mouvement », *Sociétés*, 2011/1 (n°111), p. 131-140. DOI : 10.3917/soc.111.0131. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-2011-1-page-131.htm (consulté le 23/04/20)

debout, impassibles, derrière leurs fenêtres. Le générique de *La Moustache* nous montre une eau de mer calme et noire et la coque d'un bateau. Ceci fait référence à la fuite de Marc à Hong Kong et à ses interminables passages en ferry.

Les œuvres cinématographiques reproduisent approximativement la même structure narrative que les œuvres littéraires. Nous pourrons penser que, vu qu'il s'agit d'adaptations, les metteurs en scène ont fait le choix de conserver, autant que possible, le même déroulement des actions sans pour autant restreindre les modes d'expression de leur art. Adhérer à une structure narrative permet de baliser l'intrigue et de respecter un raisonnement logique et discursif qui évite de perturber le spectateur.
Nous remarquons qu'il existe dans le schéma narratif des œuvres littéraires et cinématographiques étudiées une certaine uniformité. Ceci montre que le fantastique s'apparente à une méthode narratologique réaliste et vraisemblable. La cohérence sémantique pour relater une histoire étrange traduit une confusion propre au genre fantastique.

III. Introduction au fantastique :

Le fantastique a toujours résisté à une définition tranchée et unanime. Les théoriciens du fantastique, chacun selon sa méthode, ont tenté de déterminer le genre fantastique et de cataloguer ses différents motifs (nous citons Louis Vax, Pierre-Georges Castex, Todorov, Roger Caillois, Penzoldt, etc.) Ceci ne peut que refléter les difficultés d'identification générique du fantastique. Il serait prétentieux de vouloir faire ici une définition exhaustive du fantastique. C'est pourquoi, nous commencerons par un travail de définitions qui permettrait de distinguer entre l'étrange, le fantastique, le merveilleux et la science-fiction, auquel suivra une étude du fantastique dans les incipit de nos œuvres littéraires et cinématographiques confondues.

D'abord, nous noterons que le surnaturel inclut tout phénomène extraordinaire, anormal. Il s'agit d'un événement singulier qui vient troubler la quiétude d'un monde réglé par des lois qui lui sont propres. Le surnaturel peut survenir dans des récits fantastiques mais aussi des récits à caractère merveilleux ou encore dans les récits de science-fiction.
La science-fiction est un genre qui se prête mal à une classification historique. Nous dirons qu'elle s'est établie formellement comme genre vers les années 20 aux États-Unis, a pris de l'ampleur ces dernières années surtout au cinéma, et a été popularisé surtout par des écrivains comme H.P. Lovecraft, George Orwell, Philip K. Dick… Seulement, certains textes anciens, voire très anciens, ont initié ce genre contemporain ; nous citerons notamment *Les Histoires vraies* de Lucien de Samosate écrit au IIe siècle, *Histoire comique des États et Empires de la Lune* écrit par Cyrano de Bergerac en 1650, *Micromégas* de Voltaire écrit en 1752, *La Guerre des mondes*,1898, et *La Machine à explorer le temps*,1895, deux

romans emblématiques de H. G. Wells. Ces différents récits retracent des voyages fabuleux dans l'espace et dans le temps.

D'autres textes comme *Pantagruel* et *Gargantua* de Rabelais (1532-1534), *L'Ève future* de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, paru en 1886, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley publié en 1818 décrivent des géants, des robots ou des créatures humanoïdes. La science-fiction met en scène les thèmes de l'innovation scientifique et technologique. Hugo Gernsback, considéré comme inventeur de ce genre, voulait « que la "science-fiction", d'une part, joue un rôle de vulgarisation scientifique auprès des jeunes lecteurs et suscite des vocations de scientifiques ou d'ingénieurs, et d'autre part qu'elle offre des idées stimulantes pour les scientifiques et les ingénieurs, en leur suggérant des inventions qu'il leur resterait à réaliser[52]. » C'est un genre qui fait le récit d'histoires imaginaires qui se situent principalement dans le futur et où le progrès et les expériences scientifiques prévalent sur l'humain. Nous y recensons les histoires de voyage dans l'espace, de robots, de clones, d'extraterrestres…

Le merveilleux comme la science-fiction présupposent l'existence d'utopies ou de dystopies diégétiques dont les lois et les codes sont tout à fait différents de la réalité du lecteur/spectateur mais qui sont parfaitement naturels pour les personnages du monde diégétique. Nous y comptons les contes de fées, les histoires de sorcière et de magie…

Dans ces genres cités ci-dessus, l'auteur consent, par un accord préalable et réciproque avec le lecteur, que l'univers diégétique réponde à des règles différentes de celles de son monde à lui et dans lequel le réel et le surnaturel se côtoient. La démarcation avec le fantastique se situe dans cette faille. Si la science-fiction et le merveilleux informent le lecteur que les événements dont il sera témoin sont affabulations et se placent dans un monde qui n'est pas le nôtre, le fantastique lui ne prépare pas le lecteur à d'éventuels phénomènes inexpliqués qui surgiront dans un monde logique et organisé proche du sien. Le fantastique ne brutalise pas nos habitudes dès le début, au contraire il installe le lecteur dans une situation de confiance. C'est pour cette raison qu'il est essentiel d'ancrer l'intrigue, dès le début, dans une situation vraisemblable. L'intrusion dans un monde connu et familier coïncide avec l'élément déclencheur du fantastique. Citons Roger Caillois qui considère que « Le fantastique […] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel[53]. […] Tout le fantastique est une rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne[54]. » Cette rupture est souvent brutale car il s'agit de l'éruption

---

[52] Convert Bernard, Demailly Lise, « Effets collatéraux de la création littéraire. L'exemple de la science-fiction », *Sociologie de l'Art*, 2012/3 (OPuS 21), p. 111-133. DOI : 10.3917/soart.021.0111. URL : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-3-page-111.htm (consulté le 26/03/20)

[53] Roger Caillois dans *L'Encyclopédie Universalis,* cité par Gilbert Millet et Denis Labbé dans *Le Fantastique*, Tours, Belin, coll. « Collection Sujets », 2005, p. 9.

[54] Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, cité dans *ibid.* p.9

d'un phénomène impossible dans un monde régi par la raison et par la logique. En effet, le fantastique s'immisce dans un quotidien sain et équilibré. Louis Vax explique dans *L'Art et la littérature fantastiques* que « le récit fantastique […] aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable[55].» Todorov complète cette définition par la notion d'hésitation ; selon lui, le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle.

Si nous tentons de résumer la notion de fantastique nous dirons qu'elle résulte de deux axiomes : le premier est que le fantastique ébranle le réel, le deuxième est qu'il provoque l'hésitation face à un phénomène inexplicable ce qui engendre une remise en doute du réel :

> Si on cherche à isoler les véritables facteurs constitutifs du fantastique, on est très rapidement mis en présence de deux d'entre eux qui se détachent avec une indiscutable netteté. D'autre part, le facteur qui amène, sinon provoque la déroute du réel. D'autre part celui qui suggère une ambiguïté[56].

Todorov définit principalement le fantastique par cette notion d'hésitation. Seulement, à quel point cette notion d'hésitation est-elle pertinente dans nos œuvres ?

Todorov définit l'hésitation comme la difficulté de catégoriser un phénomène ambigu. Ce phénomène est-il le produit d'une illusion ou s'agit-il d'un événement qui ne semble correspondre à aucune explication ? Si le phénomène demeure inexpliqué le récit se place dans le fantastique, dès le moment où nous admettons que les lois ont changé nous basculons vers le merveilleux :

> Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.
> […] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[57].

Selon cette définition, le fantastique est un phénomène fugitif dont l'explication dépasse l'entendement de l'individu. Les œuvres de notre corpus obéissent-elles à cette définition de l'hésitation ? Nous examinerons l'hésitation à deux niveaux : en premier lieu nous l'analyserons du point de vue des personnages et en second lieu nous l'analyserons du point de vue du lecteur/spectateur.

Dans *Le Locataire chimérique*, Trelkovsky est persuadé que les voisins sont malveillants et pernicieux, qu'ils sont hostiles et qu'ils veulent tous (même Stella serait dans le coup) le pousser au suicide. Il ne doute à aucun moment de sa défaillance mentale. Le lecteur quant à lui est dans une autre situation ;

---

[55] *Ibid.*

[56] Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Bibliothèque fantastique », 1977. p. 13.

[57] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 29.

Topor cherche tacitement à provoquer le doute chez le lecteur ; il est face à un dilemme : les voisins cherchent-ils réellement à nuire à Trelkovsky ou serait-il fou ? Les deux interprétations sont acceptables. La descente en enfer de Trelkovsky est progressive, le lecteur ne saura trancher, et ce jusqu'à la fin du roman, entre l'une des deux explications. Seulement les deux explications sont rationnelles ; il ne s'agit pas d'une histoire de fantôme ou de possession, nous sommes face soit à un cas de folie, soit à une conspiration contre lui. Le caractère fantastique apparaît moins à cause d'une hésitation entre deux explications qu'à cause de l'atmosphère lugubre de l'immeuble, de la méchanceté des voisins ou encore de la démence sinistre de Trelkovsky.

Dans le film, la situation est un peu plus délicate ; une interprétation prend le dessus sur l'autre, c'est d'ailleurs ce que les critiques et Topor même, ont reproché à Polanski ; l'idée que les voisins auraient pu comploter contre Trelkovsky pour le pousser au suicide passe inaperçue, ce qui domine le film de Polanski c'est la folie obsessionnelle de Trelkovsky, avec, pour la mettre en évidence, de gros plans sur des personnages transformés en monstres par les hallucinations de Trelkovsky. Le spectateur sait, par les procédés cinématographiques employés, qu'il s'agit de bizarreries dues aux illusions de Trelkovsky :

> […] Roland Topor émettra des réserves sur l'adaptation de son roman : « Polanski a enlevé l'aspect de conspiration. À mon avis, il a eu tort parce qu'on se projette plus facilement sur la victime que sur un fou[58] ».

Dans *La Moustache* le personnage principal pense d'abord qu'il s'agit d'une plaisanterie orchestrée par sa femme et leur groupe d'amis. Plus la plaisanterie s'enlise plus il lui devient difficile de croire qu'il s'agit là d'une simple comédie inoffensive ; toutes les théories possibles se bousculent dans sa tête ; sa femme chercherait-elle à le rendre expressément fou ? Serait-ce elle qui est atteinte d'une folie perverse ? serait-ce lui qui devient fou ? ou encore le monde aurait-il subi un dérèglement dont il serait le seul témoin ? Aucune explication réellement surnaturelle n'est identifiée, mais une hésitation persistante demeure jusqu'au bout.

Le lecteur/spectateur hésite également entre deux théories ; ou bien le personnage principal devient réellement paranoïaque ou bien quelqu'un cherche à le rendre fou. Par la focalisation interne, le lecteur/spectateur est uniquement livré au point de vue du personnage et ne peut ainsi le confronter au jugement d'aucun autre personnage.

Dans *La Belle image*, Raoul se réconforte d'abord dans l'idée que cette métamorphose n'est rien d'autre qu'un rêve, qu'une illusion qui se dissipera après une bonne nuit de sommeil. Seulement, celle-ci reste. Raoul pense que cette transformation est le produit d'un miracle, d'un mystérieux prodige. Le protagoniste hésite entre deux explications : l'une est rationnelle (il s'agit d'une illusion) et l'autre surnaturelle (il s'agit d'une métamorphose). En acceptant cette transformation, il fait basculer le roman vers le merveilleux. Seulement, dans le roman (ce qui n'est pas le cas dans le film de Heymann

[58] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, Rome, Gremese, coll. « Les grands cinéastes », 2016, p.59.

où l'origine de la métamorphose reste un mystère et dont l'effet s'annulera comme il était apparu et sans aucune explication). Raoul considère que sa transformation pourrait être une intervention du diable ou de Dieu. Il pense que c'est un phénomène absurde et ne cherchera point à en trouver une explication. Il le considère comme impossible à expliquer et prendra la décision de l'oublier et de l'enfouir à jamais dans sa mémoire. Pourtant le lecteur/ spectateur, ne croit pas à cette histoire de métamorphose. Il l'impute à un délire ou à une divagation du personnage principal qui voudrait inconsciemment avoir un physique plus attrayant.

Outre l'hésitation, le fantastique est fondé sur un paradoxe qui se construit principalement sur une dichotomie : un monde rationnel, tel que nous le connaissons, qui s'oppose à un monde irrationnel dont les lois nous échappent. Le surnaturel côtoie la vraisemblance, le réel se mêle à l'imaginaire et la frontière entre les deux mondes s'en trouve brouillée.

L'inexplicable et l'inconnu provoquent chez le personnage, le lecteur et le spectateur un sentiment d'angoisse et de peur. Le personnage, perplexe, se trouve dans l'impossibilité d'affirmer la source de ce phénomène étrange. Il opte d'abord pour une explication rationnelle, ce qui donne brièvement au récit un caractère réaliste, mais se heurte par la suite à la réfutation de cette explication. Cette hésitation caractéristique du fantastique s'articule autour d'une oscillation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle. Si le phénomène a pu être élucidé par des lois qui régissent le monde du personnage mais également celui du lecteur/spectateur (il aurait été question d'une hallucination, folie ou autre) alors nous dirons que le récit s'apparente au genre de l'étrange. Si, par contre, le personnage accepte le phénomène surnaturel comme partie intégrante de la réalité, et dans ce cas la réalité du monde diégétique est différente de celui du lecteur/spectateur, nous dirons que le récit s'apparente au merveilleux :

> Le fantastique […] ne dure que le temps d'une hésitation. […] À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toute fois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux[59].

Les éclaircissements que nous allons apporter sur le fantastique seront exclusivement en rapport avec notre corpus et l'époque que nous traitons. C'est pourquoi, nous restreindrons l'approche du fantastique seulement à ce qui concerne nos œuvres littéraires et cinématographiques. Le fantastique que nous traiterons se focalisera principalement sur le motif du dédoublement et des troubles identitaires dans une période relativement contemporaine (seconde moitié du XXe siècle). Nous proposerons également une autre condition qui délimitera notre définition puisque nous analyserons le fantastique à l'aune de l'Absurde et des échanges qui peuvent exister entre les deux. Cette

[59] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p.46

introduction nous permettra de souligner certaines notions qui seront approfondies au cours de cette étude. Nos œuvres entretiennent un rapport fluctuant avec la notion de fantastique. En effet, pouvons-nous parler réellement d'œuvres fantastiques au sens « dix-neuvièmiste », « traditionnel » du terme ? Le fantastique s'affiche dans nos œuvres à des degrés différents : il est par exemple plus discret dans *La Belle Image* de Marcel Aymé, tandis qu'il est nettement plus explicite dans *La Moustache* et *Le Locataire Chimérique*. Ceci se traduit également par des fins plus tragiques dans *La Moustache* et dans *Le Locataire chimérique,* qui se terminent par un suicide, tandis que dans *La Belle Image* le héros connaîtra une fin moins funeste.

Nous retrouvons les motifs classiques du fantastique : les thèmes du double et de l'identité. L'identité est liée à l'apparence physique dans les trois romans (déguisement et maquillage pour Trelkovsky, suppression d'une partie du corps par le rasage pour le héros de *La Moustache* et métamorphose pour Raoul Cérusier) dès qu'il y a un changement dans l'apparence physique les personnages semblent avoir du mal à se reconnaître et perdent progressivement leur identité. Nos œuvres se conforment à la définition du fantastique qui émet comme caractéristique principale l'irruption de l'étrange dans le quotidien et le bouleversement des lois logiques entraînant une confusion entre le réel et l'irréel.

Nous verrons à travers ces trois œuvres que le fantastique qui a émergé depuis le XVIIIe siècle et qui a connu un essor au XIXe siècle, connaîtra une nouvelle réforme au XXe siècle.

Le XVIIIe siècle a connu une effervescence du rationalisme et a accordé une primauté à la connaissance, à l'esprit, à l'intellectualisme, à la philosophie. Seulement, vers la fin du siècle des Lumières un schisme se crée avec la naissance du roman gothique anglais. L'atmosphère noir du roman gothique est considérée comme initiatrice de la littérature fantastique qui se développera principalement au XIXe siècle. Par opposition au siècle des Lumières, le XIXe siècle exalte un univers sombre, inquiétant, occulte, merveilleux et met en évidence le non-sens et l'inexplicable aux dépens des notions de réalité et de logique. L'homme se trouve au centre de la réflexion, ses craintes, ses peurs, ses pulsions, les abysses de son âme, alimenteront les récits fantastiques. La naissance du fantastique rejette le rationalisme rigoureux du XVIIe et du XVIIIe siècles. Cette tradition est principalement promue par E.T.A Hoffmann au XIXe siècle. Introduit en France, de multiples auteurs vont s'initier au fantastique, notamment Nodier, Balzac, Gautier, Nerval, Maupassant…

Le motif du double représente l'un des thèmes majeurs de la littérature fantastique. Il a inspiré de multiples écrivains français (Marcel Schwob, Jean Lorrain, Jacques Cazotte, Gaston Leroux, Théophile Gautier, Guy de Maupassant) anglosaxons (E.T Hoffmann, Oscar Wilde, Henry James, Hans Christian Anderson, Adelbert Von Chamisso), américains (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Robert Louis Stevenson, Stephen King) ou encore russe (Dostoïevski, Gogol). L'éclatement du moi ébranle l'identité du personnage et désagrège son unité. Il s'ensuit la folie du personnage, des délires et des hallucinations, jusqu'à sa perte:

> Ce culte du moi, conjugué à l'incrédulité de l'époque, permet l'émergence d'un nouveau type d' « inquiètement[60] ». À force d'être observé, le moi devient plein d'étrangeté, à lui-même mystérieux et secret, suscite des angoisses, réveille des obsessions, accentue des monomanies[61]. […] Ce n'est pas tant le monde qui regorge de mystère, mais c'est l'homme, son esprit, son imaginaire même[62].

Au XXe siècle, le motif du double n'est plus un phénomène extériorisé mais intériorisé. Ce thème permet de s'interroger sur la complexité et la fragilité de l'identité humaine. Il suppose une réflexion sur la folie, sur l'effacement identitaire et sur la solitude existentielle de l'individu. Cécile Kovacshazy a longuement réfléchi dans son ouvrage *Simplement double* à l'intériorisation du motif du double dans la littérature fantastique du XXe siècle. Elle écrit :

> Au 20e siècle, la littérature ne renonce pas à cette trame narrative du personnage double dont le succès est effectivement universel ; mais elle thème du double s'est principalement développé dans l'Allemagne romantique du XVIIIe siècle. Au vise à l'intégrer dans une esthétique réaliste ou le double s'intériorise dans la psyché[63].

Le lecteur incrédule du XXe siècle n'adhère plus au discours des fantômes et des vampires et encore moins aux doubles extériorisés. C'est pourquoi l'ancrage dans le réel doit être plus convaincant :

> Ne croyant plus aux fantômes, le lecteur du XXème siècle exige qu'une cohérence très forte lie les récits fantastiques pour adhérer sinon à la thématique – déjà fortement récurrente dans ce domaine – du moins à la stratégie dépliée par l'écrivain, c'est-à-dire à la technique[64].

Le motif du double est rationalisé[65] au XXe siècle et suggère principalement un dysfonctionnement de l'inconscient. Ainsi, ce nouveau fantastique s'inspire de la psychanalyse et permet d'identifier les troubles de la psyché et d'expliquer les fonctionnements du comportement humain. Cécile Kovacshazy étudie, dans son ouvrage *Simplement double* publié en 2012, l'essor du motif du double et l'écart qui se creuse peu à peu entre la figure du double au XIXe siècle, qui alimenta la littérature fantastique et romantique allemande, et le motif du double au XXe siècle qui a développé une dimension foncièrement réaliste. Nous passons d'une « extériorisation » du double, c'est-à-dire de l'existence du double comme entité indépendante et à l'extérieur du sujet, vers une « intériorisation » du double c'est-à-dire vers un schisme qui s'opère à l'intérieur même de l'individu :

> Le double n'est plus une manifestation extérieure qui s'impose et résiste aux formes de l'entendement, comme il l'était de façon modèle chez Hoffmann. […] Le double est une forme essentielle, peut-être même centrale pour exprimer la réalité interne de la psyché. La prose narrative du XXe siècle considère le récit de doubles comme plus réel et plus vrai que les récits d'aventures. […] Le récit moderne de doubles se trouve

---

[60] Terme emprunté à Pol Demade cité par Nathalie Prince dans *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, p.16

[61] *Ibid.* p.312.

[62] *Ibid*. p.312-313.

[63] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p.14.

[64] Elisa Luengo Albuquerque, « Le fantastique au XXème siècle : Une chimère ? », Anuario de estudios filológicos, Vol. 10, 1987, pages 213-220., p.217. URL : file:///C:/Users/USER/Downloads/Dialnet-LeFantastiqueAuXXemeSiecle-58612.pdf consulté le 27/01/2019.

[65] Cécile Kovacshazy parle d'une « ère de la rationalisation », p. 110

> dans une situation intéressante puisque c'est la tentation d'expliquer le phénomène de façon psychologique qui permet d'intérioriser la figure[66].

Les œuvres de notre corpus ne mettent pas en évidence des doubles extériorisés, c'est-à-dire par « multiplicité » comme dans la tradition Romantique. Nous sommes face à une intériorisation du thème du double et donc à une « division » à l'intérieur de l'individu. Cette division est flagrante dans *Le Locataire chimérique* et dans *La Belle image* où le moi est double ; Trelkovsky est à la fois cet individu timide et fragile qui peut, en se travestissant, devenir courageux, sociable et dissident à l'image de Simone Choule. Les deux caractères foncièrement antagonistes qui existent simultanément chez Trelkovsky le conduiront à sa perte. Sylvie Camet écrit à propos des dangers de cette division dans son ouvrage *Les métamorphoses du moi* :

> L'étrangeté en nous se manifeste sous la forme d'une division du moi, un moi scindé entre le bienfaiteur et l'adversaire. La rivalité entre les deux nous porte successivement à construire et à détruire notre propre existence, à en être l'heureux artisan et le pitoyable démolisseur[67].

Raoul Cérusier, homme au physique ordinaire et banal se métamorphose en un séduisant et agréable jeune homme : Roland Colbert. Les pensées et les souvenirs de Raoul ne se trouvent pas altérés par cette métamorphose ; son moi intérieur reste le même, seule son image change.
Dans *La Moustache* la division se manifeste également par le changement, non pas dans l'apparence générale cette fois, mais dans un seul détail : la moustache. Une division s'opère lorsque l'entourage et la famille du protagoniste se mettent à soutenir qu'il n'a jamais porté la moustache. Nous sommes face à un même individu qui est perçu différemment selon le point de vue que nous adoptons.

C'est un double « d'un genre nouveau, d'un genre assurément ni romantique ni fantastique[68] », mais qui s'inscrit dans un cadre réaliste, crédible et qui souligne le caractère précaire et insaisissable de la condition humaine. En ce siècle, le fantastique innove et s'oriente vers de nouvelles voies. C'est un fantastique qui se situe principalement et exclusivement dans l'Homme et qui est dans l'introspection et dans l'analyse psychologique. J.-B. Baronian le qualifie de *fantastique de l'intériorité*[69] :

> […] L'objet de la peur s'est déplacé vers une espèce de fantastique du réel, de fantastique du dedans et les monstres archaïques se sont écartés des territoires de l'étrange : on a surpris alors des horreurs intérieurs, des obsessions, des pulsions terribles, des hantises, des névroses inquiétantes, et l'on s'est effrayé non pas de l'absolument autre, mais de soi et des mystères de l'âme[70].

---

[66] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p.316.
[67] Sylvie Camet, *op.cit*, p. 200.
[68] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p.263.
[69] Terme emprunté à J.-B. Baronian dans *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.*
[70] Nathalie Prince, Le *fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 Série Lettres », 2008, p. 106.

Ce fantastique du XXe siècle, principalement imprégné par la psychanalyse, a connu son apogée au cours de ce même siècle. Désormais, le phénomène fantastique s'explique par des notions cliniques et pathologiques comme le délire, la paranoïa, les hallucinations, les troubles identitaires/sexuels, les refoulements…

> Allons plus loin : la psychanalyse a remplacé (et par là-même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attirance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là même des recherches psychologiques des cinquante dernières années[71].

Subséquemment, ce nouveau fantastique va au-delà de l'analyse des inquiétudes de l'Homme, de ses craintes et de ses émotions, il s'apparente à un discours fortement clinique. Les échanges entre les deux permettent d'enrichir les deux disciplines. L'approche psychologique permet d'offrir de nouvelles lectures et de nouvelles interprétations aux récits fantastiques. Si la littérature fantastique s'inspire sans modération de la psychanalyse, elle conserve néanmoins ses caractéristiques fictionnelles et son aptitude à romancer ces faits cliniques. Louis Vax dans *L'art et la littérature fantastiques* expliquera que le romancier et le médecin possèdent deux fonctions différentes. Si le médecin cherche un remède pour traiter ses malades, l'écrivain cherche à affoler son lectorat et à l'épouvanter. Nous citerons ce passage détaillé de *L'art et la littérature fantastique* de Louis Vax où il explicite ce lien entre la littérature fantastique et les études psychiatriques, le médecin et le conteur, le malade et le lecteur :

> Psychiatrie, psychanalyse : les rapports entre le fantastique et les disciplines médicales qui décrivent et traitent les maladies mentales sont assez complexes.
> […] Les fantômes seront des hallucinations de malades. [...] Il y a même une curieuse correspondance entre les thèmes des délires et ceux de la littérature fantastique ;
> Ce rapprochement confère au genre fantastique un sérieux que lui refusaient ceux qui ne voulaient voir en lui que fantaisie gratuite[72].

Nous remarquons également que le fantastique lié à la psychanalyse attise la curiosité du lecteur superstitieux. Les hallucinations du malade, ses peurs l'attirent et le fascinent et l'écrivain trouve dans ses déviations une source d'inspiration :

> [...] le rapport auteur-lecteur est fort différent du rapport malade-médecin. […] Le médecin cherche à apaiser son malade, le conteur veut troubler son lecteur.[…] L'halluciné croit en principe à ses visions, le médecin n'y croit pas du tout ; au contraire, conteur fantastique et lecteur sont légèrement troublés[73].

Les œuvres de notre corpus sont imprégnées par la psychanalyse. Nous voyons s'y déployer les mystères de l'inconscient, la force des refoulés, la fragilité des structures mentales, la folie, la peur et l'angoisse. Ce qui effraie davantage le personnage c'est sa propre folie, ou que la seule explication

---

[71] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p.169.
[72] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris PUF, coll. « Que sais-je ? Le point des connaissances actuelles », 1974, p. 19-20-21-22.
[73] *Ibid.*

possible excède son entendement. Le fantastique naît dans nos œuvres plus de l'absence d'explication que de l'hésitation sur le caractère surnaturel du phénomène. Elles mettent ainsi en relief les limites de notre raison. Ces œuvres ont été publiées principalement vers la deuxième moitié du XXe siècle : *La Belle image* en 1941, *Le Locataire chimérique* en 1964 et *La Moustache* en 1986. Entre temps, la psychanalyse a bien eu le temps de se faire une place imposante dans l'horizon du savoir. La psychanalyse commence à faire autorité principalement à partir des années 20 grâce aux essais de Freud, suivis en France par ceux de Lacan dans les années 30. La psychanalyse a permis de rationaliser le genre fantastique et de donner des explications aux fonctionnements mystérieux de l'esprit humain qui ont auparavant inspiré une approche différente du fantastique : « Certes, la psychanalyse n'est pas une science, mais elle est un discours rationalisant et éclairant les zones sombres du Romantisme […], et à ses débuts, elle a été perçue et promue comme science[74]. »

Alain Pelosato dans son ouvrage très exhaustif sur le cinéma fantastique, intitulé *Le cinéma fantastique*, enrichit-il la thématisation du fantastique introduite par Todorov en l'appliquant au cinéma. Il discerne ainsi le fantastique psychologique du fantastique social. Voici la définition qu'il en donne :

> Reprenons complétement l'idée du thème du je de Todorov que j'appellerai plutôt fantastique psychologique, auquel j'intégrerais son thème du tu, j'en rajouterai un autre, celui du fantastique social, qui reprendra quelques thèmes du je et quelques autres du tu…
>
> Le fantastique psychologique concerne la plupart des histoires de « diableries et hantises », celles qui renvoient à la possession de notre conscient par notre inconscient. Le fantastique social concerne toutes les histoires de créatures et de mondes inconnus, même si elles sont traités sur le mode psychologique, ce qui est souvent le cas des histoires de créatures. Car, ce qui hante l'humanité et qui produit le fantastique c'est à la fois soi-même, son individu qui parfois nous terrifie, notamment dans nos rêves, mais aussi les autres, « l'enfer c'est les autres », qui sont liés ensemble, entre eux et avec soi-même par un système social[75].

Selon Alain Pelosato le fantastique psychologique est celui où l'inconscient prend le devant de la scène et se substitue au conscient. L'individu se trouve dépossédé de son conscient et de sa lucidité qui s'éclipse derrière l'inconscient. Au-delà des histoires de « diableries et hantises », nous pourrions y ajouter les histoires de double, de folie et de tous les genres de dérèglements psychiques et identitaires. Si ce phénomène dépasse l'individu en tant qu'unité et concerne l'individu dans son espace social, Alain Pelosato parlera de fantastique social. Le fantastique social met en péril le système social et cherche à révéler ces défauts. Les œuvres de notre corpus, si nous nous référons à cette catégorisation, appartiendraient aux deux thèmes. Plus que des récits relatant le déséquilibre psychique des personnages, l'Autre joue un rôle fondamental dans la dégradation de l'état des protagonistes et dans leur perdition. En effet, la théorie d'un éventuel complot revient dans les trois romans. Le « Tu » cherche intentionnellement à causer du tort voire du mal au « Je ». Dans *La belle*

[74] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p. 324
[75] Alain Pelosato, *Le cinéma fantastique*, Pantin, Editions Naturellement, coll. « Fictions », 1998, p. 70-71

image, c'est la vie conjugale et ses anomalies qui sont au centre de l'intrigue. Plus que des histoires de troubles psychologiques, ces œuvres s'inscrivent dans une stratégie plus globale qui ébranle un système social et qui permet de dénoncer le traitement différent auquel ont droit les immigrés juifs, ou encore les relations conjugales toxiques et malsaines.

L'image spéculaire renvoie aussi à une double catégorisation psychologique et sociale : elle est à la fois notre image intime, telle que nous nous voyons, mais aussi le reflet de l'image que nous donnent les autres. Le refus des autres à les accepter avec cette image pousse les personnages à vouloir changer d'identité. Alain Pelosato ajoute à ce propos : « Tous les films qui traitent du double renvoient notre être social à notre image intérieure[76]. »

Notre étude mettant en relation la lecture psychologique et philosophique, nous tenterons un rapprochement entre les deux. Dans ce cas, nous pourrons parler d'un fantastique philosophique, absurde plus précisément, lorsque celui s'attache à l'étude de l'Homme et réfléchit à son rôle dans le monde qui l'entoure. Nous distinguons différentes approches philosophiques de l'absurde, notamment l'absurde schopenhauerien ou l'absurde existentialiste de Sartre. Ce travail n'étant pas une étude philosophique sur l'absurde, nous nous orienterons vers une approche camusienne. Cet absurde met en exergue la fragilité de la condition humaine et l'impuissance de l'homme face à un monde qui lui est encore inconnu et qui est régi par des règles et des lois qui lui échappent.

La philosophie de l'absurde camusienne est avant tout réflexion sur la mort et sur la finitude de l'homme. C'est pour cette raison que Camus considère qu' «il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. » Le thème de la mort est d'ailleurs un thème dominant dans la littérature fantastique. Ainsi, nos trois œuvres se trouvent impliquées dans ce questionnement camusien ; « la vie vaut elle la peine d'être vécue ? » La mort montre la fragilité de la condition humaine. L'individu se retrouve seul dans un monde sans sens dans lequel il est destiné à mourir. La mort est aussi le fondement de la littérature fantastique. Elle génère l'angoisse et la peur. Alain Pelosato considère même que la mort est « le personnage principal du fantastique[77]. »

Toutefois, ce n'est pas le phénomène surnaturel en soi qui dérange, mais c'est son intrusion dans un monde que le personnage ainsi que le lecteur pensaient connaître et contrôler. Ce même phénomène ne serait pas fantastique, s'il intervenait dans un monde où le surnaturel serait la norme (un monde merveilleux). C'est précisément cette apparente organisation qui constitue la condition nécessaire pour parler du fantastique. Le fantastique est souvent lié à l'intrusion d'un phénomène inexpliqué dans un monde organisé, ou du moins qui donne l'impression de l'être. Ce phénomène échapperait à toute explication raisonnable. L'absurde obéit à cette même loi. La finalité et

[76] *Ibid.* p. 73
[77] *Ibid.* p. 16.

l'organisation de notre monde ne sont que simulacre. Si le monde est absurde, c'est précisément parce qu'il donne l'impression d'être ordonné alors qu'en réalité il est déraisonnable, injuste et insensé :

> […] Ce n'est pas l'absence de finalité en soi, c'est cette absence dans un monde où tout est parfaitement organisé en vue d'une fin, qui crée le paradoxe absurde. […] Un monde où tout serait hasard et irait au hasard ne serait pas absurde. Un monde où tout serait organisé en vue de fins existant réellement – et même si ces fins sont plus ou moins inaccessibles – ne le serait pas davantage. Absurde, par contre, est le monde où coexistent ces deux principes incompatibles – d'où notre expression de ''finalité sans fin''[78].

Le monde dans lequel se trouvent engloutis nos personnages répondrait à cette notion d'absence de finalité. Au-delà d'un monde sans fins, c'est un monde hostile et cruel dans lequel les personnages se trouvent pris au piège comme dans un cercle vicieux qui les oblige à revivre indéfiniment la même vie incompréhensible. L'absence de justification et de raison définissent le phénomène fantastique et l'absurde. Comme le fantastique, l'absurde obéit à cette « vision du monde en opposition complète avec toute espèce de raison ou de justification, d'un sentiment d'étrangeté absurde devant la simple notion d'existence[79]. » L'absurde se place contre la logique et la raison qui nous persuadent que l'univers est ordonné et régi par des règles, que l'être humain tient une place particulière et que son existence est orientée vers une finalité. Le fantastique est également une révolte contre une rationalité transcendante qui n'est plus efficace dans ce monde inintelligible.

Ainsi, le personnage principal et le lecteur se trouvent déconcertés face à un monde prétendument organisé. Fantastique et Absurde se font étroitement écho. L'homme lucide face à l'absurde comme l'homme victime du fantastique sont des individus désillusionnés. Comme le héros camusien qui se heurte à l'impossibilité de trouver un sens à son existence et au silence assourdissant du monde face à sa quête, le héros fantastique est incapable de définir l'origine de ce phénomène inexpliqué et inclassable.

Finalement, cette introduction a permis de faire un état de l'art, de situer la problématique dans le champ du savoir et de présenter les théories qui seront nécessaires à l'interprétation des œuvres de notre corpus. Le fantastique sera le fil d'Ariane de ce travail de recherche, il est au centre de la corrélation entre les trois disciplines évoquées. Afin de voir comment se prépare tacitement le fantastique, nous avons décidé de faire une analyse des débuts.

1. Étude du fantastique dans les incipit :

Pour mieux comprendre la manifestation du fantastique dans nos œuvres, nous nous proposons une analyse des commencements en prenant comme axe d'analyse l'étude du réel : nous examinerons

[78] Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, p. 53.
[79] *Ibid.* p. 47.

Le Locataire chimérique du chapitre I « l'appartement » au chapitre II « L'ancienne locataire », *La Moustache* du début jusqu'à la page 16 et *La Belle image* du chapitre I au chapitre II page 19.
Nous étudierons également les débuts des adaptations cinématographiques : Pour *Le Locataire* nous commencerons par le générique jusqu'à 13 :15 minutes. Pour *La Moustache* nous nous concentrerons sur les plans du début jusqu'à 01 :21. Et enfin, *La Belle image* que nous analyserons du début jusqu'à 15 :16 minutes.
L'étude des incipit permettra de définir l'atmosphère qui s'installe dès le début. Nous nous demanderons comment ces circonstances initiales, en apparence très banales, connaîtront des fins relativement tragiques. Nous nous intéresserons également aux moyens dont usent les auteurs/metteurs en scène pour suggérer le fantastique au lecteur/spectateur. Dès le début, nous retrouvons d'ores et déjà certains éléments caractéristiques du fantastique : sentiment d'incertitude, anxiété, angoisse…

Comme évoqué ci-dessus, l'un des critères fondamentaux du fantastique – richement déployé dans les œuvres étudiées – est d'ancrer les récits dans le réel afin que le lecteur ne soupçonne pas la possible intrusion d'un phénomène surnaturel. Les trois romans se caractérisent par une « rupture brutale » dans le monde réel à cause de l'irruption d'un phénomène inexpliqué dans un monde que nous pensions connaître. Cette rupture est d'autant plus brutale dans la mesure où elle est précédée par un fort ancrage dans le réel. Jean Pierrot écrit dans *Merveilleux et fantastique* que « le fantastique '' se manifeste comme une *rupture inexplicable* de la solidité rassurante de *l'univers quotidien*, qui entraîne le héros qui en est victime, et avec lui le lecteur, dans *l'angoisse* et dans la *peur*. Cette rupture ne pouvant agir que si elle demeure crédible, soit donc respecter la vraisemblance[80].'' » La situation est tout à fait crédible, le discours est cohérent, les gestes des personnages et leurs paroles ne laissent rien soupçonner d'anormal, bref, aucun détraquement de la réalité par l'irruption d'un phénomène étrange n'est redouté.
Bien que cela puisse paraître paradoxal, la vraisemblance est un critère édificateur du fantastique. Il s'agirait même selon Charles Brion d'un véritable « contresens » de les opposer. Le but derrière ce réalisme apparent est de rassurer le lecteur afin qu'il ne suspecte pas l'intrusion imprévisible d'un événement singulier. Ainsi, le lecteur se reconnaît dans le monde diégétique et s'identifie au personnage principal. Plus le cadre décrit est réaliste plus le phénomène fantastique sera impossible à prévoir. Le réalisme n'est donc qu'artifice :

> L'un des pires contresens possibles sur le genre fantastique, c'est de s'opposer radicalement à toute notion de réalisme. Tous les grands critiques au contraire ont montré la nécessité s'imposant à l'auteur

[80] Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique : une histoire de l'imaginaire dans la prose*, Lille, Service de reproduction de thèses de l'Université, 1975, p.13. Cité par Elisa Luengo Albuquerque dans « Le fantastique au XXème siècle: une chimère? », Université de Extremadura, Espagne, Vol. 10, 1987, p.213-220. p. 214. Les mots en italique sont soulignés par Elisa Luengo Albuquerque.

> de constituer une aire normative préalablement à la survenue de l'événement fantastique. [...] Plus l'entame du texte aura su convaincre que le protagoniste se meut dans une réalité quotidienne qui est en même temps la nôtre, plus nous partageons les angoisses de celui-ci [...] Le conte fantastique ne nous installe dans la réalité quotidienne que pour mieux nous entraîner dans le mystère », résuma Louis Vax[81].

En effet, pour rendre la rupture plus agressive, l'écrivain a besoin d'ancrer son intrigue, dès les premières lignes dans le *réel*. La vraisemblance de l'histoire et les détails réalistes favorisent la fiabilité du récit. Louis Vax insiste aussi sur l'importance de la crédibilité de la situation : « Il faut que le conteur affecte d'être convaincu pour que l'auditeur feigne d'être persuadé. Pour forcer la croyance, rien ne vaut la qualité du témoin, la sobriété du récit, la conformité des événements rapportés avec les opinions reçues[82]. » Nodier, en intégrant la folie comme thème fantastique dans ses œuvres, souligne l'importance d'un « fantastique vraisemblable ou vrai[83]. » Fantastique et réalisme, deux termes à l'apparence antinomiques, deviennent pourtant complémentaires l'un de l'autre.

Comme mentionné, pour rendre la déchirure avec la vie quotidienne plus acerbe, les événements doivent s'ancrer dans la vraisemblance et doivent être crédibles. Pierre-Georges Castex présente le fantastique comme « '' une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ''. […Il] propose une définition plus dynamique cette fois : '' le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne '' – ce qui implique sa liaison avec une esthétique du vraisemblable[84]. » L'écriture fantastique emploie des techniques afin d'ancrer le récit dans une apparente réalité cohérente, du moins pour le protagoniste. Le fantastique rompt la cohérence et l'homogénéité du quotidien :

> [Le fantastique] se manifeste comme une rupture inexplicable de la solidité rassurante de l'univers quotidien, qui entraîne le héros qui en est la victime, et avec lui le lecteur, dans l'angoisse et dans la peur. Cette rupture ne pouvant agir que si elle demeure crédible, soit donc respecter la vraisemblance[85].

L'incrédulité et le scepticisme du personnage « témoin » face au phénomène fantastique donne aussi au texte plus de réalisme, puisqu'il refuse de croire à ce phénomène et cherche comme nous une autre explication rationnelle.

L'ancrage dans le réel commence par mettre en scène des personnages tout à fait ordinaires et communs. Les trois romans mettent en avant des protagonistes ayant relativement le même profil. Joël Malrieu écrit dans son ouvrage *Le Fantastique* que le personnage susceptible d'être ''victime''

---

[81] Charles Brion dans *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 801.

[82] Vax Louis, « Chapitre premier. La nature du fantastique », dans : , *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique.* sous la direction de Vax Louis. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1979, p. 15-48. URL : https://www.cairn.info/chefs-d-oeuvre-de-la-litterature-fantastique--9782130360438-page-15.htm (consulté le 31/01/2019)

[83] Cité par Christian Chelebourg, dans *Encyclopédie du fantastique*, *op.cit.* p.322.

[84] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2008, p.11-12

[85] Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique : une histoire de l'imaginaire dans la prose*, Lille, Service de reproduction de thèses de l'Université, 1975, p.13. Cité par Elisa Luengo Albuquerque, *op.cit.*

d'un phénomène fantastique se distingue par : « la vacuité, le hasard et la nécessité, l'isolement social, le problème de la société, l'isolement affectif, l'isolement intellectuel[86]. » Trelkovsky nous est présenté comme un personnage timide et discret en marge de la société. Le héros de *La Moustache*, malgré une vie conjugale, professionnelle et financière apparemment prospère, se sent délaissé, incompris et se trouve dans l'obligation de se séparer de sa famille, de ses amis et de son pays. Raoul Cérusier est un personnage simple avec des soucis ordinaires. Il mènerait une vie conjugale et familiale un peu agitée comme en témoigne ce monologue au début du roman :

> Las d'examiner les lieux et les gens, je revins à des préoccupations que j'vais réservées en entrant : une affaire en suspens, que j'essayais de remettre en branle ; un coup de colère qu'avait eu ma femme l'avant-veille ; une conversation du matin même avec le professeur au sujet de mon fils qui ne mordait pas au latin. L'humeur des femmes, la culture classique, le cours des métaux, je sentis à un certain moment ces soucis se mêler dans ma tête et tourner en rond avec une lenteur écœurante[87].

Les trois romans ont en commun un fort ancrage de l'intrigue dans le réel et relatent des histoires banales de la vie quotidienne. Les décors ainsi que les situations sont vraisemblables. Pour rendre l'intrigue plus réaliste les situations relatées sont triviales et routinières (séances de rasage dans *La Moustache*, recherche d'appartement dans *Le Locataire chimérique*, procédure administrative dans *La Belle image*).

Avec l'ouverture de *La Moustache*, le lecteur a l'impression de s'immiscer dans l'intimité d'un couple. La première réplique – « Que dirais-tu si je me rasais la moustache ? » – projette d'emblée le lecteur en pleine action. Elle donne l'impression que l'histoire avait déjà commencé avant l'arrivée du lecteur. Cette réplique qui amorce le récit permet, comme tout dialogue, d'actualiser la situation dans le temps, de le dynamiser et de donner de la vraisemblance. L'intrigue progresse par la suite peu à peu jusqu'à atteindre son point culminant.

Le Locataire s'ouvre également sur une situation ordinaire : un certain Trelkovsky est à la recherche d'un appartement. L'incipit remplit également ses fonctions nécessaires en introduisant les personnages, les lieux et divulgue quelques indices de l'intrigue : « Trelkovsky allait être jeté à la rue lorsque son ami Simon lui parla d'un appartement libre rue des Pyrénées. […] Trelkovsky était un jeune homme d'une trentaine *d'années*, honnête, poli, qui détestait par-dessus tout les histoires[88]. »

L'incipit de *La belle image* ne s'éloigne pas de cette fonction informative et ne laisse pas prévoir l'irruption d'un phénomène qui sort de l'ordinaire. La description d'un organisme administratif, des guichets et des employés qui traitent avec lassitude des piles de papiers donnent au texte un caractère trivial qui s'apparente à la littérature réaliste :

> L'administration accueillait le public de deux à quatre dans un bureau étroit situé à l'entresol et donnant sur une cour sombre et profonde. Au hasard, je me dirigeai vers l'un des guichets, celui du milieu et je

[86] Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 53-59.
[87] Marcel Aymé , *op.cit*. p. 9
[88] Roland Topor, *op.cit.* p. 14.

> posai une question à l'employée. Elle ne répondit pas d'abord, mais acheva une addition et en commença une autre. Impatienté, je répétai ma question, non sans me plaindre du peu d'empressement qu'on mettait à renseigner le public[89].

Les trois ouvertures remplissent les fonctions d'incipit en annonçant l'intrigue, en présentant les personnages, le temps et en décrivant l'espace de l'action. Mais bien que ces situations inaugurales décrites soient d'un grand naturel, certains détails installent d'ores et déjà une atmosphère inquiétante voire fantastique.

Il est vrai que la dimension réaliste est particulièrement prégnante dans les œuvres de notre corpus. Pour ce faire, les écrivains ont recours à une esthétique du détail. En effet, les incipit se caractérisent par un grand nombre de détails. Cependant, bien que la situation soit parfaitement ordinaire, le lecteur ressent un malaise par rapport à ce foisonnement d'informations. Une constante insistance et une exagération inexplicable rendent ces détails dérangeants et suspects. C'est ce qui va justement conditionner implicitement le destinataire. En effet, certains détails sont disséminés dans le texte pour permettre de capturer l'intention du lecteur tout en maintenant le suspens ; les détails exagérés dans *La Moustache*, les récurrentes références au trou dans la verrière dans *Le Locataire*, et les références aux photographies dans *La Belle image.* Le réel est considéré comme un motif du fantastique.

Après cette présentation générale, nous nous attarderons maintenant à l'analyse séparée de chaque œuvre du corpus.

- *Le Locataire chimérique :*
  - LE ROMAN :

L'une des caractéristiques du récit fantastique, c'est qu'un personnage banal au quotidien inintéressant, se trouve face à un phénomène incongru et étrange :

> Tout récit fantastique se ramène à un schéma mettant en œuvre deux éléments constitutifs : un *personnage* banal, que rien ne semble prédisposer à une telle expérience, se trouve soudain confronté à un *phénomène*, qui contredit lui-même toutes les lois physiques connues ou toutes les croyances communément admises[90].

Trelkovsky nous est décrit comme « un jeune homme d'une trentaine d'années, honnête, poli, qui détestait par-dessus tout les histoires. Il gagnait modestement sa vie[91]. » Le narrateur nous présente l'image d'un homme simple, quelconque sans rien d'exceptionnel.

La situation progresse peu à peu du naturel (la recherche d'un appartement, l'installation, la pendaison de la crémaillère) vers l'improbable (les mystères qui se passent dans l'immeuble, les voisins qui

[89] Marcel Aymé , *op.cit.* p.7.
[90] Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque », 1996, p.59.
[91] Roland Topor, *op.cit.* p. 13

persécutent Trelkovslky, le pouvoir envoûtant de Simone Choule sur Trelkovsky, l'apparition du spectre de Simone Choule et finalement le suicide). Le récit fantastique obéit le plus souvent à ce même enchaînement. Il « [...] partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel[92]. »
De plus, dans *Le Locataire chimérique*, la description de l'appartement et de l'immeuble ne présage rien de bon. Le contraste entre l'état délabré de l'appartement et l'émerveillement de Trelkovsky devant ces murs abîmés et son obstination à obtenir cet appartement malgré son prix – qu'il négociera étonnamment bien– déconcertent le lecteur :

> L'appartement se composait de deux pièces obscures sans cuisine. Une seule fenêtre dans la pièce du fond donnait sur un mur percé d'un vasistas situé exactement en face d'elle. Telkovsky comprit qu'il s'agissait du vasistas des W.C de l'immeuble d'à côté. Les murs avaient été recouverts d'un papier peint jaunâtre sur lequel s'étalaient par endroits de larges taches d'humidité. Le plafond apparaissait fendu sur toute son étendue de lignes qui se ramifiaient comme les nervures d'une feuille. De petits morceaux de plâtre qui s'en étaient détachés craquaient sous les chaussures. Dans la chambre sans fenêtre, une cheminée de faux marbre encadrait un appareil de chauffage à gaz[93].

L'appartement n'est pas avenant et se caractérise par une faible luminosité : « obscures, une seule fenêtre, jaunâtre, taches d'humidité, fendu, plâtre, sans fenêtre. » L'intérieur de l'appartement s'oppose à l'extérieur de l'immeuble qui se caractérise plutôt par des couleurs lumineuses. Trelkovsky le trouve « illuminé », « neuf » et « gai » :

> Sur le trottoir, il s'arrêta pour considérer l'immeuble. Celui-ci était tout illuminé aux étages supérieurs par le soleil de septembre, ce qui lui donnait un aspect presque neuf et gai. Il chercha la fenêtre de ''son'' appartement, mais il se souvint qu'elle avait vue sur la cour. Tout le cinquième étage était repeint en rose et les volets en jaune canari. L'accord n'était pas subtil, mais la note de couleur qu'il mettait sonnait joyeusement. Aux fenêtres du troisième il y avait tout un parterre de plantes grasses, et au quatrième, des grilles rehaussaient la barre d'appui, à cause des enfants peut-être, bien que ce fût peu probable puisque le propriétaire n'en voulait pas. Le toit était hérissé de cheminées de toutes les tailles, de toutes les formes. Un chat qui n'appartenait certainement pas à un locataire s'y promenait. Trelkovsky s'amusa à imaginer qu'il se trouvait à la place du chat, et que c'était lui que le soleil chauffait doucement[94].

La focalisation interne permet ici de relater les impressions de Trelkovsky, seulement on relève une intervention du narrateur : l'emploi des guillemets et du possessif – « la fenêtre de ''son'' appartement » – montre que Trelkovsky arrive déjà à se projeter dans son nouvel appartement. Néanmoins, les guillemets signalent l'intervention du narrateur qui rétablit la distanciation vu que Trelkovsky n'est pas encore réellement propriétaire de l'appartement. La discordance dans les couleurs entre l'intérieur de l'appartement et l'extérieur de l'immeuble est presque ironique et éveille la méfiance du lecteur. Pourquoi le personnage se donne-t-il tant de mal pour obtenir la reprise d'un appartement où l'ancienne locataire a connu une fin tragique, dont le propriétaire l'assujettit à des

[92] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais. Lettres » 1976, p.179-180.
[93] Roland Topor, *op.cit.* p.13-14
[94] *Ibid.* p. 19.

règles trop strictes et où il est sans cesse querellé par une concierge à l'humeur « revêche[95] » et « grognon[ne][96] » ? Seulement, un lecteur pressé pourrait simplement attribuer cela au désespoir de Trelkovsky qui serait seulement à la recherche d'un appartement pour ne pas se retrouver dans la rue. Relevons deux autres détails auxquels l'écrivain accorde un grand intérêt et que seule une lecture à rebours permet d'en donner du sens : le trou dans la verrière et l'emplacement de l'appartement juste en face des WC, de l'autre côté de la cour. S'ajoute à l'état de l'immeuble le comportement inquiétant et menaçant des voisins. La concierge annonce, dès les premières lignes, le destin tragique de l'ancienne locataire. Le regard de Trelkovsky et du lecteur est tout de suite dirigé vers la fenêtre par laquelle elle s'est jetée :

- « La locataire qui habitait ici s'est jetée par la fenêtre, expliqua la concierge devenue subitement plus aimable. Tenez, on peut voir l'endroit où elle tombée.
  Elle emmena Trelkovsky à travers un dédale de meubles jusqu'à la fenêtre, et lui désigna triomphalement les débris d'une verrière qui se trouvaient trois étages plus bas.
- […] Et si elle se rétablissait ?
- Il n'y a pas de danger, ricana l'odieuse femme. Ne vous en faites pas !
  Elle lui fit un clin d'œil.
- […] Et les W.C ?
- Juste en face. Vous descendez et prenez l'escalier B. de là-bas vous pouvez voir l'appartement. Et inversement.
  Elle fit un clin d'œil obscène.
- C'est un paysage qui vaut le coup d'œil ![97]. »

Ce dialogue est précurseur de l'obsession que développera Trelkovsky par la suite à regarder ses voisins aux toilettes à travers ses jumelles. Mais il anticipe surtout le destin tragique de Trelkovsky. C'est d'abord la concierge qui porte l'intention de Trelkovsky sur ce centre d'observation. Les commentaires de la concierge sont cyniques et donnent l'impression qu'elle se réjouit de la mort de l'ancienne locataire. Peu à peu, Trelkovsky est attiré par les événements étranges qui surviennent aux lieux d'aisance. D'abord par simple curiosité, cette manie se transforme peu à peu en habitude obsédante. Le trou dans la verrière commencera à exercer une fascination inexpliquée sur Trelkovsky dès sa première soirée dans l'appartement.

Autre détail anticipateur ; les mises en garde incessantes de M. Zy contre le bruit. Ces avertissements conditionneront peu à peu l'état d'esprit de Trelkovsky. Il essaiera, malgré lui, de respecter les règles imposées par les habitants de l'immeuble. S'ajoute au comportement de M. Zy celui de la concierge et de son chien, tous les deux hostiles. Leurs comportements contrastent ostensiblement avec celui de Trelkovsky, plutôt timide, réservé et respectueux. Trelkovsky se trouve écrasé par ces personnalités. Cet écart entre les deux personnalités permet d'anticiper l'hypothèse selon laquelle Trelkovsky est victime d'un complot de la part de ses voisins. Le suicide de l'ancienne

[95] *Ibid.* p. 13.
[96] *Ibid.*
[97] *Ibid*. p. 14.

locataire sous-entend la même chose et rend encore plus probable la tournure que prendront les événements.

La scène à l'hôpital est déterminante non seulement parce qu'elle inaugure une atmosphère angoissante et oppressante mais surtout parce qu'elle va sceller le cercle vicieux sur lequel est construit le roman. Vêtu de son « unique costume sombre », Trelkovsky décide de rendre visite à l'ancienne locataire : Simone Choule. Il avoue que « Les hôpitaux lui avaient toujours produit une pénible impression. Il lui semblait que de chaque fenêtre sortait un râle, qu'on profitait de ce qu'il avait le dos tourné pour évacuer les cadavres. Les médecins, les infirmiers lui apparaissaient comme des monstres d'insensibilité[98]. » À l'hôpital, le décor macabre et sinistre vient suggérer la mort qui suit de près le personnage. Le champ lexical de la mort et de l'agonie domine le texte et installe une atmosphère fantastique. Nous relevons des mots comme « hôpitaux, pénible, râle, cadavres, monstres, insensibilité » qui inquiètent le lecteur. S'ajoute à la description de l'hôpital celle de Simone Choule. La description est bâtie sur ce contraste du blanc maculé de taches noires. Cette métaphore du blanc maculé évoque le suaire. Simone Choule se caractérise par l'immobilité, une inertie qui augure sa mort imminente :

> Autour des lits blancs, des petits groupes dont l'habillement sombre formait contraste allaient et venaient […] Trelkovsky n'eut pas trop de peine à trouver le lit 18. Une femme y était étendue, le visage recouvert de bandages, la jambe gauche surélevée par un système compliqué de poulies. L'unique œil visible était ouvert. Trelkovsky s'approcha doucement. Il ne savait pas si la femme l'avait remarqué, car elle ne cilla pas, et l'on ne pouvait rien voir de son expression tellement elle était emmaillotée. […] elle respirait difficilement, la bouche grande ouverte, comme un puits noir dans les linges blancs. Il nota avec gêne qu'une incisive supérieure manquait[99].

Les références récurrentes au trou dans la verrière, aux avertissements contre le bruit, l'emplacement stratégique de l'appartement en face des cabinets d'aisance..., tous ces indices conditionnent implicitement le lecteur. Cette focalisation persistante sur la mort présage la fin tragique du roman et lui confère une atmosphère lugubre, propre à la littérature fantastique. La pendaison de la crémaillère constitue l'élément déclencheur, la déchirure dans l'intrigue où le récit basculera et atteindra son paroxysme avant la chute finale. Ces éléments diégétiques constitutifs de l'incipit seront représentés dans le récit filmique avec les outils nécessaires propres à cet art.

➢ Le film :

Roman Polanski né Raymond Thierry Liebling à Paris le 18 août 1933, est un cinéaste, metteur en scène, producteur et réalisateur français de parents polonais. Issu de parents juifs, il garde de son enfance de grandes séquelles traumatisantes au moment de son retour en Pologne avec sa famille,

[98] *Ibid*. p.21.
[99] *Ibid.* p.22.

trois ans avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale. Il aura vécu les atrocités du ghetto de Cracovie et de la Shoah. Un nouvelle tragédie bouleversera sa vie en 1969 lorsque sa femme, Sharon Tate, sera assassinée par La « famille Manson » alors qu'elle portait leur enfant. Sa vie fut aussi tourmentée par des accusations pour abus et violences sexuelles. Toutes ses expériences personnelles ont influencé son œuvre. Roman Polanski a marqué l'histoire du cinéma par de grandes œuvres notamment *Répulsion* en 1965, *Le bal des vampires* en 1967, *Rosemary's Baby* en 1968, *Chinatown* en 1974, *La neuvième porte* en 1999, *Oliver Twist* en 2005, *The Ghost Writer* en 2010 et *Le Pianiste* en 2003, avec le plus grand budget. Il a enchaîné les prix notamment des Césars, une palme d'or et un Oscar.

Le Locataire, réalisé en 1976, est un long métrage qui a suscité beaucoup de controverses : certaines critiques lui ont reproché d'avoir effacé, ou laissé inaperçu, la théorie d'un possible complot des voisins, se focalisant plutôt sur la folie de Trelkovsky comme explication unique à tous ces phénomènes. Par des procédés cinématographiques, l'attention du spectateur est principalement orientée vers cette explication, tandis que dans le roman l'hésitation entre les deux hypothèses est privilégiée. Polanski reconnaît l'existence d'une incohérence dans la structure du film, admettant avoir laissé la folie de Trelkovsky dominer le film. L'acheminement progressif vers une apothéose, comme développé dans le roman, est un peu négligé :

> Avec le recul, je me rends compte que la folie de Trelkovsky n'est pas assez progressive – que ses hallucinations sont trop brusques et inattendues. Le film pâtit d'un inacceptable changement d'humeur à mi-chemin. Même les cinéphiles avertis acceptent mal le mélange des genres. Une tragédie doit rester une tragédie, une comédie qui se transforme en drame est pratiquement vouée à l'échec[100].

À travers ses nombreuses œuvres, Polanski a développé un style qui lui est propre. Mais le cinéma polanskien est-il plutôt considéré comme un cinéma savant ou un cinéma populaire ? Nous ne pouvons réellement trancher entre les deux tellement l'œuvre polanskienne est variée et tant il a exploré différents genres. Nous pourrons penser qu'il cherche à maîtriser les deux genres : il veut faire des films pas très grand public, des films ''savants'', mais se trouve parfois entraîné à réaliser des films commerciaux. Dans *Le Locataire* (ou encore *La neuvième porte* et *Rosemary's baby*) Polanski joue sur les codes du fantastique pour avoir plus d'audience en offrant aux spectateurs un film certes angoissant mais pas très suggestif. Cette idée d'industrialiser l'art cinématographique a suscité de nombreuses critiques. Edgar Morin, par exemple, pense que le cinéma arrive à concilier les deux fonctions :

> Ici, je refuse l'alternative superbe : le cinéma est d'une part une industrie, ce qui exclut l'art, d'autre part un art, ce qui exclut l'industrie. Au contraire, l'étonnant, c'est que l'industrie et l'art sont conjugués dans une relation qui n'est pas seulement antagoniste et concurrente, mais aussi complémentaire[101].

---

[100] Polanski dans Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p.59.

[101] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Arguments », 1965, p.XIII

Dans *Le Locataire*, Polanski choisit de jouer lui-même le rôle principal de Trelkovsky auprès de Isabelle Adjani dans le rôle de Stella, Melvyn Douglas dans le rôle de M. Zy, Shelley Winters dans le rôle de la concierge la concierge et Jo Van Fleet dans le rôle de Mme Dioz. Le personnage de Trelkovsky a manifestement de nombreux points communs avec Polanski. L'ostracisme dont a été l'objet Trelkovsky de la part de ses voisins, probablement à cause de ses origines, rappelle les premières années de Polanski à Paris.

Le scénario est coécrit par Gérard Brach et Roman Polanski et est inspiré du *Locataire Chimérique* de Topor. La musique est soigneusement confiée à Philippe Sarde. Grâce à l'harmonica en verre, il crée une musique lancinante et stridente et met en place une atmosphère pesante, oppressante et inquiétante. Elle laisse surtout présager le sinistre sur le point de se produire. Philipe Sarde dit à propos de sa musique dans *Le Locataire* :

> La musique devait souligner le thème de la solitude du personnage. Le personnage, c'est un personnage solitaire, qui est habité par des visions, des fantasmes et il fallait avec la musique le rendre subjective et non pas comme une musique de film habituel, mais plus comme une musique de film propre et intérieure au personnage[102].

La technique musicale utilisée par Sarde épouse parfaitement le thème du film. Le son des verres rappelle la fracture dans la verrière et différentes séquences du film qui renvoie directement à la verrière :

> Il a l'idée géniale d'utiliser un instrument hors de commun : le glass-harmonica (des verres que l'on fait vibrer en s'humectant les doigts). Le rapport évident entre le son et l'image – une verrière où se suicident les locataires – fonctionne à merveille[103].

L'adaptation que fait Polanski de ce roman adopte quasiment la même approche. Le début du film se caractérise par le même focalisation exagérée sur l'immeuble, la verrière et sur l'emplacement de l'appartement de Trelkovsky en face des lieux d'aisance. Dans le film, le climat est encore plus lugubre et sombre que dans le roman. Le début laisse deviner une atmosphère malveillante et de mauvais présage. Le film commence d'abord par montrer l'extérieur de l'immeuble pour ensuite pénétrer à l'intérieur contrairement au roman qui décrit d'emblée l'intérieur de l'appartement. En opposition au roman où l'extérieur de l'immeuble paraît plus joyeux et lumineux, dans le film il se dévoile ruineux et triste.

Le film s'ouvre sur un générique qui place le film d'emblée dans le genre fantastique. Le générique du *Locataire*[104] s'inspire quasi-fidèlement de celui de *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock :

---

[102] Inathèque, Interview à propos du « Le Locataire » : Allons au cinéma, TF1, 03.06.1976. URL : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPA76069611/allons-au-cinema-emission-du-03-juin-1976?rang=1 (consulté le 21/03/2021)

[103] Frédéric Zamochnikoff et Stéphane Bonnotte, *Polanski entre deux mondes*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Michel Lafon, 2004, p. 147.

[104] Voir Annexe 1 Générique

> [...] À titre d'exemples, le plan séquence initial du *Locataire* aurait-il décrit aussi pleinement l'arrière-cour de l'immeuble avec des coupes de montages ? L'exiguïté étouffante, l'aspect circulaire aliénant, la dimension flottante, ou encore la nature fantastique de ce plan séquence inaugural naissent probablement d'une absence de coupe. Plutôt qu'une fragmentation des éléments du générique, Roman Polanski choisit ainsi un rythme relativement « calme » et conventionnel pour permettre à ses génériques d'ouverture de faire entrer convenablement les spectateurs dans une certaine atmosphère (comme nous l'a confirmé d'ailleurs le cinéaste lui-même)[105].

Le générique, avec les mouvements vertigineux de la caméra, annonce l'atmosphère oppressante de l'intrigue. Alexandre Tylski précise que la fluidité de la caméra confère au générique une sorte de continuité, une « absence de coupe », pour asseoir un rythme « calme » qui prévoit les actions et le caractère nonchalant de Trelkovsky.

Un peu plus loin, Alexandre Tylski considère que le générique du *Locataire* résume le film entier. En effet, il annonce tous les thèmes qui seront abordés et montre même la transformation de Trelkovsky en femme :

> Le générique d'ouverture du *Locataire* montre d'abord le locataire derrière sa fenêtre avant même sa première arrivée dans l'immeuble – le trajet de la caméra dans ce plan séquence condense quelques étapes temporelles du film, jusqu'à la transformation du locataire en femme. Ce « résumé temporel », proposé par le générique, est d'ailleurs réitéré dans celui de *La Neuvième Porte*[106].

le générique est un plan-séquence au cours duquel Polanski a eu recours à une grue. La caméra effectue des mouvements circulaires pour montrer la cour d'un immeuble (avec beaucoup de fenêtres) où se déroulera toute l'intrigue. Polanski, utilise cette même technique avec une Louma. La caméra réalise un travelling vertical bas et haut et ensuite un travelling circulaire. D'abord, la caméra montre un personnage (Trelkovsky) debout devant la fenêtre derrière les rideaux. Ensuite elle effectue un panoramique vertical bas qui montre une verrière cassée, remonte par un nouveau travelling vertical haut et laisse voir une femme (Simone Choule) à la place du personnage du début qui affiche un sourire sardonique. Enfin, la caméra s'éloigne de cette fenêtre par un travelling circulaire, pour révéler les autres habitants de cet immeuble, tous debout derrière leur fenêtre. La caméra s'attarde encore une fois sur un personnage féminin (probablement Simone Choule) qui s'évanouit et se transforme en personnage masculin (Trelkovsky).

Le spectateur a l'impression d'épier les autres habitants de l'immeuble, d'être lui-même épié et de pénétrer dans l'intimité des voisins. Les regards hostiles lui font comprendre que sa présence n'est pas souhaitée, tout comme Trelkovsky auquel on ne tardera pas à faire savoir qu'il n'est pas le bienvenu parmi eux. La caméra espionne les voisins qui tirent les rideaux. Le thème du voyeurisme est installé dès le début et l'hostilité des voisins est perceptible.

---

[105] Alexandre Tylski, *Roman Polanski. Une signature cinématographique*, Lyon, ALÉAS, 2008, p. 49-50

[106] *Ibid.* p.51.

Ce plan-séquence annonce également un autre thème très important, celui du dédoublement. Le générique comporte déjà tous les éléments de l'intrigue. Il montre l'extérieur des lieux et les personnages. La musique et la luminosité un peu sombre laissent présager le ton lugubre des événements, elles installent une atmosphère sinistre et angoissante. L'immeuble est délabré, en ruines et peu avenant. Le travelling est un choix judicieux pour inaugurer le film puisqu'il sert à immerger instantanément le spectateur dans le monde de la fiction. L'ouverture du film sur l'extérieur de l'immeuble, décrit le lieu de l'intrigue. Elle montre aussi que l'immeuble est en soit maléfique et qu'il exerce une force malsaine sur les habitants. Un panoramique de bas en haut témoigne aussi de l'état de l'immeuble.

Ce panoramique – en caméra subjective – fait écho à la focalisation interne dans le roman, mais nous remarquons surtout que l'immeuble ne correspond pas à la description méliorative qu'en avait fait Trelkovsky dans le roman. Le travelling du début et le panoramique vertical à la sortie de Trelkovsky de l'immeuble après avoir parlé avec M. Zy mettent une attention exagérée sur l'immeuble.

Deux plans moyens montrent Trelkovsky enchanté et ravi lors de sa première visite, malgré l'état peu charmant de l'appartement. Ces deux plans moyens permettent de contextualiser Trelkovsky dans le décor. Il s'agit de son premier contact avec l'appartement. Ces deux plans se caractérisent également par une profondeur de champ permettant de mettre en évidence différents angles de l'appartement :

Le spectateur ne comprend pas l'émerveillement de Trelkovsky et la raison de son acharnement à obtenir cet appartement terni et dont l'histoire est morbide (suicide de l'ancienne locataire). Pourtant Trelkovsky est content. Il regarde avidement cette pièce délabrée. Les deux mains sur les hanches connotent une certaine fierté, de la dominance et de l'autorité. Ce geste donne confiance au

spectateur qui ne voit dans le comportement de Trelkovsky aucune faiblesse : « les mains sur les hanches traduisent elles aussi l'autorité. Le corps se redresse alors pour symboliser l'autorité[107] » Philippe Turchet avait signalé le sens de ce geste dans *Le langage universel du corps*. Ceci provoque de la confusion chez le spectateur et éveille sa méfiance : pourquoi ce personnage souhaite-t-il, à tout prix , obtenir cet appartement ? Qu'est ce qui l'y attire?

L'attention de Trelkovsky et du spectateur est portée sur le trou dans la verrière. En effet, dès la première visite, la concierge évoque l'ancienne locataire qui s'est défenestrée (avec le même rire cynique) et l'appelle près de la fenêtre pour apercevoir le trou dans la verrière causé par la chute de la jeune femme :

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Plan 5

[107] Philippe Turchet, *Le langage universel du corps*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 2009, p. 162.

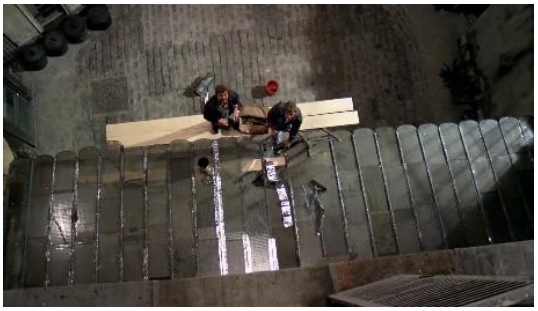
La caméra dans le troisième plan est subjective. Elle épouse non seulement le regard de Trelkovsky mais aussi elle effectue un léger mouvement au moment où Trelkovsky regarde dans le vide. Cela traduit un sentiment de malaise et une impression de vertige. Dans les plans 3 et 4, la caméra effectue un premier mouvement en plongée et montre le trou dans la verrière. Ce mouvement précipite violemment le spectateur dans le trou. Le plan 5 est en contre-plongée et montre la réaction de Trelkovsky gêné et troublé.

Il existe une autre référence au trou dans la verrière, la première nuit où Trelkovsky fait son entrée dans les lieux. Il ne peut s'empêcher de jeter un autre coup d'œil en bas. Polanski utilise ici un zoom pour mettre en évidence ce trou. Le zoom[108] produit dans ce plan un effet d'envoûtement, et traduit la fascination, encore latente, de Trelkovsky pour cet incident. Il retrace aussi le mouvement de la chute d'un corps dans ce vide. La musique accompagnant ce zoom ne fait que renforcer ce sentiment d'angoisse et d'inquiétude faisant frissonner le spectateur.

À une heure et seize minutes, un autre plan de la verrière est filmé toujours accompagné d'un zoom. Trelkovsky constate que les ouvriers réparent à nouveau la verrière. À la place d'un zoom avant, cette fois la caméra effectue un zoom arrière[109]. Elle se focalise d'abord sur les ouvriers qui travaillent, ensuite un zoom *out* montre que le regard qui fixe les ouvriers vient d'en haut. Le contre-champ permet de voir la source de ce regard épieur ; il s'agit de Trelkovsky debout derrière les rideaux en train de les regarder discrètement. Ce mouvement de la caméra traduit aussi une sorte de lucidité, une prise de conscience par rapport à la situation. La réplique de Trelkovsky « C'est pour moi » le met en évidence.

[108] Voir Annexe 2 Zoom.
[109] Voir Annexe 3 Zoom arrière.

Souvent, dans les plans où est filmée la verrière, le mouvement de la caméra est soit accompagné d'un champ/contre-champ ou d'un plongée/contre-plongée. Un premier plan nous montre toujours la verrière et le plan qui suit montre Trelkovsky debout derrière sa fenêtre. Cela suggère la relation intrinsèque entre lui et cet appel au suicide qui le menace depuis sa première visite de l'appartement. Bien que ce plan n'ait pas lieu au début, nous y portons intérêt pour son analogie avec les autres plans mettant en scène la verrière. Ces plans sont devenus un leitmotiv qui ponctuent l'ensemble du film. Vers une heure vingt-six minutes, Trelkovsky est d'abord montré de dos d'abord pour garder le suspens, ensuite pour que le spectateur, comme le personnage, ne comprennent pas au début la cause des railleries des ouvriers. Le contre-champ permet de voir Trelkovsky maquillé. C'est le début de sa métamorphose :



Le trou dans la verrière, montré au début du film comme simple vestige d'un drame terrible arrivé à la locataire d'avant, acquerra de l'importance plus les minutes passent jusqu'à devenir un leitmotiv révélateur. Si l'emplacement de son appartement en face des cabinets d'aisance ne semblait pas le ravir au début, cet endroit se transformera en véritable centre d'observation qui absorbera toute son attention.

Tous ces éléments initiaux permettent le conditionnement du lecteur. Si dans *Le Locataire chimérique* ce conditionnement se fait par les multiples références à l'élément perturbateur, dans *La Moustache* c'est l'insistance sur la banalité du rasage et l'évidence du changement physique du héros qui déclenchent les soupçons du lecteur.

- *La Moustache :*
  - LE ROMAN :

Dans *La Moustache* la femme, comme les amis du héros, semblent ne pas avoir remarqué ce changement, plutôt visible. S'agit-il d'une mauvaise blague ? pensent le protagoniste et le lecteur. Possible, sauf que même ses collègues de travail semblent prendre part à ce jeu pervers. Le récit, les détails, les personnages, la grande cohésion des idées et du discours des protagonistes, le tout paraît parfaitement réaliste, sauf que l'histoire évolue de plus en plus vers l'invraisemblable.

Dans *La Moustache*, Carrère fait intervenir plusieurs genres : le fantastique, le réalisme, la comédie, et fait alterner plusieurs tonalités dans le discours : burlesque, loufoque, grotesque, ridicule, tragique, sérieux… Mais, *La Moustache* est avant tout un roman de l'ambigüité et de l'incertitude. Il se place sous le signe du doute et de l'inexpliqué : il résiste à l'explication rationnelle mais ne correspond pas non plus aux « schémas usuels du fantastique[110] ». L'ambiguïté propre au fantastique s'exprime dans cette double interprétation : d'abord Emmanuel Carrère nous laisse voir la possibilité d'une explication rationnelle comme issue possible – celle de l'explication psychologique – mais qui est détournée pour une explication étrange qui est celle du complot de l'Univers contre lui. Néanmoins, ces deux explications demeurent des tentatives d'explications, car le lecteur ainsi que le narrateur oscillent entre les deux jusqu'à la fin du roman sans qu'aucune des deux ne soit réellement approuvée. Déceler une explication, trancher entre les deux semble être peine perdue. Le lecteur est face à un dilemme : il est tiraillé ; il ne sait plus qui croire ni quoi penser. Il est dans l'impossibilité de dire qui d'Agnès ou du protagoniste est fou.

Ce dérèglement a été déclenché par le rasage de la moustache. C'est lorsqu'un banal geste du quotidien est regardé sous un nouvel angle que tout bascule dans l'absurde. Le héros est le seul témoin de cette reconfiguration du réel : ainsi s'agit-il d'un phénomène fantastique ou s'agit-il d'un excès de folie ? :

> C'est la connaissance de secrets dissimulés du reste de l'humanité qui entraîne le narrateur dans la folie. Comment demeurer sain d'esprit lorsque l'on connaît les menaces qui planent sur le monde ? La folie de l'unique témoin de l'indicible pose évidemment problème. S'il est fou, quelle est la preuve qu'il a bien été témoin d'un phénomène surnaturel ?[111]

[110] J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.* p. 24.
[111] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 192.

Ainsi, la fuite se présente comme l'unique possibilité pour se libérer du poids de ce monde dans lequel il ne se reconnaît plus et où les autres ne le reconnaissent plus. Il a besoin d'un nouveau départ, un lieu dans lequel il soit étranger et où les autres ne connaissent pas son passé. Cette seconde partie se caractérise par un ralentissement des événements, de l'intrigue et par l'errance nonchalante du héros. Seulement, la « réalité » finit par le rattraper et le suicide apparaît comme la seule issue possible.

Le mode d'énonciation permet également d'installer le récit dans le réel. Emmanuel Carrère a recours à la troisième personne du singulier pour relater les événements. La focalisation interne permet de relater l'histoire du point de vue du personnage principal. Paradoxalement, Emmanuel Carrère utilise le mode d'énonciation le plus fiable pour raconter une histoire qui n'est pas crédible :

> La focalisation interne, soutenue par l'utilisation du discours indirect libre, suffit à communiquer les sentiments du héros au lecteur [...] Carrère justifie ainsi le récit hétérodiégétique : '' Je pense néanmoins que le livre ne marcherait pas à la première personne. […] Si c'était écrit à la première personne, on serait entièrement dans le registre du délire, aucune objectivation ne serait possible. '' Ainsi, ce serait l'emploi de la troisième personne qui ménagerait le doute propre du fantastique, celle-ci s'offrant comme un tiers impartial, un garde-fou pour le lecteur porté à délibérer à la hâte sur la démence du personnage[112].

La focalisation interne favorise l'impression de folie. Elle abandonne le lecteur avec le point de vue du héros comme unique repère. Il construit des scénarios, étoffe des arguments et les réfute aussitôt par manque de preuve ou de cohérence. Ainsi, les intentions d'Agnès restent obscures au lecteur, l'étant au protagoniste : Agnès n'a pas expliqué la cause de son désarroi ni n'a exprimé son point de vue. C'est le discours indirect qui permet de rapporter les paroles d'Agnès mais toujours selon le point de vue du protagoniste, nous ne pouvons entendre que ce qu'il entend :

> […] Agnès fit signe qu'elle voulait prendre la communication, invita Véronique et Serge à dîner pour le lendemain soir. Il pensa qu'il lui faudrait les appeler avant, ce qu'il comptait faire de toute manière. À aucun moment, ils n'abordèrent la question du psychiatre[113].

Le discours indirect est un outil utilisé pour introduire plus de doute et d'ambiguïté. Au lieu de recourir au discours direct qui relaterait fidèlement les paroles de chacun, Emmanuel Carrère choisit d'employer le discours indirect pour laisser au protagoniste le soin de paraphraser le dialogue entre Agnès et Véronique. Plus tard, le lecteur et le héros apprendront que Serge et Véronique n'existent pas. C'est-à-dire que le discours qui a été rapporté est faux. Les monologues intérieurs permettent de relater les pensées du héros, de réfléchir à ses hypothèses :

> Dans le roman, le point de vue adopté est un point de vue interne, ce qui signifie que le lecteur pénètre dans l'esprit du héros. Or, une grande partie du roman est constituée des monologues intérieurs de celui-ci, rapportés au discours indirect libre, où on le voit s'interroger, avancer et repousser des hypothèses, tenter de délibérer[114]. […] Le récit est conduit à la troisième personne, l'utilisation du

[112] Olivier Vanghent, Dossier « Le texte en perspective » dans Emmanuel Carrère, *La Moustache*, *op.cit.* p. 185-186.
[113] Emmanuel Carrère, *La Moustache*, *op.cit.* p. 65.
[114] Olivier Vanghent, Dossier « Le texte en perspective » dans *ibid.* p. 189.

> discours indirect libre, tout en offrant une expressivité plus riche que le discours indirect, permet de reproduire les pensées du personnage par le recours au monologue intérieur[115].

Le monologue intérieur donne ainsi plus de subjectivité au texte. En effet, Frédéric Calas le considère comme « un effacement complet de la présence du narrateur au profit de l'expression directe du personnage[116]. »

L'ouverture de *La Moustache* représente une scène de la vie quotidienne. Cette technique de raconter une scène triviale permet de mettre en confiance le lecteur. Cependant, il peut également se demander si une telle normalité ne cache pas quelque chose, une sorte d'embuscade. Pourquoi une situation aussi banale ferait-elle l'objet d'autant d'intérêt et d'autant d'attention ? Pourquoi une telle minutie dans la description ? Décrire une scène quotidienne tout à fait ordinaire rend l'immixtion du fantastique dans le quotidien plus violente. Dans *La Moustache*, le réalisme se manifeste d'abord par la banalité du geste mais aussi par l'abondance des détails : l'incipit situe tout de suite l'intrigue dans le cadre du réel ; il introduit les personnages, le lieu, le temps et l'action.

Le rasage est l'élément crucial de la diégèse, il est l'élément déclencheur de l'intrigue. Le roman s'articule sous la forme d'un récit enchâssé, une sorte de cercle vicieux, dans lequel le rasage inaugure et clôture l'intrigue : il est incipit et excipit. Il ponctue également le récit, dans la mesure où le héros se rase encore de nombreuses fois entre le début et la fin.

Le narrateur expose une réflexion caricaturale sur le rasage : loin d'une corvée ennuyeuse, l'Homme devrait se divertir et innover en se rasant, afin de jouir du côté comique que le rasage peut offrir. Cette anecdote vient appuyer davantage le caractère ludique du rasage et ne laisse pas prévoir la tournure dramatique que cela peut prendre :

> Enfant, il ne comprenait pas pourquoi les adultes mâles ne tiraient jamais de leur système pileux un parti comique, pourquoi par exemple un homme qui décidait de sacrifier sa barbe le faisait en général d'un seul coup au lieu de proposer à l'hilarité de ses amis et connaissances, ne serait-ce qu'un jour ou deux, le spectacle d'une joue glabre et d'une autre barbue, d'une demi-moustache ou de rouflaquettes en forme de Mickey, bouffonneries qu'un coup de rasoir suffisait à effacer après s'en être diverti[117].

Le caractère facétieux derrière cette entreprise est souligné dès le début du roman. Le personnage cherche à surprendre Agnès, sa femme. Un large champ lexical de l'enjouement et du rire domine la première partie de texte :

> « il sourit[118] » / « il n'avait parlé de la raser que par plaisanterie[119] » / « Ce serait amusant[120] »/ « Il rit silencieusement comme un gamin qui prépare un mauvais coup[121] » / « Tant qu'à faire le clown[122] »/

---

[115] *Ibid.* p.216
[116] Frédéric Calas, *ibid.* p.42.
[117] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p.12.
[118] *Ibid.* p.9.
[119] *Ibid.* p.10.
[120] *Ibid.* p. 11.
[121] *Ibid.*
[122] *Ibid.* p.12.

> « L'effet de surprise[123] » / « La hâte joyeuse[124] » / « La bonne humeur malicieuse[125] »/ « Ce serait amusant[126]. »

Il souligne également le caractère taquin et espiègle d'Agnès – « eut un rire léger[127] » / « raillait affectueusement[128] »/« tendrement moqueuse[129] ». En laissant sous-entendre l'esprit railleur d'Agnès et en relatant quelques anecdotes de mauvaise foi qu'elle avait jouées à ses amis, l'auteur prépare progressivement le lecteur à la potentielle farce qu'elle pourrait jouer à son mari en feignant de ne pas remarquer la disparition de sa moustache.

Une fois réalisée, la plaisanterie est tout de suite regrettée. Il craint la réaction des autres, se trouve différent sans moustache et a du mal à se reconnaître. Il essaie néanmoins de relativiser en banalisant ce drame, se disant que les poils repousseront d'ici quelques jours :

> « il regrettait un peu son geste, se répétait mentalement qu'en dix jours le malheur serait réparé[130]. » / « Ce n'était pas grave, il n'allait pas en faire une maladie. Et l'expérience, au moins, aurait eu le mérite de prouver que la moustache lui allait bien[131]. » / « C'était moins choquant au toucher qu'à la vue[132]. » / « Hésitant à toucher la place laiteuse de sa moustache[133] ».

Désormais, le protagoniste redoute la réaction d'Agnès. Après son impatience pour que son épouse le découvre, le narrateur cherche par mille artifices à esquiver ses regards. Il cherche à retarder le moment tant redouté où elle va le découvrir :

> « Il tremblait un peu[134]. » / « Soudain, il découvrit qu'il était inquiet de sa réaction, comme s'il rentrait à la maison après une nuit dehors passée à la tromper[135]. » / « Il faillit crier, pour gagner du temps : ''Ferme la porte ! Ne regarde pas !'' Avisant ses chaussures sur la moquette, il se pencha précipitamment sur elles, comme si la tâches de les mettre pouvait l'absorber longtemps, lui éviter de montrer son visage. […] Il restait paralysé par l'absurdité de la situation : s'il avait fait cette blague, c'était pour accueillir Agnès tout faraud, s'exhiber en plaisantant sa surprise et, le cas échéant, sa désapprobation, pas pour se recroqueviller en espérant différer aussi longtemps que possible le moment où elle le verrait[136]. » / « Il ne savait pas s'il aimait mieux qu'Agnès rentre tout de suite ou soit retardée, lui laissant un moment de sursis pour se raisonner, ramener son geste à sa juste dimension : une plaisanterie[137]. »

---

[123] *Ibid.*
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.* p.13.
[126] *Ibid.* p.11.
[127] *Ibid.* p.9.
[128] *Ibid.* p.10
[129] *Ibid.*
[130] *Ibid.* p. 13.
[131] *Ibid.*
[132] *Ibid.* p.16
[133] *Ibid.* p.13
[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.* p. 15
[137] *Ibid.* p.14

Le caractère farcesque du rasage suivi de cet insoutenable sentiment de regret mêlé à une panique inexplicable, donnent à la scène un caractère burlesque et installent tout de suite le roman dans une atmosphère tragi-comique ambiguë. Le lecteur ne comprend pas les réelles intentions de l'auteur.

Le rasage est présenté comme un geste habituel, répétitif du quotidien. Il est décrit au début comme un moment de détente, de connaissance de soi, un moment privilégié et une source de plaisir. Il procure même au narrateur une certaine harmonie et un sentiment de calme et de sérénité. Nous relevons le caractère paradoxal du rasage : il est considéré à la fois comme une corvée et un moment solennel et de détente : le matin, le rasage est un geste expéditif et machinal durant lequel « il expédiait la tâche face au miroir du lavabo, avant de prendre sa douche, et ce n'était qu'une suite de gestes machinaux, dépourvue de toute solennité[138]. » Le soir, il est sacré et cérémonial. Tout doit être organisé, pour garantir le bon déroulement de cette séance de rasage :

> Le soir au contraire, cette corvée devenait un moment de détente qu'il organisait avec soin, veillant à faire couler l'eau du bain par la douche, afin que la vapeur ne brouille pas les miroirs qui entouraient la baignoire encastrée, disposant un verre à portée de sa main, puis étalant longuement la mousse sur son menton, passant et repassant le rasoir en prenant garde de ne pas attaquer sa moustache dont il égalisait les poils ensuite avec des ciseaux. Qu'il dût ou non sortir et paraître à son avantage, ce rite vespéral tenait sa place dans l'équilibre de la journée. […] Le calme plaisir qu'il en tirait n'avait pas varié depuis la fin de son adolescence, la vie professionnelle l'avait même accru et lorsqu'Agnès raillait affectueusement le caractère sacré de ses séances de rasage, il répondait qu'en effet c'était son exercice zen, l'unique plage de méditation vouée à la connaissance de soi et du monde spirituel que lui laissaient ses vaines mais absorbantes activités de jeune cadre dynamique[139].

Le paragraphe est construit sur une antithèse qui met en évidence l'opposition et les divergences entre les deux rasages : ce geste rassure le narrateur, il est réconfortant dans la mesure où il s'inscrit dans une routine quasi-immuable.

À présent qu'il le regrette, le rasage de la moustache – qui a perturbé sa routine régulière – est peu à peu assimilé à un acte criminel. Le décalage entre le sérieux des mots utilisés et le ridicule de la situation donne au roman une dimension énigmatique. L'accumulation de détails qui relatent des gestes relativement insignifiants laisse transparaître son agitation et son affolement. Nous relevons un champ lexical de l'anxiété et de l'inquiétude : « Dans sa nervosité, il tira trop fort sur un lacet de chaussure qui cassa[140]» / « S'assit sur le canapé avec l'impression pénible d'attendre dans l'antichambre d'un dentiste[141]. » La salle de bain devient le lieu d'une scène de crime. Tous les indices doivent être soigneusement dissimulés et l'arme de crime habilement nettoyée :

> Il retourna à la salle de bain […] passa le jet de la douche sur les parois de la baignoire jusqu'à ce que le reste de mousse et surtout les poils aient entièrement disparu. Il s'apprêtait à la récurer avec le produit rangé dans le placard sous le lavabo, pour éviter cette peine à Agnès, mais se ravisa à l'idée qu'il se conduirait moins, ce faisant, en mari prévenant qu'en criminel soucieux d'éliminer toute trace de son

[138] *Ibid.* p.9-10.
[139] *Ibid.*
[140] *Ibid.* p.13-14.
[141] *Ibid.* p.14

> forfait. En revanche, il vida le verre à dents contenant les poils coupés dans la poubelle en fer-blanc dont une pédale commandait le couvercle, puis le rinça avec soin, sans racler cependant la couche de calcaire.il rinça aussi les ciseaux, les essuya ensuite pour qu'ils ne rouillent pas. La puérilité de ce camouflage le fit sourire : à quoi bon nettoyer les instruments du crime quand le cadavre se voit comme le nez au milieu de la figure ?[142]

Les gestes du rasage sont d'une précision quasi-chirurgicale, pour couvrir les traces de son pseudo-crime le personnage fait preuve de sang-froid et pour éviter les regards d'Agnès il fait preuve de beaucoup de coordination. Rien n'est laissé au hasard tout est parfaitement calculé. Georges Molinié écrit à ce propos :

> Le fantastique ne tient pas au caractère non rationaliste de la description de l'ordre du monde dans un discours. […] En revanche, c'est bien le rationnellement intenable à l'intérieur même d'une cohérence à la fois de sens, d'expression et de contenu (une homologie sémantico-référentielle) qui crée l'inconfortable et fascinante impression de fantastique[143].

Afin d'installer un décor propice, les détails confèrent au texte un caractère réaliste. Le langage devient presque pictural. Dans leur ouvrage intitulé *Le fantastique* Gilbert Millet et Denis Labbé affirment que « les détails les plus insignifiants permettent de faire entrer plus aisément le lecteur dans le récit. […] Mettre en évidence la banalité des existences, rurales ou urbaines, est un des angles d'attaque. Le réalisme constitue donc la base du fantastique[144]. » Les philologues ont consacré diverses études au détail. Vers le XIXe siècle, se manifeste un intérêt de plus en plus croissant pour le détail dans plusieurs domaines notamment la photographie, le cinéma, la peinture, la littérature… Le détail traduit une sorte de « mimétisme[145] » de la vie réelle.

Un foisonnement de détails n'est jamais gratuit dans une œuvre : les écrivains de romans réalistes ont recours à cette technique pour donner autant que possible l'impression de réalisme et de vraisemblance à leurs œuvres. Ce n'est pas le cas dans *La Moustache* : lors de la scène du rasage, c'est d'ailleurs le seul moment du récit où il y a cette abondance de détail, le détail ne joue pas seulement le rôle d'un simple génératif du réel, il est au contraire, pesant. C'est ce que Marta Caraion dans son article « Le détail et l'indice » a appelé « le paradoxe du détail » : « Le paradoxe du détail est se présenter aussi bien comme surplus dérangeant, menacé d'hypertrophie gratuite et insignifiante, et comme vecteur de sens, permettant l'éclosion brusque d'une explication ou d'une compréhension globales[146]. » Un détail peut être considéré comme un indice dès l'instant qu'il « devient trace d'une réalité à reconstituer, d'une signification à construire, il est alors indice. Appeler un détail indice, c'est le faire accéder à une signification[147] ». Dans *La Moustache*, les détails prennent petit à petit le sens

---

[142] *Ibid.*
[143] Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2014, p. 42.
[144] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 319.
[145] Caraion Marta, « 1. Le détail et l'indice », *A contrario*, 2014/1 (n° 20), p. 3-14. DOI : 10.3917/aco.141.0003. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-3.htm (consulté le 18/04/20)
[146] *Ibid.*
[147] Caraion Marta, *op.cit.*

d'indices dans la mesure où il ne s'agit pas seulement d'une ekphrasis du rasage, mais signalent un acte important qui bouleversera la vie du personnage.

Emmanuel Carrère confère à son roman une dimension réaliste parfaitement fondée, pour venir la saper aussitôt par l'inexpliqué et l'incompréhensible. *La Moustache* s'inspire d'un fait divers pour créer une ambiance réaliste. Ensuite, c'est la nature fantastique des digressions qui se greffent sur cette base réaliste et donnent à l'intrigue son caractère énigmatique. Mais ces détails sont suspicieusement exagérés. Trop d'importance est accordée à une scène de rasage qui s'inscrit en plus dans la routine du personnage. La moustache joue manifestement un rôle important dans l'intrigue ; le titre opère d'ores et déjà un conditionnement dans l'inconscient du lecteur et place la moustache au centre de l'attention. La première réplique vient amplifier cette référence à la moustache. La description de la scène de rasage est d'une grande précision, le vocabulaire technique et les étapes – d'abord « le gros ouvrage », un travail de débroussaillage qui consiste à « tailler » grossièrement suivi d'un ouvrage plus précis, minutieux avec le rasoir – ainsi que les outils de rasage – « coiffeuse, ciseaux, poils, verre à dents, la glace, tailler, touffes compactes, rasoir, flocons de mousses… » – sont rapportés avec rigueur, cela rend aussi compte de cette volonté d'ancrer l'action dans le réel : Georges Molinié écrit dans son ouvrage *La Stylistique* qu'une description « extrêmement concrète[148] » prend vie grâce à l'hypotypose, le lecteur a en effet cette illusion de suivre les moindres faits et gestes du héros lors du rasage.
Dans *La Moustache* nous avons relevé que les détails du rasage sont déroutants par leur précision excessive. La familiarité de ce geste rassure le lecteur et l'écrivain cherche, à travers ce geste banal, d'installer, dès le début, le récit dans une atmosphère réaliste :

> […] Il faut qu'on puisse y croire, qu'il ait au moins l'impression de se retrouver face à un univers familier ou d'apparence familière. Le réel est donc, en apparence du moins, la base de tout récit fantastique. […] La banalité des éléments du quotidien accentue le décalage entre la réalité et le surnaturel qui surgira. Il instaure un climat de confiance qui s'appuie sur des objets immédiatement indentifiables. […] Le réalisme est le socle instable sur lequel se bâtit le fantastique[149].

Une atmosphère angoissante surplombe le roman du début jusqu'à sa fin. Le ton farcesque sur lequel s'ouvre le roman, s'estompe peu à peu, au fur et à mesure que la plaisanterie vire au cauchemar voire à la tragédie. Le début du roman est déconcertant : s'agit-il d'un roman comique où il est question d'un homme qui se rase la moustache, et qui découvre que sa femme et ses amis lui jouent un mauvais tour et qui lui annonceront la chute avant que ça ne prenne de grandes répercussions ? est-il vraiment possible que personne n'ait remarqué ce changement facial ? ou le personnage n'a-t-il réellement jamais porté la moustache ? Ces questionnements sont aussi pertinents dans le film, surtout si l'acte de rasage est explicitement montré sur l'écran.

[148] Georges Molinié, *op.cit.* p. 45.
[149] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 11-13.

➢ Le film :

Le foisonnement des détails dans *La Moustache* se traduit dans le cinéma par l'enchaînement de gros plans et de plans inserts qui mettent en évidence les outils du rasage. Contrairement à la littérature qui suggère des images par les mots, le cinéma est dans la représentation. Le motif pictural est encore plus évident dans l'œuvre cinématographique. Les gros plans et les plans inserts sont quasiment des œuvres picturales. Ces plans se rapprochent de la peinture hyperréaliste par leur extrême précision.

Dans *La Moustache*, par choix du metteur en scène, le spectateur voit uniquement ce que voit le personnage. La focalisation interne est mise en évidence dans le cinéma par les grands plans, ils donnent un caractère réaliste au film et immisce le spectateur dans l'intimité du personnage. En effet, la première scène de rasage se caractérise par une forte évocation ; le metteur en scène ne cherche pas la suggestion mais montre clairement et sans détour. La simplicité et le réalisme de la scène filmée montre au spectateur que le rasage a bien eu lieu :

Cette scène se présente comme une iconographie du rasage. Elle apparaît comme un guide ou un manuel qui recense les instruments, relate les étapes et l'ordre dans lequel elles doivent s'enchaîner. Seulement, en observant la suite des événements, cette première séquence ne peut que troubler le spectateur qui a bel et bien été témoin du rasage. Tout en donnant au film un caractère réaliste, cette scène alimente l'aspect étrange de l'intrigue. Les coups de ciseaux et le crissement des poils sous le rasoir sont des sons *in*. Le spectateur voit la source du bruit à l'écran. Tous ces détails permettent de donner plus de réalisme à la séquence. Plus qu'un témoin, le spectateur devient complice. La scène de rasage est accompagnée d'une musique stridente. Le contraste entre la musique et l'image produisent un effet inattendu et a pour but de choquer le spectateur. Ce contraste engendre un sentiment de malaise et génère une atmosphère pesante.

La séquence du rasage (02:50 → 04 :53) est accompagnée par la musique perçante de Philip Glass. Le concerto de Glass est à la fois une musique diégétique et extra diégétique. Il est utilisé à deux reprises comme une musique diégétique :

- « Tu peux remettre le disque au début, s'il te plaît ? » : son diégétique.
- 40 :23 : Marc lance la lecture du disque : le concerto de Glass retentit, Agnès lui demande de fermer le lecteur.

Cette musique accompagnera le personnage durant son périple sous forme de musique extradiégétique. La relecture du disque renvoie à la forme cyclique du film et du roman. À l'ouverture du film, le disque est presque sur le point de finir, ce qui signifie que l'action a déjà eu lieu il y a longtemps (« Tu peux remettre le disque au début, s'il te plaît ? »). En prenant connaissance de la fin, nous pouvons penser que le personnage est pris dans une espèce de cercle vicieux où il revit éternellement sa séance de rasage.

Bien que ces éléments paraissent tout à fait ordinaires, ils constituent néanmoins les prémices d'un climat angoissant. Si nous ne relevons encore rien d'anormal, ces facteurs présagent un renversement de la situation sans pour autant éveiller les soupçons du spectateur. Le conditionnement du lecteur doit se faire d'une manière subtile, c'est pourquoi Marcel Aymé opte dans *La Belle Image* pour cette même stratégie.

- *La Belle image :*
  - LE ROMAN :

Dans *La Belle image* de Marcel Aymé nous constatons ce même intérêt à ancrer d'abord l'intrigue dans le naturel pour la faire basculer ensuite dans le surnaturel. Marcel Aymé élabore un nouveau fantastique qui se place entre le merveilleux et l'étrange :

> On est en droit d'affirmer que Marcel Aymé a inventé une forme unique de littérature pseudo-fantastique dont les règles astucieuses sont émaillées de chausse-trapes admirablement dissimulées sur les labyrinthes de l'imaginaire[150].

Il nous présente une situation banale du quotidien dans un cadre tout à fait ordinaire. La description des lieux rejoint la trivialité de la situation. Les lieux sont lugubres et sombres : « L'administration accueillait le public de deux à quatre dans un bureau étroit situé à l'entresol et donnant sur une cour sombre et profonde[151]. » Il s'agit de la première phrase de l'incipit. Elle a donc un rôle fondamental dans le conditionnement du lecteur. L'insistance sur le décalage entre l'heure et l'absence de lumière, indique que les lieux sont étrangement obscurs. En effet, bien qu'il fasse jour, les bureaux sont plongés dans la pénombre. Nous relevons les deux phrases suivantes qui reflètent l'étonnement du personnage : « […] mais bien qu'il fût à peine deux heures et demie, on distinguait mal les tables les plus éloignées qui étaient aussi les plus mal éclairées[152]. » Ce décalage entre l'heure et la faible luminosité dans ces bureaux est accentué par un contraste entre l'ombre et la lumière :

> Dans cette région, d'ombre s'allumèrent les premières lampes dont les abat-jour verts mettaient sur les tables des ronds de clarté dans lesquels se mouvaient les mains des employés.de proche en proche, l'éclairage eut bientôt gagné les guichets. Enfin, côté public, deux ampoules s'allumèrent au plafond et j'observai qu'elles répondaient une lumière assez chiche[153].

Le temps semble être figé à l'intérieur de ce lieu sombre et étouffant, l'atmosphère est pesante et les mouvements y sont réduits :

> je me mis à examiner ces lieux où je pénétrais pour la première fois. Côté public, l'espace était réduit et le mouvement ne devait jamais y être très important. Pour l'instant, je me trouvais seul avec un vieillard décoré, probablement fonctionnaire retraité[154].

Le flegme et l'apathie des employés s'allient à l'imperturbabilité de ces lieux mornes. L'intention est portée dès les premières lignes sur l'éreintement et l'engourdissement des employés. L'automatisme et le mécanisme de leur travail renforcent leur sentiment de lassitude. Le déroulement des différentes tâches se fait par habitude est sans aucune réflexivité :

> Impatienté, je répétai ma question, non sans ma plaindre du peu d'empressement qu'on mettait à renseigner le public[155]. / L'employée, une petite femme grisonnante au visage chétif […] répondit d'une voix neutre, sans hostilité : « C'est ici. Vous avez tous les papiers ? » Je lui tendis une liasse de papiers qu'elle étudia, sans hâte comme sans lassitude[156]. / La mienne [l'employée qui prenait en charge son dossier] […] semblait en effet peu disposer peu disposée à entamer la conversation […] son visage n'exprimât rien de plus qu'une parfaite indifférence[157].

---

[150] J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, Paris, Stock, 1978, p. 219-222.
[151] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 7.
[152] *Ibid.* p. 8.
[153] *Ibid.*
[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.* p .7.
[156] *Ibid.*
[157] *Ibid.* p.8.

Nous relevons un champ lexical de la nonchalance : « peu d'empressement, une voix neutre, sans hostilité, sans hâte, indifférence. » L'insistance redondante sur l'apathie des employés cherche à écarter la possibilité d'un quelconque échange ou arrêt du travail machinal des employés.
Rien n'est vraiment aberrant dans cette description, seulement ces indices parsemés dans le texte permettent de préfigurer l'avènement d'un phénomène étrange, voire surnaturel. L'insistance sur les gestes des employés, devenus des mécanismes par habitude, anticipe sur l'interruption inattendue et la réserve de l'employée face aux photographies de Raoul. Une première lecture ne laisse pas soupçonner l'irruption du fantastique. Cependant, une lecture à rebours permettrait d'interpréter ces indices comme annonçant la suite des événements.

Le basculement dans l'étrange est déclenché par l'intrusion d'un élément perturbateur dans l'intrigue, celui des photos d'identité. En effet, lorsque le personnage, confiant, tend ses photos d'identité à l'employée, celle-ci paraît inexplicablement réticente :

> [...] Je pris dans mon portefeuille une pochette contenant une douzaine de photos du format « identité » et j'en tendis deux à l'employée. Elle les posa sur son registre sans les regarder, atteignit un pot de colle au bord de son pupitre et, avant de les coller, y donna pourtant un coup d'œil. Je fus surpris de voir qu'elle s'y attardait comme si quelque chose de singulier retenait son attention. Une telle curiosité rompait avec l'indifférence et l'automatisme de son attitude. […] Mais, levant les yeux sur moi, les baissant pour les relever encore, elle me dit avec une certaine vivacité :
> - « Ce n'est pas votre photographie que vous m'avez donnée là. »
> D'abord interdit, je doutai une seconde si je n'avais pas commis une erreur, mais je n'eus pas de peine de reconnaître les photos, bien que je les visse à l'envers. La réflexion de l'employée me parut donc plutôt plaisante. Je crus pouvoir en rire.
> - « Pensez-vous, dis-je, que le photographe m'ait tellement flatté ? »
> L'employée ne sourit même pas. Elle avait lâché son pot de colle et, la bouche pincée , comparait mon visage avec les effigies. Enfin, apparemment sûre de son fait, elle esquissa le geste de me rendre les deux photos et prononça d'une voix sévère :
> - « Donnez-m 'en d'autres. Je ne peux pas accepter des photos qui ne soient pas celles de l'intéressé[158]. »

Un champ lexical de l'opposition et de la surprise révèle une incohérence dans la réaction de l'employé : on retient l'adverbe « pourtant » dans « y donna pourtant un coup d'œil[159] », la surprise du personnage de « voir qu'elle s'y attardait comme si quelque chose de singulier retenait son attention[160] », mais surtout l'interruption d'un travail stable et imperturbable de l'employée « une telle curiosité rompait avec l'indifférence et l'automatisme de son attitude[161]. » Il suppose que de simples photographies ne devraient pas solliciter toute cette attention de la part de l'employée. Raoul pense d'abord qu'il s'agit d'une erreur de sa part, que par maladresse il a donné à l'employée des images qui ne sont pas les siennes. Mais, même « à l'envers », Raoul est certain qu'il s'agit bien de ses

[158] *Ibid.* p. 9-10.
[159] *Ibid.* p.9
[160] *Ibid.*
[161] *Ibid.*

photographies. Bien que le personnage pense que la situation prête à rire et la considère comme une flatterie – « La réflexion de l'employée me parut donc plutôt plaisante. Je crus pouvoir en rire. » / « Pensez-vous, dis-je, que le photographe m'ait tellement flatté ? » – nous remarquons un changement dans la tonalité de la voix de l'employée. Si au début elle avait une « voix neutre » et « sans hostilité », sa voix change et se teinte de gravité : « elle me dit avec une certaine vivacité[162] », « prononça d'une voix sévère[163]. » Le personnage est d'abord dans le déni tant la situation lui paraît absurde. Il est convaincu qu'il s'agit d'une banale erreur de la part de l'employée, et qu'elle pourrait être victime d'hallucination, ce qui l'empêche de voir la réalité telle qu'il la voit :

> Les photos à la main, elle fut un instant perplexe. L'idée me vint que cette femme ne jouissait pas de toute sa raison. Je songeai ensuite à quelque trouble singulier déformant ses impressions visuelles, et la curiosité suspendit un moment ma colère[164].

Le lecteur peut interpréter la situation comme un simple malentendu de la part d'une employée surmenée par un travail fatigant, surtout que le personnage a bien pris soin de vérifier qu'il s'agissait, sans aucun doute, de ses photos d'identité, et appuie son plaidoyer par le témoignage de sa famille : « D'autant plus que ces photos sont parfaitement ressemblantes. Je ne vois pas pourquoi vous vous montreriez plus difficile que ma famille qui les a vues et qui les trouve tout à fait satisfaisantes[165]. » D'abord serein – « je souris avec une ironie bienveillante[166] » – et imputant ce malentendu à une simple erreur de la part de l'employée, sa confiance se dissipe peu à peu, un doute s'installe et laisse la place à un sentiment étrange, inexpliqué, quand M. Boussenac intervient et se révèle du même avis que son employée :

- « Il y a là un simple malentendu, dit-il. M. Cérusier s'est tout bonnement trompé de photos. Il ne fera aucune difficulté à le reconnaître quand il aura pris la peine de les examiner lui-même[167]. »
  M. Boussenac se rangeait donc à l'opinion de Mme Passavent. En dépit de ce qui était pour moi l'évidence, je voulus croire que je m'étais trompé. Il me semblait bien reconnaître, de l'autre côté du guichet, mes deux photos d'identité, mais le fait que je les voyais à l'envers pouvait m'abuser sur la ressemblance. M. Boussenac me les tendit avec un sourire affable. Au premier coup d'œil, ma certitude fut absolue.
  Ces photos sont bien les miennes, dis-je, et je ne pense même pas en avoir eu jamais d'aussi ressemblantes[168].

[162] *Ibid.* p. 10.
[163] *Ibid.*
[164] *Ibid.* p. 11.
[165] *Ibid.* p. 10.
[166] *Ibid.* p. 11.
[167] *Ibid.* p. 12.
[168] *Ibid.* p. 12-13.

S'agit-il d'une conspiration ? d'un coup monté contre lui ? C'est l'idée qu'il cherche à défendre et ne voit pas, comme le héros de *La Moustache* et comme Trelkovsky, une autre explication que celle du complot : « C'est une brimade, dis-je. On cherche à me brimer[169]. »

La situation devient tout d'un coup plus sérieuse : « M. Boussenac devint grave et me parla d'un ton qui n'avait plus rien d'enjoué[170]. » L'insistance sur l'évidence de la dissemblance entre les images et M. Cérusier de la part des employés d'un côté et de l'évidence de la ressemblance de la part de Raoul de l'autre côté, rend la situation de plus en plus déroutante. Les employés soutiennent fermement qu'« il n'y avait rien de commun [...] entre les deux visages. Pas un seul trait[171]. »
L'affrontement des deux points de vue met en évidence la fermeté et l'obstination dans l'avis de chacun. Ils sont tous les deux défendables ; autant l'attestation de Raoul est indiscutable, autant les témoignages des employés sont convaincants :

> Au premier coup d'œil, ma certitude fut absolue. « Ces photos sont bien les miennes, dis-je, et je ne pense même pas en avoir eu jamais d'aussi ressemblantes[172]. »
> « Monsieur, croyez-moi, s'il s'agissait d'une ressemblance simplement contestable, nous n'aurions pas cherché la petite bête. […] Non seulement, elles ne vous ressemblent pas, mais il est évident qu'elles représentent un homme d'une physionomie tout à fait différente de la vôtre. Tenez, c'est à peu près comme si j'avais la prétention de me faire passer pour Mme Passavent[173]. »

L'infaillibilité de l'opinion de Raoul est mise en évidence par un champ lexical de la conviction et de l'évidence : « ma certitude fut absolue », « Je vous donne ma parole[174] », « avec impétuosité[175] », « Il faut que vous ayez mal vu[176] », « En dépit de ce qui était pour moi l'évidence[177].'' » Se confronte aux allégations de Raoul, les argumentations de M. Boussenac qui se placent en contradiction avec ceux de Raoul ; les photographies ne lui ressemblent tellement pas que ça serait comme si Raoul essayait de se faire passer non seulement pour quelqu'un d'autre mais pour une femme. Ceci met en évidence l'écart ostensible qui existe entre Raoul et ses photographies, ébranlant la possibilité qu'il puisse s'agir d'une simple erreur. Le rapport au réel devient flou : qui détient la réalité ? le narrateur prétend que l'employée qui traite son dossier est victime d'hallucinations alors que les employés (qui représentent la majorité) pensent qu'il s'agit soit d'un fou soit d'un fraudeur. Certains employés pensent que Raoul est victime d'une hallucination passagère, d'une légère altération de la réalité. M. Boussenac pense qu'il s'agirait d'une petite divagation, que Raoul retrouvera ses esprits et finira par reconnaître

[169] *Ibid.* p. 14.
[170] *Ibid.* p. 13.
[171] *Ibid.* p. 15.
[172] *Ibid.* p. 12-13.
[173] *Ibid.* p. 13.
[174] *Ibid.* p. 14.
[175] *Ibid.*
[176] *Ibid.*
[177] *Ibid.* p. 12.

l'incohérence de la situation : « […] ''Il arrive que dans un moment de fatigue ou d'énervement, une erreur persiste dans notre esprit malgré l'évidence. Nous sommes tous plus ou moins sujets à des illusions de ce genre et ce n'est jamais bien grave. Il suffit de laisser à la vérité le temps de s'imposer, de rassembler ses preuves[178]''. »

En effet, être le sujet d'un phénomène singulier engendre de la gêne et de l'inquiétude. D'ailleurs, le personnage avait eu une sensation de malaise inexplicable, comme s'il redoutait quelque chose. Ce moment furtif présage l'irruption d'un phénomène inquiétant : « Je sentis à un certain moment ces soucis se mêler dans ma tête et tourner en rond avec une lenteur écœurante. Quelque chose en moi sembla s'arrêter, qui me causa un malaise moral et puis se remit en marche presque aussitôt[179]. »

Une vraie inquiétude, cette fois justifiée, s'installe chez Raoul lorsque les employés continuent à affirmer que les photographies ne sont pas celles de l'intéressé. Un rapport de force seul contre tous isole Raoul dans sa détresse. Un doute inexplicable ébranle sa certitude. Il est troublé par la simple idée qu'ils puissent avoir raison :

> Je ne trouvais pas le moyen de réagir contre l'absurdité de la situation, toutes les attitudes que j'aurais pu adopter étant nécessairement stupides. Je n'avais plus de colère, mais une inquiétude inconnue sourdait du plus profond de mon être. C'était en moi, dans ma chair, une sorte d'avertissement dont le sens m'échappa jusqu'à l'instant où je le formulai mentalement : '' S'il avait raison ? si elles ne me ressemblaient plus ?'' Et cette idée qui aurait dû me paraitre baroque me troubla au point de me faire bégayer[180].

Sa colère se transforme en une inquiétude mystérieuse et profonde. Il s'en trouve pétrifié, ses réflexions et facultés paralysées. C'est en le formulant que Raoul réalise la gravité de la situation. En admettant la possibilité de la réalisation de ce phénomène, l'auteur introduit dans le texte la dimension fantastique. D'ailleurs, le phénomène surnaturel ne tardera pas à se concrétiser.

Perdu et désorienté, Raoul doit céder à la tentation de vérifier par lui-même la véracité des affirmations inflexibles des employés. Le lecteur s'attend à une explication rationnelle, comme celle énoncée par M. Boussenac. La révélation est à la fois ridicule et inquiétante et fait basculer le texte vers le surnaturel :

> [...] Un reflet passant derrière cette vitre me donna l'envie d'y chercha mon image. Mais étant donné la disposition de l'éclairage, le verre avait une transparence remarquable et ne réfléchissait presque rien. [...] je me contorsionnai pour découvrir une incidence favorable, me baissant et me relevant, m'éloignant et me rapprochant. Je finis par surprendre le contour assez vague d'une tête et, épars, quelques traits du visage. Dans ces fragments de lignes et de relief, je ne reconnus rien de moi. […] Durant une fraction de seconde, j'eus devant moi le reflet de mes deux yeux. L'image, furtive mais nette, était celle de deux grands yeux clairs, au regard mou et rêveur, en tout différents des miens qui sont noirs petits, enfoncés.

---

[178] *Ibid.* p. 14.
[179] *Ibid.* p. 9.
[180] *Ibid.* p. 13-14.

> [...] je restais immobile, les mains aux genoux, l'esprit en déroute, évitant même de former des pensées qui n'auraient pu qu'ajouter à mon désarroi. [...] M. Boussenac et les trois employées me considéraient avec des regard empreints de tristesse et de pitié.
> […] La peur me donna la force de me composer un visage plus calme et de répondre sur un ton presque placide[181].

À cause d'un mauvais éclairage, Raoul ne distingue au début qu'une image floue et indéfinie. Un champ lexical de l'imprécision domine la première partie du texte : « contour », « vague », « épars ». La négation « je ne reconnus rien de moi » vient infirmer les déclarations de Raoul et donner raison aux employés. Raoul ne reconnaît pas son image, les traits reflétés sur le verre ne sont pas les siens. L'image se précise petit à petit, il n'y a plus aucun doute : son visage a bien changé. L'attention est d'abord portée sur les yeux. Ils possèdent une symbolique très forte dans la mesure où ils nous permettent de reconnaître le monde mais surtout de nous reconnaître nous-même. La dissemblance est mise en évidence par la différence entre ces nouveaux yeux et les yeux de Raoul. De cette dissimilitude entre les deux yeux, nous pouvons comprendre que son image s'est incontestablement améliorée. Raoul lui-même est le premier à être séduit par cette nouvelle image.
En prenant du recul, il se rend compte que selon toute logique un tel événement n'aurait pas pu se produire, que selon les lois de la nature qui régissent ce monde, il est impensable que pareille chose, qu'un pareil dysfonctionnement dans l'ordre naturel puissent arriver. Raoul trouve refuge et sécurité dans « le réel », dans la conviction que rien de pareil ne puisse « réellement » avoir eu lieu. L'impossibilité de la réalisation d'un tel phénomène est ce sur quoi se fonde le raisonnement de Raoul qui a pour but de le rassurer, comme en témoigne la citation suivante : « Au souvenir de ma mésaventure, j'opposai tout naturellement l'impossibilité qu'il pût en aucun cas se produire rien de tel. Ainsi m'abritais-je derrière les barrières du réel, et sans beaucoup de curiosité[182]. »

Le style de Marcel Aymé est très ambigu. Il se place à la frontière du fantastique et du merveilleux. *La Belle image* peut s'associer au genre fantastique dans le sens où il s'agit de l'irruption d'un phénomène qui rompt avec l'ordre naturel des choses et que ce phénomène est impossible à appréhender : « Le fantastique est une rupture avec l'ordre naturel, avec le déroulement logique des faits, ou bien avec nos habitudes, nos prévisions irraisonnées[183] […] Il est ce-qui-ne-s'explique-pas[184]. » En effet, une fois que la transformation a eu lieu, rien de réellement étrange ne se produit dans la reste de l'intrigue qui suit au contraire un « déroulement logique des faits ». Le fantastique est ici un phénomène ponctuel, localisé.

[181] *Ibid.* p. 16-17.
[182] *Ibid* p. 19.
[183] Claude Roy, *op.cit.* p.6.
[184] *Ibid.* p. 14.

Le texte peut aussi être considéré comme merveilleux. Dans *La Belle image*, la métamorphose est subite, rien de physionomique n'avait préparé Raoul à sa transformation. Mais il finit petit à petit par l'accepter, c'est dans ce sens que le roman d'Aymé s'apparente davantage au conte merveilleux.

Mais le fantastique se caractérise également par un sentiment d'angoisse et de crainte qui submerge la victime. Claude Roy avait écrit dans *Arts fantastiques* que « le fantastique ne peut se définir seulement comme ce qui est irrationnel, insolite, merveilleux. Il y a toujours dans le fait fantastique une tonalité d'angoisse et de crainte[185]. » Dans les œuvres de Marcel Aymé et notamment dans *La Belle Image*, Raoul Cérusier s'inquiète d'abord de cette métamorphose, mais décide ensuite d'en tirer profit. C'est la tournure loufoque et risible que prend la situation qui éloigne le récit de Marcel Aymé du genre fantastique.

Alors que le merveilleux s'établit au préalable sur un consensus entre l'écrivain et le lecteur que les phénomènes merveilleux font partie de la réalité des personnages, le merveilleux ne peut donc se décrire comme une rupture dans l'ordre naturel des choses, puisqu'il se confond avec la réalité. Dans *La Belle image*, plutôt que de parler de fantastique ou de merveilleux, ne pourrons-nous pas parler de tragi-comédie ou de « fantastique-merveilleux » comme l'avait proposé Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* : « […] le fantastique-merveilleux, autrement dit, dans la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel[186]. »

Raoul, ne trouvant nulle autre explication à ce qui vient de lui arriver, considère la métamorphose comme phénomène concevable. Seulement, la chute finale vient renverser le récit de nouveau vers le fantastique. La fin du roman rejoint les événements du début ; nous retrouvons les mêmes personnages qui sont encore en train de bavarder à propos de cet « abruti qui voulait à tout prix se reconnaître dans la photo d'un autre[187]. » Tous les événements passés n'étaient qu'une parenthèse, une illusion, une rêverie imaginée par Raoul. Ce dernier paragraphe vient donner une explication rationnelle à un événement surnaturel et place le roman, selon la définition de Todorov, dans l'étrange.

La Belle image, comme la plupart des œuvres de Marcel Aymé, est un roman qui se caractérise par l'ambiguïté de son style et la difficulté de sa catégorisation. Nous ne pouvons parler d'un roman foncièrement fantastique tant la dimension réaliste est prégnante, non seulement par la série d'événements logiques qui succèdent à la métamorphose, mais aussi grâce à l'interprétation psychologique que peut offrir le roman. Francesca Lorandini écrit dans la revue italienne d'études françaises un article dédié à l'auteur de *La Belle Image* intitulé *Relire Marcel Aymé*. Dans cet article elle

[185] *Ibid.* p. 19.
[186] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1970, p.57.
[187] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 254.

affirme que *La Belle Image* « comme c'est souvent le cas chez Marcel Aymé, [est] une nouvelle qui joue du registre fantastique sur un ton réaliste[188]. » En effet, dans *La Belle image*, Marcel Aymé ne cherche pas à présenter une vision fausse de la réalité, bien au contraire il dénonce un monde où l'Homme n'est pas souverain, où le bien et le mal peuvent coexister, où se trouve entre le possible et l'impossible une fine frontière prête à être franchie. Son fantastique permet de réfléchir au sens du monde sans pour autant déstabiliser l'univers du lecteur puisque l'intention du lecteur n'est pas portée sur le phénomène fantastique en lui-même – qui apparaît comme un événement fugitif qui s'est réalisé sans raison apparente – mais plutôt sur les conséquences réelles survenues à la suite de cet événement. Baronian dans *Panorama de la littérature fantastique*, en parlant du style de Marcel Aymé, évoque une tendance à présenter le réel « tel qu'il est ». Ce fantastique n'a pas pour but de susciter la peur ou l'angoisse, mais de décrire d'une manière détournée à travers la fiction, un monde cruel :

> Son « merveilleux », contrairement à celui de la tradition, n'a aucune fonction rassurante, n'a pas pour finalité d'embellir la vie, ne vise pas à opérer une distinction manichéenne entre ce qui serait bon et ce qui serait mal, entre ce qui serait juste et ce qui serait malhonnête. […] De surcroît, quand il déforme la réalité, il ne s'en écarte pas, il ne cherche nullement à approcher autre chose, ni le meilleur ni le pire. En fait, il décrit le monde tel qu'il est[189].

Cette critique passe également par une remise en question de la notion de routine. Philippe Curval décrit le fantastique de Marcel Aymé comme un fantastique « si personnel, si spontané, si passionné qu'il le réinvente à partir de ses propres sources, opérant une surenchère sur l'originalité et le mépris de la routine[190]. »

La métamorphose est décrite comme un évènement soudain, inopiné. Raoul ne pouvait prédire l'arrivée de la métamorphose, aucune douleur physique ne l'avait préparé à un tel changement. Marcel Aymé cherche à montrer à travers cette métamorphose subite que la vie est une succession d'aventures et de péripéties imprévisibles et insoupçonnées :

> La relation cause-effet qui unit les événements de la vie, Aymé la juge incontestable mais non immuable, conditionnée qu'elle est par l'intervention – celle-ci décisive – de l'aléatoire. Elle échappe ainsi à toute tentative de prévision, ce qui fait que, déterminé ou non, notre sort reste indéterminable[191].

Ainsi, le fantastique de Marcel Aymé a une dimension didactique, voire pédagogique : il divulgue une leçon de vie, un enseignement. Il nous informe qu'il faut nous accepter comme nous sommes, que l'image est éphémère et que la place de l'Homme dans l'univers est précaire et transitoire. Malgré la

---

[188] Francesca Lorandini, « Relire Marcel Aymé », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : http://journals.openedition.org/rief/1177 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rief.1177 (consulté le 09/05/2020)

[189] J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, *op.cit.* p. 219-222.

[190] Philippe Curval, « Marcel Aymé, le faussaire du quotidien », in Magazine littéraire, n°124, Paris, 1977, p.17. Cité dans *ibid.* p. 222.

[191] Pedro Pardo Jiménez, (2013). Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé. Études littéraires, 44 (1), 93–101. https://doi.org/10.7202/1018468ar (consulté le 09/05/2020)

dimension fantastique, Marcel Aymé peint un paysage réaliste qui dévoile les vrais problèmes de la société de son époque :

> Pour Aymé, le plus sage est de limiter nos aspirations, de ne pas souhaiter ce qu'on n'a pas, de chercher en somme non à avoir la vie que l'on aimerait avoir, mais à aimer la vie que l'on a. Une telle tâche exige de construire et surtout de savoir apprécier à sa juste valeur cette routine confortable qui, sans nous rendre heureux, nous rassure en nous aidant à oublier notre fragilité. Piètre destinée, pensera-t-on. Il faut pourtant rappeler que Marcel Aymé ne peint pas des héros extraordinaires, mais des hommes réels (ayant souvent un don extraordinaire, il est vrai) conscients et contents de leur médiocrité, des gens enfin qui composent, selon la phrase de Michel Lécureur, « une humanité moyenne dont le grand souci est de vivre sans se poser trop de questions[192] ».

Mais l'écrivain nous explique que nous ne sommes pas obligés d'accepter ce que le destin a choisi pour nous. Raoul tente de s'adapter le mieux qu'il peut à cette fatalité venue s'abattre sur lui et d'en tirer profit. Il essaie de contourner ce coup du destin en reprenant ses vieilles habitudes et sa vie d'avant (garder le même travail et retrouver sa famille).

Le fantastique réside dans ce moment fugace de la transformation, tout ce qui suit cet événement est parfaitement logique. En effet, dans le fantastique de Marcel Aymé le plus important c'est de voir la façon avec laquelle le personnage va réagir face au phénomène fantastique et les conséquences qu'il y aurait sur sa vie quotidienne : « […] J'ai été beaucoup plus préoccupé par les conséquences de la métamorphose que par le prodige considéré en soi[193]. » La métamorphose constitue une parenthèse dans la vie quotidienne de Raoul qui reprend son cours normal dès la rupture du sacrilège : « Ma vie, à quelques nuances près, est aujourd'hui si semblable à ce qu'elle était il y a deux mois[194]. » Ceci montre les conséquences que peut avoir un écart de la quotidienneté sur la vie de l'individu. La différence est condamnée et marginalisée. Il faut être normal c'est-à-dire comme les autres. Ainsi, le réel devient un paramètre nécessaire dans un récit fantastique. Il met le personnage et le lecteur en confiance avant l'irruption d'un phénomène inexpliqué.

Le dernier passage du roman – où le narrateur, voyant que rien n'avait changé, attribue l'aventure vécue à une distension du temps – a été retiré de l'adaptation de Claude Heymann. C'est pourquoi le film se rattache davantage au genre merveilleux. Contrairement au roman, le film ne s'ouvre pas sur la scène de la métamorphose. Il commence d'abord par présenter le personnage principal, sa famille, son travail, ses habitudes, avant d'annoncer que ce personnage, dont la vie n'a rien d'extraordinaire, fera une expérience incroyable.

➢ Le film :

[192] Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 134. Cité dans *ibid.*
[193] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 236
[194] *Ibid.* p. 245.

La Belle image est un long métrage d'une heure trente minutes réalisé et scénarisé en 1951 par Claude Heymann et produit par Gaumont. Claude Heymann[195] est un réalisateur français né à Paris en 1907 et mort en 1994. Réalisateur, scénariste mais également écrivain, il publie en 1942 un roman policier intitulé *Le Mystère des petits pois* et un recueil de poésie, en 1943, intitulé *Poètes prisonniers*. Il réalise en 1951 *Victor* et *L'Ile des veuves* en 1937. Il est l'assistant de Jean Renoir dans la réalisation de *Tire-au-flanc* en 1928, de *On purge bébé* en 1931 et de *Partie de campagne* en 1946. Il assiste également Luis Buñuel dans la réalisation de *L'Âge d'Or* en 1930.

En 1951, Heymann adapte *La Belle image* de Marcel Aymé au cinéma. C'est un film en noir et blanc. Ce choix accorde plus de sérieux au film (donnant l'impression d'un film savant) et contraste avec la situation grotesque dans laquelle se retrouve Raoul. la configuration en noir et blanc permet également une focalisation sur les personnages en empêchant le spectateur d'être distrait par la couleur et amenant une certaine neutralité. Bien qu'amusant et agréable, le film reste ordinaire d'un point de vue cinématographique.

Le film est muet jusqu'à la cinquième minute. Un narrateur commente et annote les actions des personnages. Le cinéma muet étant souvent associé au burlesque et à la farce, les interventions du narrateur sont dérisoires et humoristiques. La gesticulation met en évidence l'action des personnages. Le film est ponctué par des commentaires du narrateur, il est omniscient et connaît les sentiments du personnage. Au moment où le narrateur intervient, soit pour commenter ou anticiper la suite des événements, le film bascule vers une focalisation zéro, c'est-à-dire que le narrateur détient plus d'informations que le personnage ; il sait ce qui va se produire et connaît la psychologie du personnage. Toutes les caractéristiques du film muet ne sont pas réunies comme les intertitres. Il s'agit simplement d'un choix du metteur en scène pour mettre en évidence les émotions du personnage et l'invraisemblance du phénomène. Ainsi, dans le film, la dimension fantastique est négligée, voire absente, au profit du merveilleux.

L'ouverture se présente comme un film muet et drôle se plaçant ainsi dans la veine des films burlesques. Les gestes emphatiques des personnages donnent un aspect caricatural à cette ouverture. Les premières répliques, entre Raoul Cérusier et Renée, interviennent vers la cinquième minute. Avant cela, un narrateur commentait les actions des personnages. Il s'agit d'une voix off extra-diégétique dans la mesure où ce narrateur n'intervient pas dans le récit autant que le personnage, mais reste omniscient. Le narrateur interviendra encore à certains moments du film. Cette méthode, rappelant les intertitres dans les films muets, place *La Belle Image* à la lisière du film qui se veut savant et du film populaire burlesque. Dans *Cinéma et Récit* d'André Gaudreault et François Jost, les auteurs utilisent le

[195] BNF Data, Claude Heymann, https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11907476w (consulté le 18/03/2021).

terme « bonimenteur » pour décrire ce narrateur extra-diégétique. Ce bonimenteur aurait pour fonction de conditionner et d'attirer le spectateur :

> I. Au début était la parole : Le bonimenteur
> [...] Le narrataire d'un récit, celui ou celle à qui il est destiné, est ainsi soumis à un procès communicationnel à l'occasion duquel le narrateur lui livre une multitude d'informations sur l'univers diégétique ou évoluent les divers personnages du récit, ainsi que sur ces personnages eux-mêmes et, bien sûr, les actions qu'ils accomplissent[196].

Comme l'annonce le titre, l'image est au centre de l'attention dès le début du film. Par un pivotement rapide et brusque de la caméra, une affiche est filmée en gros plan :

Tout de suite, l'image est présentée comme trompeuse et déformatrice de la réalité puisque qu'elle ne reflète pas l'identité du personnage : « Regardez bien cette image. Celle d'un Français qui n'est pas parfait et qui ne boit jamais de café. » Le premier plan du film met en avant l'homme représenté sur l'affiche. Il s'agit d'un homme ordinaire, dévoué à son travail et à sa famille. Les plans qui suivent sont principalement des plans rapprochés qui montrent les actions des personnages tout en décrivant leurs grimaces et en présentant les lieux. Le plan 1 est un plan rapproché, les plans 2 et 3 sont des plans américains (au niveau des genoux) montrent une famille un peu loufoque ; le père de famille en caleçon qui cherche son pantalon, sa femme les cheveux savonneux, ne semble s'en soucier, trop occupée à faire sa toilette :

[196] André Gaudreault, François Jost, *Cinéma et Récit – II, Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 63-64.

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Les commentaires du narrateur ne coïncident pas avec les plans. Ce décalage entre les images et les remarques du narrateur montre encore une fois que l'image peut ne pas refléter la réalité, qu'elle est manipulable, mais met également en évidence le caractère railleur et sarcastique du narrateur.
En déclarant que « le ménage modèle est servi par une bonne également modèle », le plan montre la bonne en train de fouiller les poches de M. Cérusier :

Quand il dit que M. Cérusier est « estimé de sa concierge », leurs regards avides l'un envers l'autre affirment le contraire :

Le plan suivant montre M. Cérusier dans les bras de sa secrétaire. Ce plan ne coïncide pas non plus avec le commentaire du narrateur : « bon père, bon époux il est aussi bon patron, Lucienne est une excellente secrétaire » :

Le plan suivant montre les Cérusier assis à table, un peu ennuyés, Renée Cérusier est absorbée par son magazine, les enfants occupés par leurs assiettes. M. Cérusier arrive en retard, apparaît un peu contrarié, peut-être à cause d'une journée difficile au travail :

Encore une fois, les commentaires du narrateur ne décrivent pas le plan filmé. Il annote le plan par la remarque suivante : « Et le vrai bonheur c'est la famille. Quel bonheur après une journée fatigante de se retrouver au sein d'une famille affectueuse, des enfants bien élevés, une femme attentive à vos moindres propos. Cérusier ne dit rien d'ailleurs, c'est plus la peine, après dix ans de mariage on s'est tout dit. On s'est aimé, maintenant on s'aime bien. Renée lui répond sur le même ton. »
Le plan suivant constitue le dernier plan de cette première partie qui s'associe au cinéma muet. Ce dernier plan nous prouve encore une fois l'ironie du narrateur : l'image est à l'opposé de la remarque du narrateur. La relation du couple est froide et pourtant le narrateur ironise en disant: « Attendrissons-nous un peu sur l'image touchante de cette passion conjugale. »

L'écart entre l'image et ce qu'elle représente réellement rappelle *La Trahison des images*, le « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte et reflète l'aspect menteur de la réalité.

Cette brève introduction teintée de sarcasme permet de présenter les personnages et leurs rôles : Raoul est un homme ordinaire qui mène une vie tout aussi ordinaire : une vie conjugale relativement ennuyeuse et plate animée par une infidélité plutôt superficielle. Renée est une belle femme dévouée à sa famille mais qui n'est pas épanouie... Tous ces détails joueront un rôle essentiel dans le renversement de la situation.

Cette première partie permet aussi principalement d'annoncer l'intrigue. Le narrateur attise la curiosité du spectateur en annonçant dès les premières minutes que l'histoire prendra une tournure étonnante. Il révèle qu'un événement fantastique perturbera la vie monotone de M. Cérusier : « Un homme plutôt ordinaire à qui il est arrivé une histoire tellement extraordinaire que vous ne voudrez jamais y croire et pourtant c'est vrai. La preuve, tenez, c'est que ce monsieur existe : le voilà ! Comme il ressemble à son portait, hélas. […] Monsieur Cérusier, Raoul Cérusier, n'a vraiment pas la tête d'un héros promis aux aventures fantastiques. Pour le moment, d'ailleurs, il se doute bien de ce qui l'attend. » Le narrateur met en évidence le décalage entre le caractère banal du personnage et l'aventure prodigieuse qui l'attend ce qui traduit son caractère improbable.

Le narrateur explique que « Raoul Cérusier, n'a vraiment pas la tête d'un héros *promis*[197] aux aventures fantastiques. » Ceci laisse comprendre qu'il y a une sorte de conditionnement sous-entendu qui s'opère. Au-delà des conditions de vraisemblance qui préparent l'intrusion du fantastique, certains personnages ont le profil prédisposé aux aventures fantastiques. Le fait de *promettre* signifie qu'il y a un pacte de lecture et que le récepteur est dans l'attente. Dans *La Belle image* le conditionnement est fait expressément pour que Raoul n'ait pas la figure d'un héros et encore moins celle d'un héros du fantastique. En effet, le narrateur décrit le profil d'un individu banal qui vit une vie assez conventionnelle. Il est marié avec deux enfants, il est le gestionnaire d'une agence de publicité, il est aisé financièrement. Son comportement n'est pas suspect et n'entraîne aucune méfiance. Rien ne présage l'intrusion du fantastique dans sa vie simple et monotone.

Dans *Le Locataire chimérique*, Trelkovsky serait un héros destiné aux événements qui vont bouleverser sa vie. Trelkovsky est un homme simple et solitaire d'une trentaine d'années qui gagne sa vie assez modestement. Il est inexplicablement méprisé par la concierge et le propriétaire de l'appartement. Son « unique » accoutrement en noir prévoit le deuil. Ces détails révèlent que la vie de Trelkovsky est une vie morne et triste. Son intérêt morbide pour cet appartement repoussant alerte la suspicion du lecteur. Certes il est désespéré, mais vu l'incident tragique qui a eu lieu dans cet appartement et le prix du loyer, rien ne devrait le retenir. Son comportement déviant révèle une psychologie malsaine, un peu perverse.

[197] Nous ajoutons l'italique pour mettre en relief cette idée de « héros promis ».

Rien dans le comportement du héros de *La Moustache* ne laisse présager qu'il soit promis à une aventure fantastique. C'est un quadragénaire, d'une classe sociale huppée, amoureux de sa femme, qui a de bons amis et qui aime prendre soin de lui ; bref, un jeune homme qui a bien réussi sa vie. S'il a entrepris de se raser la moustache c'est dans le seul but de surprendre agréablement sa femme. Seulement, au moment du rasage, il ressent une tension pénible, un trouble inexplicable, comme-ci, instinctivement, il redoutait son acte. Son comportement devient alors de plus en plus douteux et ambigu. Il a accordé beaucoup trop d'importance à un geste banal. Nous remarquons que s'il est soucieux de répéter méticuleusement le même rituel de rasage tous les jours c'est aussi par superstition. Et c'est aussi parce qu'il est superstitieux, qu'il voudrait éviter de perturber cette routine quotidienne. Ainsi, pensant qu'il a bouleversé quelque chose de l'ordre d'un rituel sacré en se rasant la moustache, le sort s'acharnera sur lui. Le rasage éveille chez lui un comportement suspect et inquiétant.

Le conditionnement par les circonstances mais aussi par la psychologie du personnage, détermine le type d'intérêt que va porter le récepteur sur le personnage : de la suspicion, de la compassion, de la curiosité…. Les personnages peuvent avoir l'apparence d'individus normaux mais il y a quelque chose qui se dégage de leur personnalité qui avertit le lecteur de la suite des événements.

Le narrateur de *La Belle image* annonce que cette nuit sera la dernière avant l'aboutissement du phénomène fantastique signalé depuis le début : « Ce soir, comme tous les soirs, Cérusier s'allonge auprès de la compagne de sa vie. Et grande catastrophe : c'est pour demain. Bonne nuit M. Cérusier. Dormez comme un enfant sans rêves, la prochaine nuit sera peut-être beaucoup moins calme. » Le fondu au noir permet une immersion progressive dans le noir et prépare la partie suivante :

Ce fondu au noir marque une rupture entre le style narratif de la première partie du film et de la partie qui va suivre. Nous passons d'un film muet à un film parlant. La rupture se réalise également dans l'intrigue puisque le narrateur promet un retournement de situation.

Cette même lassitude des employés apparaît également dans le film. Quand Raoul Cérusier pénètre dans les bureaux il est filmé de dos. Le spectateur ne pense pas qu'il s'agit de Raoul, tellement la physionomie de ce nouveau personnage est différente de celle de Raoul. M. Cérusier s'est déjà métamorphosé sans s'en apercevoir. La métamorphose intervient plus tard dans le film, contrairement

au roman où elle est annoncée dès les premières pages. Le film décrit davantage les personnages et les lieux. Le personnage est filmé de dos avec un éclairage faible ce qui le place dans l'ombre. Ceci donne à la scène un caractère mystérieux. Seule l'employée est placée dans un cercle lumineux :

- « Bonjour Madame »
- Ce coup-ci c'est complet ?
- Oui, et c'est pas trop tôt
- Si vous avez déjà amené tout du premier coup, ce n'est pas pour notre plaisir. Voyons : certificat de vie, extrait de naissance, bonne vie et mœurs, vaccins, passeport « périmé », carte d'identité, fiche de démobilisation. Non, il manque rien. Ah ! Les photos ! Vous les avez oubliées !
- J'avais bien dit (rire malicieux)
- Il en faut deux ! (rire malicieux et il sort une deuxième photographie)
- Bon, ça va. Le temps d'établir la pièce, signature du chef, du sous-chef, légalisation. »

La première partie du dialogue, qui se déroule entre ce personnage mystérieux et l'employée, met en évidence la quantité exagérée de la paperasse. Elle porte aussi l'attention sur l'élément perturbateur à savoir les photographies :

Les photos d'identité sont au centre du cadre et sont filmées en gros plan. Flouter les bords du cadre permet de mettre encore plus en évidence les photographies. Le spectateur voit qu'il s'agit de M. Cérusier. Le mystère est encore plus intense dans le plan suivant : le personnage mystérieux, le buste dans l'ombre, les mains tenant les photographies dans la lumière et le visage hors-cadre, affirme qu'il s'agit bien de ses photos quand l'employée les rejette déclarant qu'il ne s'agit point des photos de M. Cérusier.

L'intervention du narrateur dans cette scène interrompt l'action des personnages. Elle permet d'informer le spectateur et d'anticiper sur les actions. Le narrateur rompt le dialogue entre M. Cérusier

et l'employée pour préparer le spectateur à ce phénomène fantastique qu'il avait annoncé en début du film :

> [intervention du narrateur] : « Et le miracle promis ! Attention ! Nous y voilà. Écoutez ce que va dire cette employée scrupuleuse »
> - « Mais, ce ne sont pas vos photos ?! »

La métamorphose dans le roman comme dans le film, s'est réalisée sans que Raoul ne s'en aperçoive. Cette métamorphose inattendue redonne au récit une dimension relativement fantastique ; le pourquoi et le comment de cette métamorphose restent un mystère. Cette transformation subite rappelle celle de Gregor Samsa :

> En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. […] « Qu'est-ce qui m'est arrivé ? », pensa-t-il. Ce n'était pas un rêve. […] « Et si je redormais un peu et oubliais toutes ces sottises ? », se dit-il[198].

Le fait qu'il ne s'agisse probablement que d'un simple rêve est la première explication à laquelle ont recours les personnages. Pour vérifier qu'ils sont bel et bien en état de veille, ils se réfèrent au sens du toucher. Raoul ressent le besoin de se toucher le visage, d'avoir des preuves palpables qui puissent le rassurer. D'un geste aussi mélodramatique que la situation dans laquelle il se trouve, Raoul se : « […] passait la main sur mon front, comme il arrive, au cinéma et dans les romans, aux gens qui croient rêver et refusent la réalité[199]. » Nous retrouvons ce même besoin de se rassurer par le toucher dans *La Moustache* mais aussi dans *La Métamorphose* : « Il sentit une légère démangeaison au sommet de son abdomen […] il voulut palper l'endroit avec une patte, mais il la retira aussitôt, car à ce contact il fut parcouru de frissons glacés[200]. » Ce geste de Raoul est d'ailleurs retranscrit au cinéma et reflète la confusion du personnage.

Ayant revendiqué vigoureusement qu'il s'agissait bien de ses photographies, Raoul y renonce en découvrant son nouveau visage. L'apparition se fait d'une manière progressive. D'abord, c'est l'image de l'employé derrière la vitre qui est saillante. Nous apercevons dans un plan taille (plan 1) la grimace de l'employée interloqué devant le spectacle qui s'offre à lui. Dans des plans plus rapprochés – des plans poitrines (plans 2,3,4,5) – le nouveau visage de Raoul commence à apparaître graduellement. L'étonnement de l'employé contraste avec l'effroi de Raoul. Ces derniers plans montrent deux images superposées. L'image de l'employé est plus évidente que le reflet de Raoul. Cette image trouble et évanescente permet de maintenir le trouble de Raoul mais aussi du spectateur qui ne voit pas une image nette :

---

[198] Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », 1999, p. 45.
[199] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 15.
[200] Franz Kafka, *op.cit.* p. 47.

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Plan 5

Suite à cette métamorphose fantastique, le narrateur intervient de nouveau :

> On vous l'avait bien dit que ce n'était pas croyable. Et pourtant, c'est vrai ! Vous avez remarqué, n'est-ce pas, que M. Cérusier a changé de tête ? Eh oui c'est comme ça. Quand ? Pourquoi ? Comment a-t-il été métamorphosé ? Il n'en saura jamais rien, nous non plus d'ailleurs. Il n'y croit pas encore. Il se rend compte qu'il vient de lui arriver quelque chose d'étrange, c'est tout. Essayez de vous mettre à sa place, qu'est-ce que vous feriez ? […] Ah si, il a compris. Il est toujours le même homme, évidemment, mais avec un nouveau visage. Il a perdu la tête.

Les interventions du narrateur confirment le caractère invraisemblable de cette métamorphose. Il cherche à persuader le spectateur que malgré le caractère incroyable de la situation, il s'agit pourtant de la vérité. Le spectateur ne peut douter des paroles du narrateur, les images ne faisant qu'appuyer ce qu'il dit. Mais ce même narrateur nous a implicitement prévenus au début du caractère trompeur des images.

Les trois plans qui suivent la métamorphose montrent le dédoublement par deux procédés différents : d'abord le premier plan montre le nouveau Raoul passant devant les affiches qui représentent l'ancien visage de Raoul. Les deux plans suivants montrent l'image spéculaire de Raoul. Dans le deuxième plan, Raoul est filmé de dos tandis que sa réflexion est de face, dans le troisième plan Raoul est montré de profil alors que le miroir reflète le visage plein de dégoût de Raoul.

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Le changement d'apparence implique un changement identitaire obligeant Raoul à changer de nom, attribuant à ce nouveau visage le nom de Roland Colbert.

In fine, la lecture à rebours permet de constater que la rupture n'est pas aussi brutale qu'il y paraît, qu'elle a été préparée depuis le début par des indices latents dispersés le long des incipit. Nous constatons la dissémination d'un nombre de signes et de détails dans le texte dès le départ, seulement ils ne prennent sens que lorsque nous en faisons une lecture inversée : c'est le procédé de la rétro-lecture qui va nous révéler le sens caché des détails auxquels nous n'avons accordé aucune importance au début à cause de leur caractère banal. L'anticipation par des indices dans le texte comme les détails exagérés dans *La Moustache*, les récurrentes références au trou dans la verrière dans *Le Locataire chimérique* et la focalisation intentionnelle portée sur les photographies dans *La Belle image*, permettent de conditionner le lecteur par rapport à la suite de l'intrigue. Le lecteur ressent un malaise inexpliqué mais ne sait pas ce qui se prépare réellement tant les événements paraissent ordinaires, à première vue**.**

Le conditionnement du récepteur se fait par l'insistance sur des gestes familiers voire inintéressants et favorise la création d'une atmosphère préoccupante. Dans *La Belle image*, ce n'est qu'à la fin du roman que se produit un événement curieux qui confère un caractère étrange au texte.

Cette partie nous a permis de voir que malgré l'apparent réalisme de ces incipit, ce réalisme n'est en fait qu'un leurre, une facticité nécessaire pour construire un univers fantastique. Le fantastique doit s'immiscer dans la vie quotidienne et le conditionnement du lecteur doit être implicite. Louis Vax insiste sur l'aspect naturel et évident que doit prendre une situation donnée avant l'intervention du fantastique :

> Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction. Le fantastique tout fantastique qu'il soit, est évident. Mieux : naturel[201].

[201] Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1965, p. 88.

Nous sommes dupes de ce naturel artificiel, et comme nous ne sommes pas brutalisés, nous l'acceptons sans trop nous poser de question.

Le fantastique altère notre rapport à la réalité, remet en doute la fiabilité de nos sens et déstabilise notre manière d'appréhender le monde : « […] On peut élargir le champ du fantastique à tout ce qui remet en question, en cause ou en *jeu* notre sens de la réalité[202]. » Le monde réel tel que nous pensons le connaître n'est en réalité qu'une façade qui se présente à nous comme un monde équilibré et harmonieux. Nous pensons tout connaître du réel et du monde qui nous entoure, seulement, certaines lois échappent à notre compréhension. Il en résulte des questionnements d'ordre ontologique qui s'interrogent sur le sens de la vie et de notre existence :

> le fantastique pourrait se résumer en une seule question : qu'est-ce que la réalité ? Mais cette question se ramifie en beaucoup d'autres : où passe la frontière entre le possible et l'impossible ? Et du point de vue du récepteur : de quoi sommes-nous certains[203] ?.

Le fantastique ébranle nos certitudes et nos convictions et trouble les frontières entre le possible et l'impossible. Un schisme apparaît entre deux points de vue qui réclament deux vérités différentes. La littérature fantastique a recours au motif du double comme moyen fictionnel qui permet de tisser une intrigue fascinante. Il est utilisé dans la littérature fantastique psychologique comme une métaphore pour illustrer les troubles psychiatriques.

[202] Michel Viegnes, *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2019, p.7.
[203] *Ibid.* p. 14.

B. Chapitre 2 : Le double dans la littérature fantastique, en psychologie et en philosophie :

Après avoir, dans un premier chapitre, tracé une chronologie du fantastique et avoir contextualisé les œuvres de notre corpus dans le large domaine du fantastique, nous verrons, dans ce second chapitre comment s'articulent le fantastique, la psychologie et l'absurde de manière plus spécifique. Au-delà de la dimension fantastique, nos œuvres littéraires proposent une lecture psychologique et philosophique offrant aux lecteurs plusieurs interprétations possibles. L'interprétation dépendra du point de vue du lecteur : les faits relatés découlent-ils d'un état de névrose du narrateur qui imagine ces événements ou bien les événements possèdent-ils une explication qui dépasse le raisonnement du personnage et du lecteur ?

Topor, Carrère et Aymé nous font découvrir, à travers ces personnages, l'angoisse de la perte identitaire, la fragilité de la condition humaine et la quête interminable du moi. Le thème du dédoublement identitaire constitue le point de croisement entre les trois œuvres. Nous nous interrogerons, dans ce chapitre, sur la façon avec laquelle se manifeste la confusion identitaire dans ces romans. Thème foncièrement fantastique, nous verrons comme ce motif intervient dans les trois romans. Nous tenterons par la suite d'examiner la dimension psychologique présente dans ces œuvres et nous verrons en dernier lieu comment elles peuvent faire l'objet d'une interprétation philosophique.

Notre recherche implique trois disciplines différentes : le fantastique, la psychanalyse et la philosophie. Ces trois disciplines se consacrent à la seule et même problématique, celle des aspérités et la complexité de l'identité et les menaces face à son inconsistance. Le fantastique leur donne un côté fictionnel, la psychologie explique cliniquement ces anomalies et la philosophie nous apprend à vivre avec.

❖La dimension fantastique :

I. L'atmosphère fantastique dans chaque œuvre :

L'atmosphère est ce qui donne au récit son caractère fantastique. H.P Lovecraft, dans *Épouvante et surnaturel en littérature,* souligne l'importance de l'atmosphère dans la composition d'une histoire fantastique :

> L'atmosphère, voici la qualité la plus importante du récit fantastique. Car l'authenticité d'un récit ne se trouve point dans l'ingéniosité de l'anecdote mais dans le pouvoir de créer une réelle sensation[204].

L'atmosphère est une succession de conditions et de détails qui placent le récit sous le signe du doute et du malaise. Elle se développe de différentes manières dans les trois romans. Elle crée un effet de confusion, d'inquiétude et d'incompréhension. Cette atmosphère dérangeante, qui fait basculer le récit de l'ordinaire vers le fantastique, devient plus pesante au moment où la barrière entre le réel et l'imaginaire devient très mince. Regardons ce qui confère à nos romans cette atmosphère fantastique.

1. Dans *La Belle Image* :

- Un fantastique mystique :

La croyance au fantastique est un moment d'envoûtement passager, un moment de rupture avec la réalité. C'est un état auquel accéderont ceux qui ne sont pas assujettis aux règles et aux normes mais au contraire ceux qui sont libérés du joug des principes trop stricts.
Raoul parle d'une « foi à l'absurde » comme un privilège, « une grâce », « un charme », dont jouissent quelques élus (comme l'oncle Antonin). Cette particularité de croire au fantastique, Raoul en fait l'éloge :

> Il n'y avait plus rien à espérer. La foi à l'absurde est une sorte d'état de grâce auquel on parvient comme par l'opération d'un charme. Le charme rompu, pour quelque cause que ce soit, tous les efforts de la raison ne peuvent rendre la foi. L'oncle devait comprendre que cette grâce particulière l'avait abandonné et j'eus l'impression qu'il se sentait diminué, appauvri. Il me regardait à la dérobée, avec la timidité d'un transfuge et je crois qu'il était conscient et honteux de trahir la cause de l'absurde[205].

L'oncle Antonin du début du roman déplore un monde dans lequel le merveilleux est banni et est considéré comme une folie. Il « soupira, choqué et découragé par la vision d'un monde aux mailles serrées ne laissant point de place aux vérités d'un usage trop restreint[206]. » La notion de vérité devient

[204] Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard Da Costa, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1969, p. 16.
[205] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 173.
[206] *Ibid.* p. 65

relative puisqu'ici le surnaturel est considéré comme une vérité à « usage trop restreint » réservé à quelques-uns. Il blâme la vision trop étriquée que l'Homme a de la vérité qui ne laisse pas la place au merveilleux et à l'imagination.

En effet, dans le fantastique, les victimes optent toujours en premier pour une explication logique ; la manifestation de ce phénomène étrange serait attribuée à un dérèglement passager de la raison. Raoul adopte un point de vue réaliste et impute ce malheureux incident à une hallucination éphémère qu'il devrait soigner chez un médecin : « J'en avais tout d'un coup le cœur serré d'angoisse, mais aussitôt je mettais cette apparition sur le compte d'un trouble hallucinatoire, et désinvolte, il faudra que j'aille voir un médecin, pensais-je[207]. » L'explication rationnelle est toujours privilégiée pour expliquer le phénomène fantastique. L'explication logique donne plus de vraisemblance au texte dans la mesure où elle rejoint le point de vue incrédule et sceptique du lecteur.

Seulement, cette idée s'estompe petit à petit au fur et à mesure que Raoul accepte sa métamorphose. Il n'hésite plus entre l'explication rationnelle et l'explication fantastique ; pour lui la métamorphose a vraiment eu lieu et il essaie d'en convaincre son ami Julien et l'oncle Antonin.

Pourtant, Raoul admet que le phénomène fantastique est un phénomène impossible qui résiste aux lois logiques de la raison. Il reconnaît que sa « métamorphose est une chose inadmissible[208]. » Il ne pourrait demander à personne, même pas à sa femme, de croire à une telle histoire. Au contraire, une réaction méfiante de la part des autres est tout à fait légitime et signifie un équilibre mental :

> Qu'allais-je faire ? Expliquer à ma femme que j'avais changé de visage ? impossible. Pour accepter une telle fable, il aurait fallu qu'elle eût l'esprit dérangé. À vrai dire, sa crédulité aurait été moins surprenante que ma métamorphose[209].

Raoul reconnaît dans ces phénomènes inexpliqués le fonctionnement naturel d'un univers dont les abysses demeureront toujours inconnus pour l'homme et dont les explications lui échapperont toujours. D'une certaine manière, Raoul feint d'oublier dans l'espoir d'oublier réellement cet incident. Il souligne le fait que cet événement inexpliqué s'estompera avec le temps, qu'on a tous vécu un phénomène mystérieux de ce genre et qu'on a tous fini par l'accepter inconsciemment une fois passé. Il est parfois important de ne pas chercher à trouver une solution là où il n'y en a pas :

> […] N'importe qui, me disais-je, pourrait trouver au fond de sa mémoire « une aventure bizarre qu'il n'arrive pas à s'expliquer ». Rien de plus banal. Au moment où on l'a vécue, elle était troublante, parfois effrayante et, racontée, elle n'est plus rien. En réalité elle n'avait jamais rien été[210].

Si dans *Le Locataire chimérique* et dans *La Moustache* la remise en cause du pouvoir et de l'emprise de l'être humain sur le monde est très difficile à accepter pour les deux personnages, Raoul semble

---

[207] *Ibid.* p.20.
[208] *Ibid.* p. 64.
[209] *Ibid.* p.29.
[210] *Ibid.* p. 20.

admettre la possibilité que certaines choses échappent à l'homme, qu'il ne faut pas chercher des solutions quand la meilleure solution est de prétendre que ces événements n'ont jamais eu lieu. Raoul adopte une vision plus modeste et humble du rapport de l'homme avec le monde : il ne cherche pas à tout comprendre et accepte que les lois de la Nature dépassent son entendement. L'angoisse apparaît dès le moment où ces lois, que nous connaissons inébranlables, se révèlent inconstantes et incertaines. Cette hiérarchie en haut de laquelle se trouvait l'Homme se trouve soudainement effondrée : « on ne peut pas élever des enfants dans cette idée que l'ordre naturel des choses peut être renversé et qu'il faut compter avec l'absurde[211] » soupirait Raoul. Ainsi, toutes les certitudes de l'Homme sont désagrégées. Il doit se résoudre à vivre avec le poids de ce constat.

L'idée d'un dérèglement de l'ordre naturel des choses apparaît dans *La Belle image* mais aussi dans *La Moustache*. Les deux protagonistes doivent vivre avec le poids de ce détraquement et se retrouvent seuls étant les seuls témoins malheureux de ces phénomènes inexpliqués. Relevons ces deux passages qui se font écho :

> Jusqu'à ma mort je porterais le poids d'une vérité inadmissible, je souffrirais en silence d'être cette espèce de paria en qui les lois naturelles les plus simples, les plus évidentes, ont accompli leur rupture secrète. La nature m'avait élu pour être le témoin et l'instrument d'un écart monstrueux et la nécessité de vivre m'en faisait aussitôt le complice[212].

> Il fallait disparaître. Pas forcément du monde, mais en tout cas du monde qui était le sien qu'il connaissait, puisque les conditions de la vie dans ce monde-là étaient désormais sapées, gangrénées par l'effet d'une monstruosité incompréhensible et qu'il fallait soit renoncer à comprendre, soit affronter entre les murs d'un asile. […] L'ordre du monde avait subi un dérèglement à la fois abominable et discret, passé inaperçu de tous sauf de lui, ce qui le plaçait dans la position du seul témoin d'un crime qu'il faut par conséquent abattre[213].

Nous relevons aussi un sentiment d'injustice qui les afflige. Pourquoi l'univers les a-t-il choisis ? Pourquoi ne peuvent-ils pas jouir comme les autres des « lois naturelles les plus simples, les plus évidentes » ? Face à ce lourd fardeau et à toute cette responsabilité, les victimes préfèrent rester dans le déni. Le phénomène fantastique perturbe justement parce qu'il intervient dans un monde ordonné par des règles rigides et scientifiques.

Cette notion de scientificité qui ordonne notre univers est ce qui donne l'impression à l'homme qu'il est en contrôle de tout. Il a compris les règles et les lois de l'univers et rien ne devrait échapper à son entendement. C'est toute cette souveraineté que le fantastique vient déconstruire. Alain Vaillant explique dans son article « Le merveilleux en question(s) » qu'à partir du XIXe siècle, ce qui fait réellement peur c'est l'intrusion d'un phénomène surnaturel dans un monde ordonné par des règles scientifiques :

---

[211] *Ibid.* p.64.
[212] *Ibid.* p.25.
[213] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p.115-120.

> Le surnaturel désigne l'apparition de phénomènes qui semblent enfreindre les lois de la nature, il suppose l'existence d'une puissance mystérieuse et inconnaissable, qui leur soit [...] cette intrusion [l'intrusion du surnaturel] est scandaleuse et effrayante, parce qu'elle intervient dans des sociétés où le naturalisme scientifique est désormais la norme et où cette rupture de normalité fait peur. À l'opposé, la rencontre d'une fée dans un roman courtois est purement merveilleuse parce que, au XIIe siècle, il n'y a rien de surprenant à croiser des fées ni à être transformé en crapaud[214].

Comme le protagoniste de *La Moustache*, ce qui déstabilise davantage Raoul c'est le rapport de force qui s'établit contre lui. Il est seul contre tous à réclamer l'authenticité de ces photographies ce qui lui donne moins de crédibilité face à un groupe de plusieurs personnes qui soutiennent le contraire. L'expérience du fantastique est une expérience solitaire qui isole la victime du reste de la communauté puisqu'il est le seul témoin de ce dérèglement de la nature. Dans *La Belle image*, la solitude est double puisque Raoul est non seulement devenu un étranger à tous ceux qui l'entourent (femme, enfants, amis, collègues) mais il est aussi devenu étranger à lui-même : « Et voilà comment je me suis trouvé tout d'un coup dépossédé de ma personne. Et de mes amis, Julien. […] Cette solitude soudaine dans un monde qui ne vous connait plus, c'est une chose épouvantable[215]. » Nous relevons un vaste champ lexical relatif à la solitude et à l'aliénation qui montre le désemparement de Raoul : « paria, complice[216] », « J'arrive comme un naufragé dans un monde qui ne me connaît pas[217] », « solitude inhumaine d'homme invisible[218] », « un réprouvé[219] », « solitude désespérante[220]. » La solitude provoque un mouvement d'errance : démuni de son identité, ayant perdu ses amis et sa famille, Raoul n'a plus de but, n'a plus de force qui le motive. Il a l'impression d'être abandonné par l'univers tout entier : « je me mis à marcher au hasard, sans autre but que de lutter contre l'ennui de la longue journée de solitude qui s'ouvrait devant moi[221]. »

Face à cette solitude insoutenable qui afflige son âme, la fuite reste la seule réponse. Raoul décide d'aller passer quelques jours chez l'oncle Antonin : « La perspective de vivre à Paris dans une solitude traversée par d'aigres fantômes et l'esprit sans cesse occupé de cacher mon cadavre, me rendait malade[222]. » Ce sentiment de solitude et d'isolement va s'intensifier. Raoul se mettra à éprouver un sentiment de vacuité métaphysique, ontologique. Il pensera que sa vie est vide de tout sens et que son

---

[214] Vaillant Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, 2015/4 (n° 170), p. 5-10. DOI : 10.3917/rom.170.0005. URL : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-5.htm (consulté le 26/03/20)
[215] Marcel Aymé, *op.cit.* p.110.
[216] *Ibid.* p.25.
[217] *Ibid.* p. 65.
[218] *Ibid.* p. 77.
[219] *Ibid.* p. 86.
[220] *Ibid.* p. 118.
[221] *Ibid.* p.184.
[222] *Ibid.* p. 115.

existence est vaine. Il *cogite*[223] sur la finalité de son existence. Qu'est ce qui fait que j'existe ou que j'ai existé ? Est-ce que le simple fait d'avoir été « présent » pouvait prouver qu'il avait réellement existé :

> […] J'ai vu ma place vide sous le soleil et j'ai la sensation qu'il en est presque toujours ainsi. Là où je ne suis pas de ma personne, je n'existe plus. C'est visible. Encore n'est-il pas bien sûr que ma présence, au temps où elle se manifestait encore, ait jamais conféré à mon existence une réalité bien solide. Il faut avoir eu loisir d'examiner sa vie avec un lucide regard d'outre-tombe et pénétré en étranger dans ses propres secrets pour penser de telles sottises. […] Le monde entier feint d'exister, sans autre but que de m'induire en erreur, et si je pouvais me retourner d'une façon assez rapide et inopinée, je ne trouverais derrière moi que le néant[224].

Le champ lexical de la vacuité – « vide, je n'existe plus, néant » – montre que Raoul réfléchit au vide qu'il a laissé. Il pense à sa femme, à ses enfants, à ses amis, à ses collègues de travail et au reste du monde qui continuent d'exister et de vivre malgré son absence. Cet univers, au centre duquel il se trouvait et qui tournait autour de lui, continue d'exister sans lui « ce n'est plus cet univers qui gravitait autour de moi[225]. » L'univers devient différent une fois qu'il ne gravite plus autour de lui et qu'il devient extérieur par rapport à lui. Il a été rejeté et a subi une métamorphose qu'il n'avait pas demandée se retrouvant ainsi en marge de la société. Le sentiment de cette solitude épouvantable alimente le récit fantastique parce qu'il attise le sentiment d'angoisse ; être seul, sans identité, rejeté par ses proches et par le monde engendre chez Raoul une peur viscérale, très profonde. Le phénomène fantastique est un phénomène inacceptable par l'esprit humain puisqu'il dépasse toutes les lois et les forces naturelles mais aussi les croyances religieuses. Croire au fantastique est une apostasie, c'est un acte de renoncement à ses convictions, et sa foi : « […] Ce que vous me demandez là est plus qu'un acte de foi, c'est un changement de religion et Dieu lui-même n'a pas de plus grandes exigences[226]. »

Marcel Aymé fait un rapprochement clair entre le phénomène fantastique et la religion dans *La Belle image* : ces deux phénomènes échappent à toute explication rationnelle, La foi implique parfois de fermer les yeux sur des faits que nous connaissons impossibles parce que la religion suppose de croire au mystérieux et à l'indéchiffrable. Ainsi, nous croyons aux révélations et aux miracles sans réellement chercher à remettre en cause leur véracité. En effet, lorsque Julien finit par considérer la possibilité que son ami aurait pu changer de visage, il lui affirme que étant heureux, le cœur est plus disposé à croire au miracle autrefois inconcevable par la raison : « Oui, je crois que la joie, le bonheur de vivre, m'ont permis d'être moins vigilant, plus docile aux raisons du cœur. Je suis si heureux[227]. » Le phénomène fantastique peut être considéré comme inadmissible par la raison mais recevable s'il est appréhendé par le cœur. La dimension mystique est prégnante dans *La Belle image* ; les références religieuses sont évidentes et l'attribution de la métamorphose à un acte divin est incontestable. Ce

[223] Ce monologue réflexif rappelle le cogito de Descartes.
[224] Marcel Aymé, *op.cit*. p. 104.
[225] *Ibid.* p. 104.
[226] *Ibid.* p. 111.
[227] *Ibid.* p. 238.

côté mystique accompagné par certains passages humoristiques donne au roman un caractère burlesque.

- Fantastique et humour :

Pouvons-nous penser que l'humour et le fantastique peuvent cohabiter ? Louis Vax évoque dans *L'Art et la littérature fantastiques* le lien étroit qui peut exister entre le fantastique et l'humour : « On pourrait enfin ajouter que tout récit humoristique suppose de la part de l'auteur la mentalité humoristique du pince-sans-rire. Il veut horrifier en contant un récit auquel il ne croit pas[228]. »

En effet, l'humour dans *La Belle image* est un outil judicieux qui permet de dénoncer implicitement les problèmes d'identité, le rôle de l'individu dans la société, le rapport entre l'apparence physique et la personnalité. Marcel Aymé utilise la métamorphose comme subterfuge pour critiquer des problèmes sociaux très sérieux.

Dans *La Belle image*, la dimension humoristique est la plus notable. Hormis le phénomène surnaturel et inexpliqué qui a, certes, inquiété Raoul au début, la tournure des événements est relativement amusante. Le caractère extravagant de l'oncle Antonin ajoute du ridicule à la situation. Raoul apprend progressivement à faire connaissance avec son nouveau visage. Les scènes face au miroir lui permettent d'être plus familier avec ce nouveau visage mais sont toutefois caricaturales. Nous distinguons deux types de scène face à un miroir. Une première survient directement après sa première rencontre avec Julien. Il est confus de sa métamorphose qui est désormais irrévocable et se trouve dans l'obligation d'appréhender cette nouvelle apparence :

> En me voyant dans la glace, je ne pus m'empêcher de jeter un coup d'œil derrière moi pour m'assurer que je n'avais pas en face de moi le visage d'un étranger. Mais j'ouvris la bouche, je fronçai le nez, les sourcils, et le visage inconnu ouvrit pareillement la bouche fronça le nez, les sourcils. Sur le pas de la porte, le propriétaire de la boutique et une jeune employée s'amusaient de mes grimaces[229].

Cette scène contraste avec la peur et l'angoisse ressenties lors de la rencontre avec Julien. Ce qui rend ce passage d'autant plus ridicule, c'est qu'il est observé en train de faire ces gestes comiques. Si Julien le regardait avec un air méfiant, les témoins de cette scène le regardent d'un air « amusé. »

Dans la deuxième scène face à un miroir, Raoul tente d'examiner les expressions de son nouveau visage :

> […] Je pus me voir de face, de trois quarts et de profil. […] Je fis l'effort de rire et de sourire dans le miroir, de face et de profil, et mon visage s'éclaira avec une distinction liquoreuse. Il est vrai que le cœur n'y était pas. […] Et je regrettais ma bonne vieille tête d'autrefois, renfrognée, obstinée, mal avenante, mais dont tous les traits s'animaient d'une vie robuste à la moindre émotion[230].

---

[228] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, *op.cit.* p. 16.
[229] Marcel Aymé, *op.cit*. p. 24.
[230] *Ibid.* p. 46-47.

Son nouveau visage a certes la physionomie parfaite mais il manque de vie et d'entrain. Il est comme un masque sans vie. Il ne s'éveille d'aucune émotion et il est d'une « langueur assez insupportable[231]. » Ce nouveau visage se caractérise par une beauté parfaite, tellement parfaite que ses traits deviennent insensibles et indifférents : « Tous les traits de mon visage étaient d'une beauté remarquable et se composaient harmonieusement[232]. » Il n'est marqué par aucun mouvement d'enthousiasme, d'exaltation, de désarroi ou de douleur. Ce sont les imperfections, les marques du temps et les traces des expériences de la vie qui animent le visage et le rendent plus sincère et authentique :

> il y manquait je ne sais quoi d'imprévu, quelle défectuosité ou quelle rupture de symétrie, qui eût donné de la vivacité à cette physionomie un peu éteinte. Il y a dans la perfection une stabilité qui n'est pas de la vie, et qui l'empêche de se défaire en elle[233].

Cette représentation d'une beauté inébranlable pourrait renvoyer à la beauté immuable de Dorian Gray. Tandis que l'âme de Dorian, représentée par le tableau qui change et prend de l'âge, s'enlaidit par les péchés, son visage reste inchangé et ne se marque d'aucune émotion. Le nouveau visage de Raoul, n'étant pas en adéquation avec son âme, reste figé et froid.

Le fantastique d'Aymé se définit par l'intrusion d'un phénomène qui échappe aux lois de la nature dans un quotidien maîtrisé et dans un intervalle de temps limité. Comme dans *La Moustache* où Emmanuel Carrère était curieux de voir les conséquences d'un événement « impossible » sur la vie d'une personne, le but derrière le fantastique dans *La Belle Image* est d'observer les répercussions *logiques* de cet événement surnaturel sur la vie quotidienne du personnage. Le phénomène fantastique désorganise, certes, des lois rigoureusement inébranlables mais le héros fait de son mieux pour vivre avec. Bien que l'origine de ce phénomène reste inexpliquée, puisqu'elle dépasse les limites de l'entendement humain, l'histoire relate une série de conséquences rationnelles relatives à une perte d'identité. Le fantastique de Marcel Aymé se caractérise également par une dimension humoristique teintée d'amertume qui marque une période de désenchantement pendant laquelle la guerre a tout détruit. C'est un fantastique burlesque mais qui vise à dénoncer un univers injuste et une société désillusionnée :

> Son premier roman véritablement fantastique est *La Belle Image* (1940). […] Cette orientation de l'imagination de Marcel Aymé vers un fantastique léger n'est pas sans rappeler le choix, sous l'Occupation, de sujets anodins, apolitiques et dépourvus du moindre danger par un certain nombre d'écrivains ou de cinéastes. […] L'humour, souvent noir, est une des caractéristiques du fantastique de Marcel Aymé. […] Humour et absurde sont mis au service d'une vision très amère de la société. Marcel Aymé prend plaisir à semer le désordre dans un monde sur lequel il porte un regard critique et désabusé[234].

---

[231] *Ibid.* p. 46.
[232] *Ibid.*
[233] *Ibid.*
[234] Gilbert Millet dans *Encyclopédie du fantastique*, *op.cit.* p. 46.

Ainsi, selon Pol Vandromme dans *Aymé*, le fantastique de Marcel Aymé peut même se rapprocher du genre merveilleux. En effet, c'est un merveilleux vulgarisé, loin des histoires de fées et de sorcières, où le surnaturel est accepté et introduit dans la vie quotidienne.

Les péripéties du personnage lui permettent de tirer leçon de cette expérience. La métamorphose de Raoul lui a permis de mieux apprécier son physique : « Je suis tout de même un type formidable. Je vais me regarder dans la glace et me réconcilier définitivement avec ma bonne tête de Cérusier[235]. » Bien plus qu'un récit « fantastique », les contes de Marcel Aymé ont une dimension moralisatrice. Derrière un phénomène grotesque, inimaginable par la logique, se cache une série de conséquences réalistes, concrètes qui affectent intimement la vie du personnage :

> Les contes de Marcel Aymé […] actualisent le merveilleux dans la vie quotidienne, sans le recours d'un quelconque intercesseur, une fée, un malin génie, un esprit bienfaisant, etc.
> En d'autres mots, ces contes baignent dans l'univers réaliste au sein duquel se produit, *a priori*, un phénomène insolite, une espèce de défaut. […] Mais, devant de pareilles anomalies, les personnages de Marcel Aymé, de fil en aiguille, s'acheminent à la rencontre de leur destin et insensiblement, se découvrent, dévoilent leur intimité secrète et inavouée : leur état exceptionnel les rend, sans qu'ils s'y attendent, lucides et, comme au terme d'une illumination, presque conscients[236].

Dans *La Belle image*, comme dans *La Métamorphose* de Kafka, le schéma narratif habituel est inversé. Si dans les textes fantastiques la situation évolue du réel vers le fantastique, dans *La Belle image*, le phénomène surnaturel intervient dès le début de l'intrigue. La suite du roman est un enchaînement de conséquences logiques et rationnelles :

> Le récit fantastique partait d'une situation parfaitement naturelle pour aboutir au surnaturel […] Ici, c'est un mouvement contraire qui se trouve décrit : celui de l'adaptation, qui suit l'événement inexplicable ; et elle caractérise le passage du surnaturel au naturel[237].

Face au fantastique, Raoul essaie de retrouver sa vie antérieure avant l'irruption du fantastique. Le plus important n'est pas de trouver une explication au fantastique mais d'essayer et d'apprendre à vivre avec lui. Dans *La Belle Image*, le fantastique est différent de celui de *La Moustache* et du *Locataire chimérique*. Loin d'être pessimiste, il possède plutôt une dimension didactique et comique.

Si le destin de Raoul Cérusier est perturbé par une force supérieure qui le dépasse, celui de Trelkovsky se trouvera déréglé par les voisins. Les persécutions dont il est victime altéreront sa lucidité. Dans *Le Locataire chimérique*, Topor nous présente le réel comme une expérience imaginée par l'esprit.

---

[235] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 221.

[236] Pol Vandromme, *Aymé*, Paris, Gallimard, 1960, p.137 dans J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, *op.cit.* p. 219-222.

[237] Tzvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais. Lettres » 1976, p.179-180.

2. Dans *Le Locataire chimérique* :

- Les scènes oniriques :

Pour commencer, le titre attire notre attention puisqu'il suggère d'ores et déjà cette dimension onirique : « chimérique » signifie, selon Le Littré, celui « qui est sans réalité[238] » et dans Larousse « ce qui est vain, sans fondement ou impossible à réaliser[239] », « se dit des personnes qui se complaisent dans les chimères », cet adjectif a pour synonymes « fou, illusoire, imaginaire, irréalisable, irréel, utopique, illuminé, rêveur, utopiste, visionnaire » et pour antonyme « certain, fondé, réel, vrai, positif, pratique, réaliste. » Le titre situe immédiatement le récit dans l'irréel et l'imaginaire.

Les scènes oniriques ont toujours alimenté les récits fantastiques : « C'est toujours ''l'hallucination ou le rêve'' qui, selon Claretie, rendent le réel fascinant par la déformation qu'il lui impose[240]. » La connotation onirique présente dans l'œuvre rappelle l'inspiration surréaliste de Topor. Mais au lieu de faire rêver, il dénonce une réalité sombre et brutale.

Ces scènes placent le récit sous le signe de l'imagination, du délire et de la folie. En effet, le titre conditionne le lecteur, dès le début. L'imagination délirante de Trelkovsky donne naissance à des scènes incohérentes et qui se concentrent principalement vers la fin du roman. Une première scène extraordinaire apparaît au chapitre « Le siège », dans laquelle il décrit l'arrivée, de ce qu'il est persuadé être son « bourreau » :

> En bas, la cour s'était brusquement illumine, le bruit des sabots d'un cheval au galop déchira le silence, Trelkovsky, intrigué, se pencha pour mieux voir. Effectivement, un cavalier venait de faire irruption dans la cour. On ne pouvait pas distinguer son visage car il était masqué, et l'ombre de son immense chapeau de feutre grenat le recouvrait d'un masque supplémentaire. [...] une femme coiffée d'un fichu bleu ciel désigna la fenêtre de Trelkovsky. [...] Un enfant vêtu d'un pantalon vert olive ; d'un chandail ocre jaune et d'un béret mauve.[...] Il lui tendit cérémonieusement une grande cape noire. […] Trelkovsky aurait pu croire qu'il avait rêvé, mais il savait qu'il venait d'assister à l'arrivée du bourreau[241].

Le paragraphe est construit sur un éventail de couleurs sombres, surtout lorsqu'il s'agit de la figure du chevalier : « son visage car il était masqué, et l'ombre de son immense chapeau de feutre grenat le recouvrait d'un masque supplémentaire. » Nous repérons également dans ce passage plusieurs éléments chromatiques ; le détail des couleurs ponctue l'ensemble du paragraphe et le contraste des lumières structure le texte. Scène très visuelle, elle se présente comme un tableau dans lequel figure la technique du clair-obscur : « illuminé, soleil[242], lumière[243] / l'ombre, grenat, bleu ciel, vert olive, ocre

---

[238] Paul Émile Littré, Dictionnaire de la langue française, exemplaire n°866, Paris, 2007, Encyclopedia Universalis, Encyclopedia Britannica. (A-Conditionner), p. 1057.
[239] Grand Larousse de la langue française, tome premier, A-CIPPE, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 714.
[240] Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014, p. 17.
[241] Roland Topor, *op.cit.* p. 132-133.
[242] «Il lit sa main en visière sur son front comme s'il y avait du soleil. » *ibid.* p. 132.
[243] « La lumière s'éteignit. » *ibid.* p. 133.

jaune, mauve, noire. » Cette scène, qui est bien évidemment un rêve ou une hallucination, est très symbolique puisqu'il s'agit de l'arrivée du bourreau. La profusion des couleurs, surtout des couleurs sombres, donne à la scène un aspect théâtral. La couleur grenat du feutre du chevalier rappelle les rideaux cramoisis des salles de théâtre. Le recours à l'hypotypose pour décrire cette scène en renforce le caractère fabuleux. Le contraste de lumières suggère l'effet mystérieux et ténébreux. L'incertitude de la description (intrigué/ se pencha pour mieux voir/ on ne pouvait distinguer son visage/ masqué/ recouvrait d'un masque supplémentaire/ n'en était pas certain/ il eut l'impression/ l'inconnu au masque/ signes inintelligibles) traduit le caractère énigmatique et obscur du personnage masqué et les intentions de sa visite, mais surtout le caractère irrationnel du rêve.

Toujours dans cette optique de modérer le fantastique, une explication logique vient délégitimer les interprétations insensées de Trelkovsky, toujours persuadé que le « but du spectacle qu'ils [les voisins] avaient mis au point, il en fut vite convaincu, était de lui faire perdre la raison[244]. » Ces hallucinations peuvent être interprétées comme une difficulté de la part de Trelkovsky à distinguer le rêve du réel :

> cette énigmatique influence de la vie onirique sur la vie réelle est radicalisée dans un certain nombre de récits qui présentent le cas de rêveurs devenus incapables de distinguer le rêve et la réalité : cas psychopathologiques révélés et étudiés par les aliénistes, mais aussi situations fantastiques puisque le rêve paraît se poursuivre et s'épancher dans le monde réel, entraînant ainsi nécessairement le sujet à s'interroger sur le sens et sur la caractère de ses perceptions et de ses visions[245].

Vers la fin du roman, les épisodes oniriques deviennent de plus en plus récurrents. Trelkovsky se trouve dans un état d'apathie, il passe ses heures dans le noir à regarder dans le vide. Les hallucinations de Trelkovsky, son angoisse de la mort et sa transformation inéluctable en Simone Choule sont dues, principalement, aux persécutions des voisins, à leurs menaces et à leurs comportements étranges.

- Les voisins et les mystères dans l'immeuble :

Le comportement des voisins et les phénomènes curieux qui se produisent dans l'immeuble donnent un effet fantastique au texte. D'abord, la disparition des ordures de Trelkovsky des escaliers après qu'il les ait fait tomber. L'a-t-il imaginé ou quelqu'un derrière lui les a-t-il ramassées ? :

> Et puis, l'immeuble était le théâtre d'étranges phénomènes qu'il mettait des heures à observer. Il essayait en vain de comprendre. […] Le seau rempli à ras bord laissait tomber des bouts de coton, des épluchures de fruits et d'autres matériaux le long des marches. Trelkovsky était trop encombré pour les ramasser. […] Mais au retour, il n'y avait plus rien. Quelqu'un avait emporté les détritus. Qui ? Qui guettait le départ de Trelkovsky pour les faire disparaître ?
> Les voisins ?
> […] Ce mystère l'effrayait[246].

[244] *Ibid.* p.137.
[245] Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997, p.170.
[246] Roland Topor, *op.cit.* p.52-53.

Autre phénomène étrange, c'est celui des locataires immobiles dans les toilettes :

> [...] c'était le comportement étrange de certains personnages. Ceux-ci ne s'accroupissaient pas, ils ne se retroussaient pas, ils ne faisaient rien. […] C'était absurde et inquiétant. Les voir se livrer à des manœuvres indécentes ou obscènes aurait été pour lui un véritable soulagement. Mais non, rien.
> Ils demeuraient immobiles, debout pendant un laps de temps indéterminé […] Quelles raisons pouvaient pousser des êtres à agir ainsi ? Désir de solitude ? Vice ? Obligation de se conformer à certains rites, s'ils appartenaient à la même secte ?[247]

Nous continuons à hésiter entre la lecture pathologique qui nous dit que Trelkovsky est fou, et une lecture qui stipulerait que les voisins cherchent effectivement à le rendre fou. Admettons la véracité de cette seconde hypothèse ; dans ce cas, Trelkovsky n'est pas entièrement fou et son hypothèse est relativement probable : les voisins cherchent effectivement à lui nuire, à le rendre fou et à le pousser au suicide, comme ils l'ont fait avec Simone Choule. Les plaintes des autres voisins montrent qu'il ne s'agit pas d'un complot exclusivement contre lui, mais contre les locataires différents, qui se distinguent soient par une infirmité (la voisine du dessus avec la fille infirme), soit par leur appartenance sexuelle (Simone Choule serait homosexuelle), ou à cause du fait qu'ils sont étrangers, immigrants (comme c'est le cas de Trelkovsky, juif polonais mais naturalisé français).
Le chapitre VII « La bataille » met en scène une dispute qui a éclaté au sein de l'immeuble. Un groupe d'amis qui fêtent un anniversaire dans l'immeuble d'en face, déclenchent le mécontentement des autres voisins. Pour une fois, Trelkovsky n'y est pour rien et trouve un malin plaisir à regarder :

> Caché derrière les rideaux, Trelkovsky observait en ricanant le spectacle qui se déroulait dans la cour. Dès les premiers éclats de la dispute, il s'était empressé d'éteindre toutes les lumières, afin de ne pas être accusé à tort, par la suite[248].

Cet épisode vient confirmer les craintes et les peurs de Trelkovsky en s'apercevant de la tournure tragique que prennent les événements en voyant qu'il n'est pas le seul à être persécuté et tourmenté :

> Trelkovsky ne jubilait plus. Il était bouleversé. Il voyait que la haine de ces hommes n'était pas feinte. Ils ne jouaient pas. On sentait qu'ils retrouvaient instinctivement leur comportement de la guerre, qu'ils se souvenaient brusquement des choses apprises à l'armée. Ce n'étaient plus de paisibles locataires, mais des tueurs en chasse[249].

Trelkovsky les compare même à des « tueurs en chasse » voire à des loups, comme en témoigne cette phrase exclamative : « Que les loups se dévorent entre eux ![250] ». Ceci témoigne du caractère belliqueux et très dangereux des voisins. La signature de pétition contre les autres voisins montre que Trelkovsky n'est pas la seule cible des voisins. Mme Gadérian est aussi l'une de leurs victimes à qui on reprochait de faire du bruit après dix heures :

---

[247] *Ibid.* p. 55.
[248] *Ibid.* p.71.
[249] *Ibid.* p.73.
[250] *Ibid.* p.71.

- On n'entend plus qu'elle après dix heures ! Elle marche, elle fait du bruit, elle fait sa vaisselle en pleine nuit. Elle réveille tout le monde ici. Elle rend la vie impossible aux locataires.
- Ne vit-elle pas avec une jeune fille infirme ?
- Pas d tout, elle est avec son fils de quatorze ans. Un vaurien qui s'amuse à sauter à cloche-pied toute la journée !
  […]
- Je regrette, je ne signe aucune pétition. D'ailleurs cette femme, ne m'a jamais dérangé, je ne l'ai jamais entendue. Où habite-t-elle exactement ?
  La vieille éluda la dernière question[251].

Le lecteur hésite quant à l'existence de Mme Gadérian. Trelkovsky affirme qu'elle est la mère d'une jeune fille infirme, cette réplique vient appuyer les propos de Trelkovsky : « la femme releva la robe de la jeune fille. Elle désigna à Trelkovsky la chaussure orthopédique qui enveloppait son pied gauche[252]. » Alors que Mme Dioz assure qu'elle est la mère d'un enfant de quatorze ans turbulent et que le jeune garçon joue à croche-pied. L'analogie entre la chaussure orthopédique et l'enfant qui joue à croche-pied appuie la contradiction entre les deux versions, et sème le trouble chez le lecteur. Mme Dioz se dérobe face à la question de Trelkovsky qui cherche à savoir où elle habite, ce qui remet en question l'existence même de Mme Gadérian. La différence entre les deux versions augmente le mystère face aux comportements des voisins et dévoile leurs véritables motivations : le pousser à la mort.

- Un suicide revendiqué :

Le thème de la mort est un motif récurrent dans la littérature fantastique. Dans *Le Locataire chimérique*, une atmosphère morbide envahit tout le roman. La mort est présente dès le début lorsque Trelkovsky décide d'habiter l'appartement d'une personne morte dans des conditions mystérieuses. Lors de la cérémonie funèbre de Simone Choule, Trelkovsky est pris d'un malaise et veut quitter l'église. La mort apparaît comme une source d'angoisse à laquelle Trelkovsky refuse d'être confronté, préférant l'éviter. Elle est associée au froid, au vide et à la décomposition. Si l'idée de la mort l'épouvante, il trouve la cérémonie « ridicule et interminable » ce qui renvoie à une critique des rituels funéraires :

> […] L'ambiance lugubre du lieu s'insinuait en lui. Il fut assailli par un cortège d'idées moroses. La mort était présente, plus que tout autre il la ressentait.
> Trelkovsky n'avait pas pour habitude de penser à la mort. […] Il n'en pouvait brusquement plus de cette cérémonie ridicule et interminable. De plus il faisait froid, il était transi jusqu'aux sinus.
> […] L'air était doux après le froid de caveau qui régnait dans l'église. Trelkovsky se mit à rire tout seul, tant il se sentait heureux tout à coup. « Après tout, je ne suis pas encore mort, et d'ici là, la Science aura sans doute fait des progrès qui me permettront de durer jusqu'à deux cents ans[253] ! »

[251] *Ibid.* p. 92-93.
[252] *Ibid.* p. 75.
[253] *Ibid.* p. 30-32.

Refusant catégoriquement l'idée de mourir, Trelkovsky pense que la science trouvera une idée qui lui garantira deux cents ans de vie, préférant ne pas s'inquiéter avec ça maintenant. Dans *Considération actuelle sur la guerre et la mort*, Freud nous explique la relation de déni qu'entretient l'homme avec la mort qui peut aller jusqu'au reniement :

> Le fait est qu'il nous est absolument impossible de nous représenter notre propre mort, et toutes les fois que nous l'essayons, nous nous apercevons que nous y assistons en spectateurs. C'est pourquoi l'école psychanalytique a pu déclarer qu'au fond personne ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même, dans son inconscient chacun est persuadé de sa propre immortalité[254].

La mort est tantôt redoutée tantôt exaltée : elle fait l'objet, à la fois, de répulsion (sentiment d'étouffer lors des funérailles de Simone Choule) et d'attraction (le suicide revendiqué.) Trelkovsky, qui craignait pourtant de mourir, revendique désormais son suicide et se donne en spectacle. Trelkovsky ne se donne pas la mort seul, retiré, dans sa salle de bain comme le héros de *La Moustache*, bien au contraire il offre sa mort à la vue de tous les voisins. Sa mort est une exécution publique, elle est théâtrale, spectaculaire. Vu que les voisins l'ont poussé au suicide, ils doivent assister à cette mort affreuse tant souhaitée. C'est pourquoi, il attire sur lui l'attention de tout l'immeuble. Le suicide de Trelkovsky est très dérangeant. Seulement, Trelkovsky, en cherchant en vain à rendre son suicide désagréable pour les autres, se ridiculise en le rendant grossier et caricatural :

> Il faisait grand jour quand le corps de Trelkovsky bascula par-dessus l'appui de sa fenêtre. Il percuta la verrière toute neuve qui se brisa en une infinité d'éclats, puis il vint s'écraser sur le sol dans une pose grotesque. Il était complétement déguisé en femme. Sa robe retroussée laissait voir l'attache de ses bras. Le visage était fardé, la perruque dérangée dans la chute dissimulait le front et un œil[255].

Les voisins, devant ce spectacle humiliant, ne s'empêchent pas de le railler ce qui met en évidence leur cruauté :

> Quelle mascarade ! Il s'est déguisé pour se suicider. […] M. Zy sourit tristement. […] les policiers ricanèrent. […] Il s'est jeté par la fenêtre parce qu'il était enceinte ! […] Le médecin et les infirmiers n'allèrent pas plus loin. Ils ne tenaient pas à participer à cette pénible comédie[256].

Poe explique ce phénomène d'autodestruction dans son essai *Le Démon de Perversité*. C'est un sentiment qui est lié à une pulsion de mort ou de souffrance inexpliquées, un besoin pervers qui pousse l'homme à un anéantissement volontaire. Il se caractérise par le paradoxe et l'inexplicable : il s'agit d'« un sentiment singulièrement contradictoire[257] », d'« un désir ardent, anonyme, de différer encore,

---

[254] Sigmund Freud, Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, Paris : Éditions Payot, 1968, (pp. 235 à 267), 280 pages, coll. « Petite bibliothèque Payot ». URL : http://psychologue--paris.fr/textes/Freud-considerations-sur-la-guerre-et-sur-la-mort.pdf, p.19, (consulté le 30/04/2019).

[255] Roland Topor, *op.cit.* p. 158.

[256] *Ibid.* p. 159-162.

[257] Edgar Allan Poe, « Le Démon de la Perversité », dans *CONTES-ESSAIS-POÈMES*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 868.

désir positivement terrible, parce que sa nature est impénétrable[258] », d'une « bataille entre le positif et l'indéfini[259] », d'« un sentiment nuageux et indéfinissable[260]. »

L'autodestruction est accompagnée d'une revendication d'une mort « sale », « scandaleuse », sanguinaire et infâme. Le chapitre XVIII « L'Énergumène » se caractérise par tout un champ lexical de la souillure : Trelkovsky y prêche une mort spectaculaire, théâtrale, contrairement à son existence. S'il doit mourir, très bien, néanmoins il tient à ce que sa mort soit obscène, sale, immonde :

> [...] Elle [sa mort] va être sale, dégoûtante ! […] Regardez, c'est du sang !
> Il cracha.
> - C'est du sang, et je salis votre cour.
>
> […]
> - Ne me touchez pas. Je sais ce que cachent vos tabliers blancs et votre propreté. Vous me faites horreur. Vous ne parviendrez jamais à nettoyer toutes les saletés que je vais faire. […] Il les aspergea de sang.
> - Je vous ai sali ? Pardon, c'est mon sang vous savez. Vous auriez dû ôter mon sang pour que je ne puisse pas vous salir.
> - […] Je vais vous faire des saletés !
> - Bourreaux ! Assassins ! Je vous assure que je vais faire du bruit ! Un beau scandale ! Essayez de me faire taire ! Vous pouvez taper aux murs, ça m'est égal !
>
> […] Il crachait dans toutes les directions, aspergeant ceux qui s'étaient trop rapprochés de sang et de salive.
> [...] Il leur cracha dessus
> […]
> […] Le sang se mit à couler de la plaie.
> - Il faudra changer le paillasson. Il y a du sang dessus. […]
>
> Il laissait de grandes traînées de sang sur les marches.
> - Il faudra changer l'escalier, il y a du sang dessus ! Vous n'arriverez jamais à nettoyer tout ce sang.
>
> […] Il […] lui cracha au visage. Le voisin lâcha le pied et s'essuya vivement la figure.
> - Si vous vous frottez, vous allez vous tacher. Qui aime le sang ? Quoi ? Personne ?[...] vous appréciez aussi le sang du Seigneur, non ? Alors pourquoi ne désirez-vous pas du bon sang de Trelkovsky ?
>
> Au deuxième étage, il souilla également les portes de sang et de salive. […]
> - Alors, on aime quand même le sang ? […] Vous venez vous offrir une pinte de bon sang ![261]

Nous remarquons d'abord une antinomie entre les voisins qui se caractérisent par la propreté et par des tabliers blancs immaculés et lui qui se caractérise par la saleté et par le sang. Cette détermination de Trelkovsky à avoir une mort obscène s'expliquerait de deux manières : d'abord par ce motif pervers qui le pousse à commettre l'interdit et à se comporter de manière indécente en société[262] mais aussi par cette curiosité qui le conduit à faire l'expérience d'une mort répugnante :

---

[258] *Ibid.*
[259] *Ibid.*
[260] *Ibid.* p. 869.
[261] Roland Topor, *op.cit.* p. 159-162.
[262] « Sous son influence, nous agissons sans but intelligible ; ou, si cela apparaît comme une contradiction dans les termes, nous pouvons modifier la proposition jusqu'à dire que, sous son influence, nous agissons par la raison que nous ne le devrions pas. […] La certitude du péché ou de l'erreur inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique force invisible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance

> [...] C'est simplement cette idée : quelles seraient nos sensations durant le parcours d'une chute faite d'une telle hauteur ? Et cette chute, cet anéantissement foudroyant, par la simple raison qu'ils impliquent la plus affreuse, la plus odieuse de toutes les plus affreuses et de toutes les plus odieuses images de mort et de souffrance qui se soient jamais présentées à notre imagination, par cette simple raison, nous les désirons alors plus ardemment[263].

Comme dans le héros de *La Moustache*, l'autodestruction apparaît à Trelkovsky comme une évidence dans laquelle il éprouve un certain réjouissement pervers et malsain: « Le seul dénouement possible était la destruction de la verrière, pulvérisée par son corps disloqué[264]. »

Cette mort volontairement pénible et cette aspiration à mourir d'une mourir violente et dégradante, pourrait également s'expliquer par les pulsions masochistes du personnage. En effet, le suicide de Trelkovsky réunit pulsions de mort, autodestruction et masochisme :

> Quand la pulsion de mort est tournée vers le sujet lui-même, c'est le masochisme : soit il se fait souffrir, soit il met l'autre en position de le faire souffrir. […] Selon Ferenczi, le masochiste va chercher du déplaisir pour d'autres raisons encore […] un exemple : par volonté de maîtrise, afin de prescrire lui-même le rythme de la vie et de la mort et d'écarter l'angoisse devant l'inconnu, le sujet préfère aller lui-même vers ce déplaisir. Ainsi, il n'a plus à attendre et trouve une satisfaction à accélérer volontairement les choses pouvant conduire à un délire de félicité[265].

En effet, Trelkovsky trouve un certain plaisir à se jeter par la fenêtre, à s'infliger des douleurs physiques et à s'humilier. Mais s'il se réjouit plus que tout de cette mort c'est parce qu'il se sent maître de son sort, et parce que c'est lui qui décide de la manière avec laquelle il va mourir et du moment exact de le faire. Etant pris dans ce piège et étant condamné à mourir il choisit d'aller de son plein gré vers ce « déplaisir ». Par une sorte de sadisme, il décide de subir leur plan démoniaque :

> Depuis que Trelkovsky avait eu la révélation de la machination destinée à l'abattre, il prenait un plaisir douloureux à rendre la métamorphose aussi parfaite que possible. Puisqu'on voulait le transformer malgré lui, il leur montrerait de quoi il était capable tout seul. Il les battrait sur leur propre terrain. A leur monstruosité il répondrait par la sienne[266].

Le comportement de Trelkovsky est régi par un goût injustifié pour le mal et la souffrance. Aussi, trouve-t-il un plaisir à se déguiser, à s'attribuer la marque du genre féminin :

> L'emploi d'un adjectif au féminin lui sembla soudain d'un pouvoir érotique extraordinaire. Il prononça :
> - Enceinte, enceinte…
>
> Puis il en essaya d'autres.
> - Contente…Mécontente…Bien faite…Existante…Heureuse…[267]

En effet, l'homme masochiste subit une sorte de complexe de castration inversé. Loin de redouter la castration et de la répudier, il revendique, au contraire, le sexe masculin : « Dans le masochisme, à la

---

accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif, élémentaire. » Edgar Allan Poe, *op.cit.* p. 867.

[263] *Ibid.* p. 869.

[264] Roland Topor, *op.cit.* p. 132.

[265] Sàndor Ferenczi, *Réflexions sur le masochisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2012, p.18-19

[266] Roland Topor, *op.cit.* p.115.

[267] *Ibid.* p.116.

place d'une angoisse de castration, une jouissance (inconsciente) satisfait un désir de castration[268] .» Freud explique ainsi le masochisme masculin :

> Freud interprète le masochisme (des hommes) comme une régression plaçant le sujet dans une position féminine. Les fantasmes masochistes signifieraient ''être castré, subir le coït, ou accoucher''[269].

En effet, pendant qu'il se transformait en Simone Choule, Trelkovsky se sentit gêné par son sexe qui pendait entre ses cuisses :

> Le miroir lui renvoyait l'image de ses cuisses et de son sexe qui pendait au milieu. Cela le gêna. Il le coinça entre les cuisses pour le dissimuler. L'illusion était presque parfaite, malheureusement il était obligé de tenir les cuisses serrées, et ne pouvait se déplacer qu'à tout petits pas. Il parvint pourtant à enfiler le petit slip transparent de dentelles, dont le contact était infiniment plus agréable que celui de ses caleçons ordinaires[270].

Aussi, lors de l'acte sexuel avec Stella, c'est Trelkovsky qui le subit et c'est elle qui l'impose. C'est d'abord elle qui lui demande s'il ne veut pas qu'ils aillent chez lui. Ensuite « elle s'allongea. Il suivit son exemple. […] il se mit à la déboutonner. Quand il n'y parvenait pas, elle lui venait en aide.[271] » Elle « s'en réjouissait[272] » alors que lui « ne réussissait pas à s'exciter[273] », elle « était plus fébrile que lui[274] », « ce fut elle qui défit sa ceinture et baissa son pantalon. Ce fut également elle qui repoussa son slip[275] », « elle saisit son sexe et le dirigea[276]. » Le masochisme chez Trelkovsky se traduit par son penchant pour l'humiliation et le mal. Il se résout volontairement à « subir le coït » et trouve que « tomber enceinte » résonne d'une manière « érotique extraordinaire. »

Comme Trelkovsky, le héros de *La Moustache* finit par se donner la mort ; une mort douloureuse mais libératrice.

3. Dans *La Moustache* :

- ### Une mort stoïque :

Complétement désemparé, le protagoniste voit dans le suicide l'inéluctable solution. C'est la réaction ultime face à l'incompréhension de ce qui leur arrive. Le suicide est dû à deux facteurs ; l'incompréhension du phénomène et l'injustice de la société. Joël Malrieu explique dans son ouvrage *Le Fantastique* que ces deux motifs sont à l'origine du suicide dans les récits fantastiques : « Si le

---

[268] Green André, « Le complexe de castration chez Freud », dans : André Green éd., *Le complexe de castration.* Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007, p. 35-70. URL : https://www.cairn.info/le-complexe-de-castration--9782130560173-page-35.htm (consulté le 22/04/2019).
[269] *Ibid.*
[270] Roland Topor, *op.cit.* p. 117.
[271] *Ibid.* p.85.
[272] *Ibid.*
[273] *Ibid.*
[274] *Ibid.*
[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*

personnage choisit de se suicider, c'est autant pour échapper au phénomène qu'à la société qui, à la faveur de l'expérience fantastique, est enfin apparue sous son véritable jour[277]. »

Dans *La Moustache*, des idées noires de suicide traversent l'esprit du héros avant de passer à l'acte. Nous relevons certains indices qui anticipent la fin tragique du roman : « Il suffirait de se laisser tomber, c'était facile. En quelques secondes, il serait déchiqueté par les pales vrombissantes[278] » / « Quoi qu'il advienne, même contre toute évidence, même si elle appuyait un revolver sur sa tempe, à l'instant où elle presserait la gâchette, où son cerveau se répandrait hors de son crâne fracassé, il penserait : ''Elle m'aime, je l'aime, et cela seul est vrai[279]. » Nous remarquons qu'il s'agit à chaque fois d'idées sombres et sanglantes qui prédisent la mort qu'il va réellement s'infliger.

La scène de suicide décrite par Emmanuel Carrère est une scène brutale, choquante. Le détail avec lequel est décrite la souffrance du personnage rend la scène sinistre :

> Il trancha, sans rien voir, sans même sentir, au-dessous du menton, d'une oreille à l'autre, l'esprit tendu jusqu'à la dernière seconde, dominant le gargouillis, le soubresaut des jambes et du ventre sur lequel le miroir se brisait[280].

Le fait qu'il contienne stoïquement sa douleur rend cette scène d'autant plus atroce : « Le plus difficile était de ne pas hurler, de tenir bon sans hurler, sans déranger en rien le calme de la salle de bains, de la chambre où il entendait Agnès tourner les pages du magazine[281]. » Dans *Étude sur La Moustache*[282] Guillaume Bardet et Dominique Caron soulignent la fin sinistre du roman :

> [...] la fin, notamment, énigmatique et effrayante, ne peut laisser indifférent. Son caractère éprouvant, au sens propre du terme, renvoie en effet le lecteur à ses propres angoisses existentielles[...][283]

Les deux rasages sont antithétiques. Si au début il faisait attention, qu'il était plus soucieux, attentif et que le rasage se présentait comme un moment de détente, le dernier rasage représente la condamnation du protagoniste. Dans la première partie, le travail est plus consciencieux et soigné, tandis que dans la seconde partie le rasage est plus expéditif, il passe par moins d'étapes. Il se résume à quelques phrases. La phrase « Au bout de cinq minutes, il était glabre de nouveau[284] » traduit la rapidité de l'acte. Le décalage entre les deux scènes de rasage installe une atmosphère absurde. Le geste de rasage est remplacé par un geste quasi obsessionnel de lustrage et de polissage : « il appliqua une seconde couche de mousse […] Il rasa de nouveau la place de sa moustache, de si près qu'il lui

---

[277] Joël Malrieu, *Le Fantastique*, *op.cit.* p. 74.
[278] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p.116.
[279] *Ibid.* p. 117.
[280] *Ibid.* p. 150-151.
[281] *Ibid.* p. 150.
[282] Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *Étude sur La Moustache. Emmanuel Carrère. Suivi d'un entretien avec Emmanuel Carrère*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007.
[283] *Ibid.* p. 3.
[284] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 148.

sembla découvrir sur cette mince bande de peau des dénivellations jusqu'alors insoupçonnées […] Il reprit le rasoir, continua de polir sa lèvre supérieure.[285] »

Il existe des échos entre le premier et le dernier rasage. On distingue des points analogues et des points divergents. Dans les deux scènes du rasage Agnès est présente : « Agnès feuillette un magazine pendant que lui est en train de prendre un bain en se rasant la moustache : « Agnès qui feuilletait un magazine sur le canapé du salon, eut un rire léger[286]. » / « Allongée sur le lit, […] Agnès lisait un magazine[287] ». L'image de la blancheur de la mousse maculée par les poils noirs revient également dans les deux rasages : « De nouveaux flocons de mousse, piquetés de poils noirs mais beaucoup plus nombreux que tout à l'heure, tombèrent dans la baignoire[288]. » / « les poils tombaient dans la baignoire. […] Encore de la mousse, les flocons se détachaient[289]. »

Cependant, un écart se creuse entre les deux rasages. Si, au début, il prenait soin de ne pas toucher la moustache, à la fin du roman il l'« attaque » sans hésiter. Nous relevons ces deux phrases qui marquent le décalage entre les deux scènes : « étalant longuement la mousse sur son menton, passant et repassant le rasoir en prenant garde de ne pas attaquer la moustache[290]. » / « il […] barbouilla de mousse son menton et ses joues, les rasa avec soin. Puis, sans hésiter, attaqua la moustache[291]. »

Il y a également un déphasage entre la salle de bain du début, dans l'appartement de Paris, et la salle de bain de l'hôtel. Le rasage devient un geste bas, vil, trivial, contraire à ce geste solennel qu'il avait décrit au début. C'est désormais un geste banal qu'il reproduit sans afféteries : « Il raccrocha, se leva, se rasa encore, se recoucha[292]. » / « Il se retrouva devant son hôtel presque par hasard, vers deux heures du matin, et se rasa pour la troisième fois de la journée[293]. » / « repassa à l'hôtel Mandarin où il récupéra son nécessaire à raser, qu'il utilisa un peu plus tard dans les toilettes malpropres du ferry[294]. » / « Plus tard, il se rasa devant un miroir posé en équilibre sur la tablette du lavabo[295]. » / « Deux fois par jour, néanmoins, il se rasait, rectifiant pour son usage la plaisanterie voulant que le farniente (douce oisiveté) consiste à écouter pousser sa barbe. Il écoutait sa moustache, même pas très attentivement, savourait quelquefois, allongé sur un banc, l'idée abstraite et désormais sans enjeu

[285] *Ibid.* p. 148-149.
[286] *Ibid.* p. 9.
[287] *Ibid.* p. 146.
[288] *Ibid.* p. 12.
[289] *Ibid.* p. 148.
[290] *Ibid.* p. 9.
[291] *Ibid.* p. 148
[292] *Ibid.* p. 134.
[293] *Ibid.* p. 133.
[294] *Ibid.* p. 137.
[295] *Ibid.* p. 140.

de s'être échappé. Ces idées lui passaient vite[296]. » Nous remarquons que le rasage est devenu un acte monotone et ennuyeux alors qu'il trouvait beaucoup de plaisir à se raser au début du roman.

Pour le premier rasage il utilisait des outils spécifiques pour chaque « ouvrage » ; ce qui montre le soin qu'il accorde à ce geste : « prit une paire de ciseaux, pour le gros ouvrage[297]. » / « Faute de ciseaux, le travail de débroussaillage prit du temps, mais le coupe-chou taillait bien[298] ».

Le contraste est également frappant entre la crainte de s'écorcher pendant le premier rasage et l'incision, voire l'excavation, volontaire de la peau lors du dernier rasage : « Il travaillait lentement, pour ne pas s'écorcher. […] Le rasoir crissa, lui arrachant une grimace ; il ne s'était pourtant pas coupé[299] » / « La chair céda, s'ouvrit[300]. » La scène de rasage finale se transforme peu à peu en une scène de massacre. Le champ lexical de la douleur et l'abondance du sang domine le texte. L'entreprise de cette fente profonde dans la chair apparaît comme un geste qui outrepasse la force humaine. Il endure une douleur intolérable sans le moindre cri et ne cède pas sous le poids de la souffrance, comme-si une force invisible l'obligeait à continuer malgré la douleur et guidait ses gestes. La précision dans la description accentue l'effet morbide de cet ultime rasage. Le héros ne comprend pas d'où lui vient ce courage pour entreprendre un tel acte :

> Ce ne fut pas la douleur, qu'il s'étonnait de n'éprouver pas encore, mais le tremblement de ses doigts crispés sur le manche de corne qui l'obligea à poursuivre son incision latéralement [...] L'autre [sa main], contrairement à ce qu'il craignait, ne faiblissait pas, semblé soudée au rasoir[301].
> son cerveau, comme indépendant, continuait à fonctionner, à se demander jusqu'à quand il fonctionnerait, s'il parviendrait avant que le bras retombe à trancher au-delà de l'os, à pousser encore plus loin[302].
> Le sang giclait dans l'eau sombre, sur sa poitrine, ses bras, sur la faïence de la baignoire, sur le miroir qu'il épongea de nouveau de sa main libre[303] […] et il trancha […] au-dessous du menton, d'une oreille à l'autre, l'esprit tendu jusqu'à la dernière seconde, dominant le gargouillis, le soubresaut des jambes et du ventre sur lequel le miroir se brisait[304].

Le champ lexical de la douleur, du sang qui jaillit, contraste avec le silence qui pèse sur la salle de bain et avec le protagoniste qui s'efforce d'étouffer ses cris de douleur. La pénombre de la salle de bain est accentuée par le sang et les lambeaux de sa peau qui sont associés à la couleur noire :

---

[296] *Ibid.* p. 143.
[297] *Ibid.* p. 11.
[298] *Ibid.* p.148.
[299] *Ibid.* p. 12.
[300] *Ibid.* p. 149.
[301] *Ibid.* p. 149.
[302] *Ibid.* p. 150.
[303] *Ibid.* p. 149
[304] *Ibid.* p. 150-151.

> « il accentua sa pression, vit le sang couler, plus noir que rouge[305] » / « il retroussa la lèvre, pour arrêter le filet noirâtre[306] » / « le sang giclait dans l'eau sombre[307] » / « des lambeaux, sombres comme de petits paquets de viandes avariées[308]. »

Le suicide se présente à lui comme la seule issue, comme « la seule chose à faire.[309] ». Il sait que c'est seulement ainsi qu'il sera libre. Il est conscient qu'il est impossible de vivre dans la crainte constante qu'un nouveau dérèglement surgisse soudainement et ébranle de nouveau toutes ses certitudes : « tendu et apaisé par la certitude que maintenant tout était fini, rentré dans l'ordre[310]. » Malgré la douleur, il sait que le suicide lui procurera paix et tranquillité. Ce qui a conduit le personnage au suicide, c'est principalement l'impossibilité de donner une explication à ce qui lui arrive et de trouver une issue.

- Un fantastique de l'hermétisme :

Le fantastique du XXe siècle est un fantastique nouveau. Il s'est peu à peu détaché des thèmes classiques (histoires de spectre, de pacte avec le diable, sorcières, vampires…) pour se consacrer à l'étude de l'homme, son âme, sa conscience, sa complexité et sa fragilité.

Dans *La Moustache*, le phénomène qui s'immisce dans la vie du héros résiste à la raison. En vain, il a cherché des solutions à ce qui lui arrive. Ce nouveau fantastique est un fantastique hermétique. Il est obscur et impénétrable. La situation est restée irrésolue jusqu'à la fin même par le raisonnement méthodique du protagoniste. Ce nouveau fantastique veut mettre en péril l'inflexible raisonnement humain. Jean-Baptiste Baronian écrit à ce propos dans *Un nouveau fantastique* :

> [...] En d'autres mots, tout en sauvegardant ses particularités essentielles, elle [la littérature fantastique] a abandonné au cours de son évolution ses ingrédients d'origine [...] pour susciter avec des moyens nouveaux (une psychologie nouvelle, une écriture nouvelle), [...] des situations, que la logique cartésienne et le bon sens commun sont incapables d'expliquer. En somme don, un nouveau fantastique[311].

La nécessité de chercher une solution, de trouver des témoignages l'agace : Pourquoi est-il dans l'obligation de prouver l'indéniable ? : « incroyable, tout de même, qu'il soit si difficile de trouver un arbitre pour les départager sur un point aussi objectif, une évidence qui devait s'imposer à tout le monde[312] ». Quoiqu'il essaie, la situation est scellée et la sentence est irrévocable. c'est précisément

[305] *Ibid.* p. 149.
[306] *Ibid.*
[307] *Ibid.*
[308] *Ibid.*
[309] *Ibid.* p. 148.
[310] *Ibid.* p. 150-151.
[311] Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.* p. 17-18.
[312] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 55.

cette situation inextricable qui laisse le héros dans la tourmente et qui produit l'effet fantastique. Annaëlle Touboul compare même le roman de Carrère à une aporie. Elle écrit :

> L'incertitude dans le texte réside enfin au cœur du mécanisme de l'aliénation du personnage, puisque cette dernière prend la forme d'une instabilité mentale au sens plein du terme, l'esprit du héros étant soumis à une oscillation pendulaire incessante et ainsi condamné à l'aporie[313].

Ce fantastique s'exprime dans l'absence d'une explication, où la raison se heurte à un hermétisme existentiel, à une absence totale d'explication rationnelle : « Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison[314] » écrit Louis Vax pour souligner le rapport antinomique entre le fantastique et la raison. Emmanuel Carrère explore les limites de la raison humaine et cherche à mettre le personnage de *La Moustache* dans une situation impossible, inimaginable et incompatible avec la raison :

> […] L'attraction de l'écrivain [Emmanuel Carrère] pour les situations où la raison bascule et où l'on ne sait plus qui l'on est et en quoi il faut croire, en un mot pour l'irruption dans une vie de l'inexplicable, et sa fascination pour la folie sont, depuis les débuts, les sources essentielles de son écriture[315].

Il avait même déclaré lors d'un entretien sur France culture :

> Ça me paraît une situation impossible. Et je trouve que le côté amusant et tordu de la chose, s'était de voir comment se déroule concrètement une situation impossible. Comment on peut vivre, survivre au moment où il arrive quelque chose d'impossible. Et à mon avis on peut pas[316].

Carrère voulait créer une situation impossible à laquelle même lui ne possède pas d'explication. Il tenait à mettre en évidence une situation de l'ordre de l'évidence et qui ne devrait pas susciter une telle confusion. Il dit :

> « C'était d'ailleurs amusant pendant le tournage, parce que tout le monde était persuadé que moi, je détenais le fin mot de l'histoire [...] J'vais beau dire que non, et que c'était cette ignorance qui me permettait de la raconter, on ne me croyait pas[317] [...] Je voulais certainement donner l'impression d'un désaccord à propos d'un événement, qui est du domaine de l'objectif, non de l'opinion[318]. »

Cette situation impossible est ce qui exacerbe l'impression de fantastique. Présenter une situation incompatible avec la logique humaine, fait que la situation résiste à une explication rationnelle :

> Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures[319].

---

[313] Anaëlle Touboul, *op.cit.* Citée dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *op.cit.* p.32.
[314] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, *op.cit.* p. 10-11.
[315] Sara Bonomo Anne-Laure Milcent (Dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Dijon, Éditions Universités de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p.95.
[316] Emmanuel Carrère dans « Écrivains d'aujourd'hui – Emmanuel Carrère », Angie David sur France Culture. Mis en ligne le 26 mars 2018. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/emmanuel-carrere-14-le-reel-demmanuel-carrere (consulté le 06/10/2019).
[317] Emmanuel Carrère cité dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 90.
[318] *Ibid.* p. 116.
[319] Christian Chelebourg, *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006, p.8.

Le retour d'Agnès vers la fin du roman – alors que le protagoniste et le lecteur ne s'attendaient plus à sa réapparition – semble si routinier qu'il désoriente le héros et le lecteur. La séparation – qui paraissait pourtant définitive – exacerbe l'étrangeté de la situation. L'étonnement est à son comble, le héros comme le lecteur ne s'attendant pas à ce qu'elle revienne :

> Il comprit seulement qu'il ne téléphonerait plus, déchira la feuille de papier portant les numéros. Et lorsqu'un peu plus tard il repense à Agnès, c'était devenu trop lointain pour que l'absence du corps serré contre le sien, de la voix rieuse, excitée par l'approche de l'enfer du jeu, soit autre chose qu'un mirage ténu, inconsistant, porté et dissipé aussitôt par l'air tiède, par une lassitude qui ne venait plus buter contre rien[320].

L'apparition d'Agnès est presque surnaturelle. Son côté inattendu attise la dimension fantastique. Pourtant, le narrateur présente l'apparition d'Agnès comme normale. En effet, le texte montre qu'Agnès avait été avec son mari depuis le début de son voyage à Hong-Kong et qu'ils ont même leur routine et leurs habitudes. On relève d'abord la réplique du réceptionniste qui montre que la présence d'Agnès est tout à fait normale :

- « The lady is upstairs. »
- « The lady ?
- Yes, Sir, your wife… Didn't she like the beach ?[321] »

Nous relevons aussi d'autres indices qui le montrent : « S'approchant du lavabo, il remarqua sur la tablette deux brosses à dents, un flacon à demi vide de pâte gingivale made in Hong-Kong, plusieurs pots de crèmes de beauté, de produits démaquillants[322] » ou encore : « On retourne au casino, ce soir ? demanda Agnès d'une voix paresseuse[323]. »

Mais comment sa présence est-elle passée inaperçue depuis tout ce temps ? le héros et le lecteur sont encore une fois dans l'incapacité de pénétrer ce mystère. L'énigme procure au texte un côté obscur et incompréhensible. Ce fantastique se caractérise par l'incapacité de trouver une explication rassurante à ce qui lui arrive et cela l'angoisse : « La hantise de l'invérifiable revenait le torturer[324]. »
À travers ce roman, Emmanuel Carrère raconte une histoire impossible. De ce fait, il montre un fantastique qui se déploie dans la représentation de faits logiquement improductibles. Le passé, le présent, la réalité, deviennent des notions instables. Pour étayer l'effet d'hermétisme produit par le texte, Carrère fait appel au motif de la réalité parallèle, thème cher à Philip K. Dick.

- Distorsion du temps :

[320] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 137.
[321] *Ibid.* p. 146.
[322] *Ibid.* p. 147.
[323] *Ibid.* p.148.
[324] *Ibid.* p. 134.

La Moustache d'Emmanuel Carrère se caractérise par l'altération du temps et du réel. Un schisme dans la réalité apparaît lorsque le héros se rase la moustache offrant deux réalités possibles : la première est celle de l'entourage du personnage, pour lesquels la vérité n'a pas changé ; il n'a jamais porté de moustache et le rasage ne change rien à cette conviction. Lui, il existe dans une réalité où il porte une moustache, depuis toujours et qu'il s'est rasé la moustache pour surprendre sa femme. Pour lui, le rasage marque un déchirement entre deux réalités. Les personnages semblent ne plus partager un même passé. Par un bouleversement inexpliqué, le passé s'est altéré de telle sorte que le présent est perçu différemment par les personnages. Dans son roman, Emmanuel Carrère veut observer les conséquences que peuvent avoir un décalage entre deux visions différentes d'un même passé. La variabilité de cette notion connue pour être stable et immuable, contribue au fantastique du roman :

> […] Dans *La Moustache*, Emmanuel Carrère (1986) explore l'expérience traumatique qui résulterait si le passé était changé pour une seule personne, et restait stable pour toutes les autres. […] Les souvenirs du héros ne sont pas faux parce qu'il souffre d'une maladie mentale ou de perte de mémoire, mais parce que l'histoire elle-même a changé. Ce n'est pas sa femme ou ses amis qui lui jouent un tour, mais la réalité elle-même[325].

La Moustache crée un nouveau monde qui n'est pas forcément fantastique mais qui ne correspond pas au monde que nous connaissons non plus. Ryan Marie-Laure explique dans son article « Paradoxes temporels dans le récit » que le monde décrit par Carrère est un monde dont les lois sont différentes des lois du monde que nous connaissons :

> Ce qui rend l'expérience du héros si traumatique, c'est qu'il partage avec les autres personnages la conviction que le passé ne peut pas être changé. Nous ne sommes ni dans un monde absurde, ni dans un monde surnaturel ; bien au contraire, nous sommes dans un monde peuplé par des esprits profondément cartésiens qui n'acceptent que des explications rationnelles pour les contradictions entre les diverses versions du passé : pour le héros, ces contradictions sont le produit d'une vaste conspiration entre sa femme et ses amis ; pour les autres au contraire, le héros souffre de troubles mentaux. Tous les personnages considèrent évidemment leur version comme la bonne[326].

Le moment du rasage marque le début du bouleversement. Depuis ce moment, le passé fluctue et change : de nouveaux événements apparaissent tandis que d'anciens disparaissent. Avec l'effacement de certains événements, des détails disparaissent du texte (le dîner avec Serge et Véronique n'a jamais eu lieu, le père du personnage principal est mort depuis un an alors qu'il a entendu sa voix sur le répondeur quelques jours auparavant) et de nouveaux apparaissent soudainement comme s'ils avaient toujours été mentionnés. Le texte devient trompeur, illusoire. Il relate des événements qu'il supprime ou qui se dissipent, prétendant qu'ils n'ont jamais eu lieu. Certains détails son omis pour rejoindre l'impression d'effondrement et d'anéantissement du réel :

> [...] Cette incohérence [l'incohérence d'un passé fluctuant] s'élargit quand Agnès dit à son mari que son père est mort et quand il ne peut pas trouver la maison de ses parents, mais le lecteur peut encore faire

[325] Ryan Marie-Laure, « Paradoxes temporels dans le récit », *A contrario*, 2010/1 (n° 13), p. 19-36. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1.htm-page-19.htm (consulté le 31/12/2018).
[326] *Ibid.*

> confiance aux événements directement représentés par le texte. Mais bientôt le texte lui-même commence à subvertir sa propre narration. Au début du roman, le texte raconte en détail le dîner du héros et de sa femme avec Serge et Véronique, mais vers le milieu Agnès déclare à son mari que Serge et Véronique n'existent pas. Finalement, quand Agnès apparaît dans la chambre d'hôtel à Macao, cela suggère que le héros n'a pas été amené à Macao par les événements extraordinaires racontés dans le roman, mais qu'il est là comme un touriste tout à fait ordinaire en vacances avec sa femme. [...] À cet instant, le roman complète sa propre destruction[327].

Dès lors, le lecteur doute de la fiabilité du texte ; il est ponctué de subterfuges et certaines preuves disparaissent. Mais la forme du texte épouse l'état d'esprit du héros : au début du roman tout lui paraissait clair, mais au fur et à mesure que le doute et la confusion s'installent dans son esprit des détails commencent à manquer au texte. Le héros réfléchit moins, d'où la langueur et la platitude dans la deuxième partie du texte. Le fantastique s'exprime dans la dégradation des souvenirs du héros : le roman devient vertigineux lorsque le héros assiste à la disparition progressive de tout ce qui le rassurait, de tout ce qui garantissait son identité et ce qui ancrait son existence dans le monde réel.

Au début, le monde décrit par l'écrivain apparaît comme un monde normal et ordonné, dans lequel la conclusion pathologique qu'avait conclu le narrateur, semble être la seule explication crédible et probable à cet incident. Derrière cette apparente rationalité, Emmanuel Carrère décrit un nouveau monde régi par des règles inexplicables. Cette fausse ''vraisemblance'' qui s'affiche au début n'est en réalité qu'illusion. C'est l'histoire d'un homme qui se perd dans ses souvenirs, dans son monde, dans sa réalité, dans son identité, comme le résume parfaitement Ève Charrin dans « Le roman de l'égarement français » :

> Avec *La Moustache*, Emmanuel Carrère a offert, il y a plus d'un quart de siècle, une figure d'égarement presque fantastique, qu'on peut considérer comme inaugurale. […] Le narrateur de *La Moustache*, privé du socle rassurant de ses souvenirs, après s'être égaré à Paris, va se perdre à Hong Kong, puis dans les rues de Macao. À l'étranger, l'angoisse de l'égarement s'estompe, comme sous l'effet d'une drogue : perdre ses repères, c'est se laisser aller, flotter, libre enfin de toutes contraintes[328].

Le roman propose une redéfinition du réel : il ne s'agit plus d'une notion constante. Dans ce nouveau réel, le passé peut changer et modifier le présent. Des souvenirs s'effacent et des personnes disparaissent et d'autres réapparaissent.

Cette fissure dans le temps suggère qu'il y a deux réalités différentes. Accusant sa femme et ses amis de conspiration, il se pourrait que dans leur réalité à eux il n'a réellement jamais eu de moustache.

- Du canular bénin au canular collectif :

[327] *Ibid.*

[328] Ève Charrin, « Le roman de l'égarement français », *Esprit*, 2012/10 (Octobre), p. 12-30. DOI : 10.3917/espri.1210.0012. URL : https://www.cairn.info/revue-esprit-2012-10.htm-page-12.htm (consulté le 31/12/2018).

Après le rasage survient un élément qui va perturber l'intrigue : personne ne semble remarquer que le héros s'est rasé la moustache ; ni sa femme, ni ses amis, ni ses collègues de bureau. Il s'agit du point de rupture entre le monde réel et le monde fantastique.

Pourtant, la phrase inaugurale du roman annonce clairement ce projet : « Que dirais-tu si je me rasais la moustache ? Agnès, qui feuilletait un magazine sur le canapé du salon eut un rire léger puis répondit : '' Ce serait une bonne idée[329]'' ».

Les deux clans soutiennent deux vérités différentes sans que l'on puisse garantir l'authenticité de l'une des deux. C'est cette ambiguïté qui nourrit le caractère fantastique. Les preuves qu'il s'est bel et bien rasé la moustache sont trop nombreuses, soutenir le contraire est étrange : la séance de rasage est trop détaillée, ce qui a d'ailleurs attribué à la scène son réalisme, les incontestables photos de Java : « […] c'était bien lui, vêtu d'une chemise de batik, les cheveux collés sur le front par la sueur, souriant et moustachu[330] ». Les poils, vestiges du rasage, en témoignent aussi. Certain qu'il s'est rasé la moustache, il est prêt à fouiller dans les poubelles pour trouver les poils qui en témoigneront et quand il finit par les trouver, il n'hésite pas à les brandir devant le regard médusé d'Agnès, à quoi elle répond : « Tu es fou[331]. »

Au début, convaincu qu'il s'agit seulement d'une farce, la situation se détraque, prend des dimensions disproportionnées et s'enlise progressivement vers l'étrange :

> Le fantastique naît du hiatus qui s'instaure entre la certitude du protagoniste et celle de ses proches. L'hypothèse du canular boétien ne pouvant être longtemps suivie, demeurent, comme le suggère Emmanuel Carrère, deux hypothèses : « On ne sait pas si le héros bascule dans la schizophrénie ou si quelque chose s'est détraqué dans le monde[332]. »

Bien que leurs regards se soient croisés, Agnès ne semble pas constater la disparition de la moustache : « Elle vérifia son maquillage dans la glace de l'ascenseur, puis le regarda, lui, d'un air approbateur, mais cette approbation, de toute évidence, portait sur son costume et sur la métamorphose qu'elle n'avait toujours pas commentée[333]. » L'incohérence de la situation commence à troubler le personnage principal. La situation s'aggrave au moment où elle déclare sèchement – pensant que c'est lui qui la mène en bateau – qu'il n'a jamais eu de moustache : « Tu sais bien que tu n'as jamais eu de moustache. Arrête ça, s'il te plaît[334]. »

Emmanuel Carrère souligne que l'intrigue de base est en soi fantastique ; ce ne sont pas les détails qui en découlent comme l'apparition mystérieuse d'Agnès à la fin du roman qui confère au roman sa dimension fantastique mais bien l'invraisemblance voire l'impossibilité même de l'intrigue. Il stipule

---

[329] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p.9.
[330] *Ibid.* p. 30.
[331] *Ibid.* p. 46.
[332] Olivier Vanghent, « le texte en perspective », dans *ibid.* p.177.
[333] Emmanuel Carrère, *La Moustache*, *op.cit.* p. 16.
[334] *Ibid*. p. 27.

lors d'un entretien transcrit dans *Étude sur La Moustache* que « le postulat de base est lui aussi fantastique. En fait le mécanisme se déroule en deux temps. Que quelqu'un se rase la moustache sans que ses proches ne s'en aperçoivent, je sais maintenant (beaucoup de lecteurs m'ont dit) que c'est très courant ; en revanche, il y a un tour de vis supplémentaire à partir du moment où le personnage demande à sa femme : ''Tu n'as pas remarqué que je me suis rasé la moustache'' et qu'elle lui répond en le regardant : ''Mais tu n'as jamais eu de moustache !'' Là on en arrive à un point qui est de l'ordre de l'invraisemblable complet[335]. »

Face à l'absence de réaction de la part d'Agnès, le narrateur suppose que la seule explication possible, et rassurante, c'est qu'elle feint de n'avoir rien remarqué : il s'agit d'une farce, une blague en riposte à sa propre plaisanterie, un canular dont elle ne serait pas la seule actrice.

Pourtant, Agnès semble d'autant plus surprise que son mari : les deux personnages sont tous les deux étonnés mais pas pour la même raison : lui affirme, preuve à l'appui, qu'il a toujours porté une moustache et qu'il vient de se la raser tandis qu'elle déclare le contraire. Le discours de la farce et de la plaisanterie prend une tournure plus sérieuse, voire dramatique ; nous passons de l'image du clown à celle de l'adulte qui gronde une petite fille « entêtée ». Le ton taquin laisse la place à une sorte d'irritation agressive :

> [...] S'efforçant de raisonner sur le ton de l'adulte qui raisonne une fillette entêtée, il déclara avec emphase :
> « Les plaisanteries les meilleures sont les plus courtes.
> […] Elle paraissait si déconcertée, choquée même, qu'il se demanda un instant si elle n'était pas sincère, s'il se pouvait que, pour quelque raison incroyable, elle n'ait rien remarqué. […]
> - […] Mais enfin, ma moustache », finit-il par lâcher en boulant les syllabes.
>
> Voilà. Il l'avait dit.
> - « Ta moustache ? »
>
> Elle fronça les sourcils, mimant à la perfection la stupeur. Il l'aurait applaudie ou giflée.
> […] Jamais elle n'avait joué la comédie avec véhémence. Pas une fausse note, du grand art, et pourquoi ? Pourquoi faire ça ? [336] »

Ce qui donne plus d'ambiguïté à la situation c'est que la réaction d'Agnès paraît d'une grande honnêteté que même le héros pense qu'il est difficile qu'une telle réaction puisse être feinte. Plus loin, face à ses sanglots convulsifs, le mari paraît encore plus déconcerté « Il vit qu'elle pleurait, la bouche affaissée, le dos secoué de frissons. Impossible de simuler ça […] impossible qu'elle ne soit pas sincère[337]. » Toujours pour se rassurer et pour ne pas admettre l'inadmissible, il attribue ça à son grand talent de comédienne. Relevons ces quelques passages dans lesquels le héros félicite l'ingéniosité de sa femme :

[335] Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p.116.
[336] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 22-23-24.
[337] *Ibid.* p. 26

> Mais justement c'était ça l'étonnant : elle n'avait pas du tout paru surprise, pas même un instant, le temps de se reprendre, de se composer un visage naturel [...] pas un haussement de sourcil, une expression fugitive, rien, comme si elle avait eu tout le loisir de se préparer au spectacle qui l'attendait[338].
> [...] Le sang-froid dont elle avait fait preuve était encore moins croyable si elle ne s'y attendait pas. En tout cas, jugea-t-il, je lui tire mon chapeau. Joli coup[339] [...] L'absence de réaction d'Agnès, ou plutôt la rapidité de sa réaction [...] il convenait plutôt de la féliciter[340].

Le protagoniste comme le lecteur sont confus car en s'attendant à un léger malentendu qui se clarifiera rapidement, une farce bénigne comme l'avait soutenu le héros, le ils commencent à croire à la sincérité d'Agnès, surtout que le héros lui-même se met à plaider sa bonne foi. Le fait qu'elle demeure stoïque et imperturbable ne peut que appuyer l'authenticité de ses dires.

Le doute s'installe progressivement : sa femme joue-t-elle aussi bien la comédie ou n'a-t-il réellement jamais porté la moustache ? Beaucoup de preuves semblent corroborer les affirmations du héros (comme l'examen des sens – vue et toucher –, les photographies) mais aucune ne lui donne entièrement raison.

L'ambigüité s'installe à partir du moment où Agnès ne remarque pas le changement. Le suspens maintenu jusqu'alors pour découvrir la réaction d'Agnès se dissipe : une déception s'installe chez le protagoniste mais aussi chez le lecteur. Pourtant, la réaction – ou plutôt l'absence de toute réaction – d'Agnès est troublante. La transformation est manifestement assez notable, surtout que son mari lui a demandé son avis et a porté son attention sur l'éventualité de se raser la moustache. Aussi, Depuis le début, le protagoniste insiste sur le fait que c'est la première fois qu'il se rase la moustache. Par conséquent, et si l'on croit ses dires, il a toujours porté la moustache et tout le monde l'a toujours connu avec : « elle ne l'a jamais connu sans[341]. » / « Elle l'aimait moustachu, et lui aussi, d'ailleurs, encore que depuis le temps il se fût déshabitué de son visage glabre[342]. » / « Un picotement lui fit crisper les lèvres : l'irritation d'une peau qui, depuis près de dix ans, n'avait pas connu le contact de l'air libre[343]. »

Le champ lexical du canular et du jeu domine la première partie du texte :

> Il l'imaginait à cet instant en train de faire la leçon à Serge et Véronique, Véronique gloussant, menaçant d'attraper un fou rire, à force de s'entraîner à prendre l'air naturel. Elle n'avait pas, loin de là, le talent de comédienne d'Agnès, son aplomb ni son goût du canular, elle se trahirait vite[344].

Confus et dérouté, le narrateur soumet l'idée que le rasage pourrait avoir été un rêve. Il assimile sa moustache à la figure de l'Arlésienne. Le lecteur assimile son histoire de moustache à la figure de l'Arlésienne, comme un objet autour duquel se construit une intrigue et dont on parle sans cesse, mais

---

[338] *Ibid.* p.17.
[339] *Ibid.*
[340] *Ibid.* p.18.
[341] *Ibid.* p.10
[342] *Ibid.* p.11.
[343] *Ibid.* p.14
[344] *Ibid.* p. 18.

qui, tout compte fait, n'est qu'un mirage, une hallucination que seul le narrateur semble remarquer. La moustache du narrateur n'existe que dans son imagination, il s'avère être le seul qui a conscience de son existence. Est-il le seul à être lucide ou est-il au contraire dans l'illusion ? :

> Le vin aidant, il se surprit lui-même à oublier, l'espace d'une minute, qu'il avait rasé sa moustache, que les autres feignaient de ne pas le remarquer et, lorsqu'il s'en rendait compte, jetait un d'œil au miroir surmontant la cheminée afin de se persuader qu'il n'avait pas rêvé, que le phénomène, apparemment oublié de tous, persistait cependant, ainsi que la mystification dont il était la victime consentante, la vedette lassée de son emploi d'Arlésienne[345].

Le narrateur émet ses propres hypothèses avec la conviction qu'elles sont exactes : elles sont argumentées et certifiées comme irréfutables, ce qui convainc le lecteur de leur véracité. Il tente de trouver des explications logiques et crédibles à ces événements malgré le caractère loufoque de la situation.

Le héros de *La Moustache* s'oriente vers une autre explication ; celle d'un complot comme dans *Le Locataire chimérique*. La conviction qu'il s'agit simplement d'une plaisanterie innocente se transforme peu à peu en la certitude qu'il s'agit d'un complot belliqueux. Le champ lexical de la guerre et de la loi ponctue une partie du texte :

> […] il fallait repousser cette ordalie, quitter ce terrain miné et se reporter sur un autre où il aurait l'initiative, une possibilité de contrôle[346]. / Le matin, en préparant son café, il jeta à la poubelle le paquet de cigarettes contenant les poils coupés. […] il eut peur de le regretter plus tard, d'avoir sacrifié sa seule pièce de conviction si le procès reprenait[347].

L'irritation se transforme peu à peu en une inquiétude, « une angoisse inexplicable ». Est-ce parce que la plaisanterie a beaucoup trop duré, ou est-ce parce qu'il commence réellement à se demander que si personne n'a rien remarqué c'est qu'il n'y a peut-être eu aucun changement...

Dans *Le Locataire chimérique*, la théorie d'un éventuel complot est aussi pertinente et traverse l'ensemble du roman. Les cris de détresse de Trelkovsky « c'était de leur faute[348] », « Les voisins le transformaient lentement en Simone Choule ![349] » ou encore « Les voisins modifiaient sa personnalité[350] » montrent la sagacité d'esprit de Trelkovsky qui affirme avoir découvert les intentions des voisins. Afin de rendre son point de vue plus crédible, la phrase exclamative montre l'assurance et la ténacité de sa confirmation. Ceci appuie le caractère maléfique des voisins qui seraient membres d'une secte mal intentionnée. D'autres indices parsemés dans le texte peuvent attester de l'hypothèse de Trelkovsky :

> Un voisin lui attrapa sournoisement le pied pour le tirer en arrière.

---

[345] *Ibid.* p.20.
[346] *Ibid.* p. 30.
[347] *Ibid.* p. 52.
[348] Roland Topor, *op.cit.* p.108.
[349] *Ibid.* p. 109.
[350] *Ibid.*

> […] Des instruments brillants luisaient dans leurs mains. Des instruments à lame coupante d'aspect chirurgical. Ils repoussèrent Trelkovsky dans sa chambre.
> […] Les instruments luirent dans les mains des voisins. Une tache de sang s'élargit sur son bas-ventre…[351]

Dans le dernier chapitre, le comportement des voisins est très ambigu, nous avons même l'impression qu'ils lui auraient assigné le coup de grâce, pour le faire taire ayant découvert leur secret, parce qu'ils ne veulent surtout pas d'histoires.

Une dernière hypothèse qui pourrait concilier les deux serait que les craintes de Trelkovsky ne soient que partiellement concevables. C'est-à-dire que Trelkovsky pourrait être victime de persécutions de la part des voisins, seulement ces persécutions seraient relativement tempérées et ces événements seraient exagérés par l'imagination maladive de Trelkovsky.

Cette lecture synergique reste la plus vraisemblable : le lecteur est, jusqu'au bout du roman, tiraillé entre folie du personnage et complot des voisins. Dans *Le Locataire chimérique* comme dans *La Moustache*, le héros s'oriente toujours vers l'explication rationnelle. Face à un phénomène incompréhensible, ils rejettent la faute sur les autres les accusant d'un complot. Et s'ils ne les chargent pas de complot, ils associent ce qui leur arrive à un dérèglement psychologique.

II. L'explication rationnelle comme nouveau fantastique : Le fantastique psychologique :

Nous avons montré dans la première partie comment à partir du XIXe siècle le fantastique acquiert un aspect plus réaliste. Le dédoublement et les troubles identitaires sont désormais considérés d'un point de vue clinique et non comme la manifestation d'une force surnaturelle ou divine : ils ne sont plus associés à un double maléfique, à une possession démoniaque ou à un pacte avec le diable. L'homme du XXe siècle est désenchanté et désabusé. Ses motivations, ses peurs et ses angoisses sont différentes de celles de l'homme du XIXe siècle. L'essor de la psychiatrie a favorisé l'explication psychologique de ses comportements déviants. La littérature fantastique du XXe siècle s'attache à rendre son discours plus crédible, surtout avec la montée du positivisme et de la psychanalyse illustrée par Freud, Lacan, Jung…. Jules Claretie dans la préface aux *Histoires incroyables, petits musée des horreurs*, estime que c'est dans les profondeurs de l'esprit humain que réside le vrai fantastique parce qu'il correspond à l'exploration de zones inconnues :

> L'au-delà romantique abordé à travers le fantastique cède donc la place à un en-deçà souvent associé au grouillement des pulsions, à « ces infiniment petits de la conception cérébrale » où réside « le vrai fantastique, parce que c'est l'inexploré[352] ».

[351] *Ibid.* p. 162-163.

[352] Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables, petits musée des horreurs*, p. 1026. Cité dans Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 18.

Ce néo-fantastique s'oriente vers des questions plus profondes, se recentre sur la réalité et s'installe dans un cadre banal de la vie quotidienne. Il révèle un monde inconnu et étranger qui est l'inconscient. Le fantastique qui explore l'âme humaine aussi appelé fantastique psychologique fut introduit principalement par les récits d'Henry James. Baronian considère qu'Henry James est l'initiateur du fantastique de « l'introspection ». Il écrit :

> Un des premiers écrivains d'importance à avoir orienté le fantastique de façon sensiblement différente est Henry James (1843-1916). S'il innove [...] c'est surtout parce qu'il situe l'inadmissible non plus nécessairement – non plus par habitude – à l'extérieur de l'homme ; [...] Henry James est celui qui dans la littérature introduit le fantastique à prédominance psychologique[353]. [...] Henry James, au lieu de faire déployer un spectacle surnaturel, au lieu d'articuler les mécanismes de la peur et de l'angoisse à l'état brut, dépeint une véritable névrose, une véritable hantise de l'inexplicable et de l'inexpliqué. En somme, au lieu de s'abandonner comme tant d'autres à une physiologie du fantastique, il va proposer une psychologie du fantastique, de la même manière qu'il proposera dans toutes ses œuvres à caractère réaliste des récits non plus basés sur l'extériorité mais sur les métamorphoses successives, aléatoires, hésitantes du subconscient [354].

Il ouvre ainsi la voie à un fantastique psychologique qui explore l'âme humaine. C'est surtout ce caractère inexpliqué et impossible qu'engendre le fantastique qui est prépondérant dans les œuvres du corpus. Au lieu d'une représentation du fantastique par des agents évidents et concrets, il s'agit de suggérer le fantastique par la crainte de l'inconnu. Ce nouveau fantastique puise ses ressources dans les ténèbres de l'homme et dans les abysses de son inconscient : folie, hallucinations, obsessions, névroses… sont les nouveaux thèmes abordés par ce fantastique. Nous pouvons dès lors parler d'une « rationalisation[355] » du fantastique.

> Compris comme un regard particulier posé sur le « document humain », ce « fantastique dans l'étude du vrai » se caractérise tout d'abord, et de matière évidente, par le recours à une nomenclature clinique pour dire le monde, reflet d'une lecture médicalisée où tout fait signe – et signe vers le pathologique[356].

Ce néo-fantastique met en scène les effrayants scénarios que peut développer l'esprit humain. Être « […] lié à ces thèmes [folie, hallucinations, délires] est donc plus inquiétant encore. Le réel s'efface pour laisser place à une création mentale[357] ». Pour insister encore davantage sur le caractère réaliste, une analyse détaillée des « replis » de l'âme et de la conscience est souvent mise en avant.

Pour corroborer davantage l'interprétation clinique, le personnage se livre à un discours prétendument rationnel dans lequel il essaie de comprendre et de trouver des explications à la situation dans laquelle il se trouve. Le « fou » qui tient un discours rationnel devient emblématique de

[353] J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.* p.21-22.
[354] *Ibid.* p.23-24
[355] Cécile Kovacshazy, « l'ère de la rationalisation » dans *Simplement double*, *op.cit.* p. 110.
[356] Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 33.
[357] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 189.

la littérature « fantastique » du XXe siècle. « ''Je raisonne fort bien sur ma déraison[358]'' » avait énoncé Jean-Louis Cabanès dans *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*.

« Le fou qui raisonne » est un motif récurrent dans les œuvres de notre corpus. Le discours visiblement rationnel, n'est pourtant pas très rigoureux. Le foisonnement des interrogations, des phrases brèves et un vocabulaire cru, donnent aux monologues de Trelkovsky un caractère un peu décousu :

> L'effet fantastique découle, de manière traditionnelle, de la possibilité de croire à l'incroyable relaté par le fou raisonnant, et non de l'épouvante provoquée par une situation psychologique impossible[359] […] Le fantastique de l'halluciné raisonnant rend ainsi possible un récit impossible, non parce qu'il témoigne du surnaturel, mais parce qu'il restitue la souffrance d'un Moi écartelé entre analyse et délire[360].

Derrière ce discours, le plus effrayant est de croire aux divagations du fou. Il s'agit de la démonstration d'un déchirement identitaire et du désarroi que cela engendre.

La Moustache relate l'égarement et l'aliénation de l'individu par rapport à une société qui ne le comprend plus et qui ne le reconnaît plus. Les thèmes importants de *La Moustache* sont la folie et l'identité. Le principe de *La Moustache* réside dans l'ambiguïté, c'est-à-dire qu'il est difficile de décider s'il s'agit d'un récit sur la folie paranoïaque du personnage, celle de sa femme, ou s'il y a une autre explication à ce phénomène qui dépasse l'entendement des personnages :

> « L'éboulement du réel », dans *La Moustache,* obéit à un « principe d'incertitude » systématique ; comme dans les précédents romans, le monde se révèle aussi trompeur qu'insaisissable, au fur et à mesure que s'installe la tentation du fantastique, en effet, l'on ne sait si le mauvais démon, qui prétend soulever le voile des apparences et offrir au regard la réalité, en débusquant la duplicité supposé d'Agnès (« il savait très bien qu'il y avait deux Agnès » (*LM* :41)) est le symptôme d'une lucidité exacerbée ou celui d'une conscience schizoïde[361].

La Moustache met en scène la fragilité de l'Homme dans un univers injuste. « L'ébranlement du monde[362] » dans lequel il vivait et qu'il pensait contrôler devient source d'angoisse. Il engendre un « malaise tragique[363] » où l'univers est en état de perpétuelle « fuite[364] », de « déconfiture[365] » et de « décomposition[366] ». Un dérèglement de l'ordre naturel des choses est perceptible dans ce roman, le héros ne distingue plus le réel de l'illusoire, il est déboussolé étant l'unique témoin de ce déséquilibre. Le discours du fou qui raisonne illustre ce nouveau fantastique clinique. Le héros de *La Moustache* tient une méthode de raisonnement discursif et déductif, ce qui, paradoxalement, renforce l'effet

---

[358] Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 759. « Les signes de la déraison, dans les récits fantastiques, s'inscrivent d'abord dans le paradigme rassurant des symptômes étudiés par les médecins. Je déraisonne, pourra se dire un personnage ; mais je raisonne fort bien à propos de ma déraison. ». Cité par Bertrand Marquer, *op.cit.* p.113.
[359] Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 117.
[360] *Ibid.* p. 127.
[361] Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *op.cit.* p. 8-9
[362] J.-B. Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.* p.21-22.
[363] *Ibid.*
[364] *Ibid.*
[365] *Ibid.*
[366] *Ibid.*

réaliste mais aussi la démence du personnage. L'étude de l'homme et de son inconscient sont ce qui donne à ce fantastique un caractère réaliste.

Cette figure de l' « halluciné raisonnant » se construit sur une sorte d'emboîtement. C'est le présumé fou qui raisonne sur sa folie d'un point de vue clinique : il s'auto-diagnostique et étudie son cas. Elle se construit à partir du paradoxe entre la figure du fou frénétique – qui se reconnaît fou – et de l'homme lucide qui réfléchit. Le fou raisonnant est souvent conscient de sa folie. Il est dans un état de lucidité et de clairvoyance. Le lecteur se trouve dans une position délicate où – à cause du mode d'énonciation à la troisième personne du singulier – il est dans l'obligation de « croire » le fou qui raisonne sur sa folie. Ainsi, ce qui angoisse davantage le lecteur et produit l'effet fantastique, ne trouve pas « […] source dans un drame intérieur […] mais réside dans les limites de l'analyse clinique[367]. »

L'image du fou qui se regarde penser est une figure récurrente dans *La Moustache*. Le discours du héros est très ambigu et devient de plus en plus délirant au fur et à mesure que l'histoire se développe. Tantôt, il tient un discours logique et cohérent tantôt il réfute ses propres allégations. Désormais convaincu qu'il n'est pas fou, il est certain qu'il s'agit d'une conspiration contre lui, il n'hésite pas à fuir hâtivement à Hong Kong « le coup de grâce[368] » étant imminent. À chaque hypothèse correspond une objection. Il tient simultanément le rôle d'inquisiteur, dans lequel il raisonne sur la culpabilité de sa femme et de ses amis et celui de supplicié qui reconnaît subir le déclin de ses facultés cognitives. Cette oscillation perpétuelle entre plusieurs explications et cette indécision dans le discours du héros rendent le dénouement impossible : « Présentée comme impossible, ou illusoire, la guérison semble rendre pérenne le drame de l'halluciné raisonnant[369]. »

Le discours du protagoniste révèle une dépossession progressive de lui-même et de son identité. Le discours devient inextricable. Folie et raisonnement logique se confondent. Le discours de la folie est dominant dans ce texte. Si le héros ne croit pas au phénomène fantastique, il impute forcément ce qui lui arrive à la folie. c'est donc un fantastique psychologique, plutôt qu'un fantastique surnaturel, que nous décrit Emmanuel Carrère. Le fait que le récit résiste à l'explication pathologique alimente la dimension fantastique.

Dans *La Belle image*, pour donner au texte plus de crédibilité, Raoul considère en premier lieu que ce phénomène inexpliqué peut avoir une explication rationnelle comme par exemple qu'il soit causé par un léger dérèglement, un égarement passager de sa raison. Raoul adopte alors un point de vue réaliste face à cet incident incompréhensible et reconnaît la possibilité qu'il a pu être sujet à un accès de folie. En effet, la métamorphose peut révéler une pathologie clinique. Traitée d'un point de vue

[367] Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 118-119.
[368] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p.96.
[369] Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 116.

clinique, il s'agit d'un phénomène imaginaire inventé par le sujet malade qui se manifeste par des hallucinations et des illusions.

Rien qu'en envisageant l'hypothèse de la métamorphose, Il est accablé par le regard désapprobateur et méprisant des autres qui voient en lui un fou qui croit en une histoire de métamorphose. Il se sent alors marginalisé, condamné et ressent cette même aliénation dont souffrent les fous qui se trouvent enfermés dans des asiles s'ils revendiquent ouvertement la réalisation d'un phénomène impossible :

> Pour la première fois, j'éprouvais ce sentiment de crainte et d'humilité, que doit provoquer chez certaines catégories de fous la conscience d'un état exceptionnel échappant nécessairement à l'appréciation raisonnable et qui leur fait désirer par-dessus tout de passer pour des êtres normaux[370].

Raoul est conscient qu'à cause de la situation dans laquelle il s'est trouvé, il ne peut plus revendiquer son histoire de métamorphose : « […] si je prétendais publiquement être Raoul Cérusier, je serais sûrement interné[371]. » En psychologie, nous utiliserons la notion de « insight » pour caractériser cet état de lucidité : « La notion d'insight fait référence à la conscience que la personne a de son trouble ou de sa maladie[372]. » L'interprétation psychologique fait basculer le roman du fantastique à l'étrange. Le fantastique de Marcel Aymé est principalement psychologique, il traite des souffrances de l'homme et des plaies de l'âme. C'est un fantastique effrayant à cause de sa dimension réaliste :

> Son fantastique, puisqu'il faut tout de même l'appeler ainsi, faute d'un meilleur terme, est, si l'on peut dire, purement humain: il tourne autour de ce que la science considère comme les cas pathologiques, ou il s'aventure dans ce qui est encore pénombres psychologiques. C'est pourquoi il n'a aucun recours à l'arsenal habituel des auteurs fantastiques du siècle précédent : magie, filtres, fantômes ou démons ; et peu d'incursions dans le monde de l'invisible ou du mystérieux[373].

La métamorphose de Raoul Cérusier pourrait s'interpréter comme une hallucination. Le retour à la normale en fin du roman, impliquerait qu'il s'agissait d'un mirage, une illusion passagère imaginée par Raoul. Cette hallucination viendrait sublimer une réalité trop décevante et projeter Raoul dans une vie qu'il aurait aimé vivre.

Ainsi le XXe siècle conçoit-il une littérature fantastique qui réfléchit aux craintes de l'homme et qui s'inspire de l'élan de la psychologie pour explorer les mystères enfouis à l'intérieur de son âme. Certes, ce nouveau fantastique est plus crédible mais il n'abandonne pas entièrement certains thèmes récurrents de la littérature fantastique du XVIIIe et du XIXe siècles. La dimension psychologique est au

---

[370] Marcel Aymé , *op.cit.* p. 25.

[371] *Ibid.* p. 62-63.

[372] Vianin Pascal, Favrod Jérôme, « 2. Les troubles métacognitifs dans la schizophrénie », dans : Antoinette Prouteau éd., *Neuropsychologie clinique de la schizophrénie. Enjeux et débats.* Paris, Dunod, « Psycho Sup », 2011, p. 55-78. DOI : 10.3917/dunod.prout.2011.01.0055. URL : https://www.cairn.info/neuropsychologie-clinique-de-la-schizophrenie--9782100548514-page-55.htm (consulté le 06/06/2021)

[373] Irène Starosta, *Le fantastique dans les œuvres de Marcel Aymé*, Thèse de doctorat, Department of Romance Languages, Mc Gill University, Montreal, 1963, p. 8. URL : https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMM-115272&op=pdf&app=Library&oclc_number=1033 (consulté le 07/06/21)

centre de l'interprétation réaliste : la folie est la métaphore d'un changement de l'esprit, la métamorphose la métaphore d'un changement physique.

III. La métamorphose comme élément fantastique : le dédoublement :

Le double fut le thème de prédilection de la littérature fantastique du XIXe siècle. Il a été introduit par des textes comme *Le Horla* de Maupassant, *Le Chevalier Double* de Gautier, *L'étrange cas de Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson, *William Wilson* de Poe, *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, *Le double* de Dostoïevski…. Le double était la manifestation maléfique d'un phénomène qui, résistant à l'explication rationnelle, laisse la place à l'explication surnaturelle. Nonobstant, les histoires fantastiques du double ont été vulgarisées par les récits psychanalytiques notamment grâce aux travaux de Freud, d'Otto Rank et d'autres psychanalystes. Le motif du double est l'une des trames les plus traitées dans la littérature fantastique pour son caractère dérangeant et perturbant. Cependant, au XXe siècle, la littérature fantastique connaît une régression, mais, ce thème qui lui est demeuré cher, est reconsidéré sous une nouvelle perspective. Comme mentionné, au XXe siècle il y a déplacement du « dédoublement vers une intériorité de la psyché[374]. » Le dédoublement révèle des questionnements d'ordre ontologique et existentiel sur la condition de l'homme et sur son identité. Pour relater ce lien devenu étroit entre le thème du double et la psychanalyse, Pierre Jourde et Paolo Tortonese écrivent dans *Visages du double* que « chaque homme ayant un double moi, le dédoublement n'est qu'une forme pathologique de la dualité humaine[375] ».

Le dédoublement se manifeste de deux manières différentes dans nos œuvres : par remplacement – et dans ce cas il s'agira plutôt de la métamorphose (Raoul Cérusier) – par effacement – la transformation de Trelkovsky en Simone Choule : « Il s'était effacé, petit à petit, gommé par les voisins. Ce qu'ils dessinaient à la place de l'ancienne personnalité, c'était la silhouette de Simone Choule[376] » et enfin par dépersonnalisation, c'est le cas du héros de *La Moustache* qui perd peu à peu ses repères, ses souvenirs, sa mémoire jusqu'à oublier la mort de son père.

Dans *La Belle Image*, le dédoublement s'opère plutôt par métamorphose. Le thème de la métamorphose est un thème assez répandu en littérature fantastique, dans le registre merveilleux, en mythologie et même en théâtre. C'est surtout un thème mythologique qui s'est ensuite répandu dans la littérature fantastique et imaginaire du Moyen-Âge jusqu'à nos jours[377]. Selon Le TLFi, la

[374] Cécile Kovacshazy *, op.cit.* p.107.
[375] Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université coll. « fac.littérature », 1996, p.53.
[376] Roland Topor, *op.cit.* p. 123.
[377] Cristina Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008.

métamorphose est un « changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable[378]. » Il s'agit d'une « modification si importante dans l'apparence d'une personne qu'elle ne peut être reconnue[379]. »

La métamorphose pose donc d'abord le problème de la reconnaissance, d'abord une reconnaissance de soi ensuite une reconnaissance par les autres. L'absence de reconnaissance par soi et par les autres impliquerait une absence identitaire. Nous pourrons citer quelques exemples illustres comme *Les Métamorphoses* d'Ovide, *La métamorphose* de Kafka, *Le cas du Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de Stevenson, *Rhinocéros* d'Ionesco, les légendes urbaines sur la lycanthropie et les vampires… La métamorphose peut être totale ou par déguisement (comme la transformation de Trelkovsky en Simone Choule.) Elle peut être considéré comme un moyen pour fuir une réalité trop décevante en devenant quelqu'un d'autre, un idéal qu'on aimerait atteindre.

Dans *La Belle image*, Raoul Cérusier est victime d'un double dédoublement d'abord sur le plan physique (un changement de l'apparence) ensuite sur le plan psychique (changement dans le comportement). Hormis le caractère surnaturel de la métamorphose, celle-ci n'est pas terrifiante puisque Raoul ne se transforme pas en une créature abominable, bien au contraire, il se change en un séduisant jeune homme : « tout en mesurant l'étendue de mon malheur, j'y trouvais un adoucissement relatif en songeant qu'au lieu d'être embelli, j'aurais pu être affligé d'une trogne repoussante ou aussi bien d'une tête d'âne[380]. » D'ailleurs, la métamorphose est considérée comme un miracle, un prodige. Elle est gratifiée et honorée comme un don du ciel et est mise en valeur en méprisant l'ancien visage de Raoul. Elle est considérée comme « une aventure glorieuse », « un attention providentielle », « une chance », « une chance prodigieuse[381] », mais regrette de n'en avoir pas profité « Je me reprochais de n'avoir pas su en être digne[382]. » En effet, Raoul avait choisi la sécurité, le chemin balisé de la routine plus rassurant que le caractère imprévu de cette aventure. Il souligne que le changement est total : « Il n'y avait pas un trait, dans mon nouveau visage, qui rappelât l'ancien[383] » ensuite montre l'écart entre ce nouveau visage et son ancien visage en les comparant :

> […] Il me fallut convenir que j'avais beaucoup gagné en jeunesse et en séduction. [Le] visage fin et gracieux, d'un dessin noble, d'un modelé à la fois ferme et fondu, propre aux personnes bien nourries et d'une vie élégante [...] Mes yeux, d'un gris bleu très clair, avaient un éclat d'une douceur charmante et mes cheveux, autrefois noirs, étaient devenus châtains et, il me sembla, plus fournis et plus souples[384].

---

[378] TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3893828580;r=1;nat=;sol=1;
[379] *Ibid.*
[380] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 26-27.
[381] *Ibid.* p. 204-205.
[382] *Ibid.* p. 205.
[383] *Ibid.* p. 26.
[384] *Ibid.*

Un vocabulaire mélioratif montre l'état euphorique de Raoul : « apprécier, jeunesse, séduction, gracieux, noble, ferme, fondu, élégante, éclat, douceur, charmante, fournis, souples….» Pour mettre en évidence l'aspect avantageux de la métamorphose, nous relevons l'emploi des adverbes d'intensité « beaucoup », « très » et « plus » ou encore l'énumération des qualités de ce nouveau physique. Le changement survenu sur le corps de Raoul est total. Il prend connaissance de ces changements progressivement. Le changement n'est pas seulement apparent mais anatomique :

> […] j'avais changé non seulement de visage, mais de corps et de tout : de bras, de jambes, de cœur, de poumons, de cerveau, d'orteils, de système nerveux, en sorte qu'il ne me restait plus rien de Raoul Cérusier que l'illusion de le continuer[385].

Les identités matérielles et immatérielles de Raoul disparaissent et cèdent la place à Roland. Il garde de Raoul seulement une cicatrice à la main mais qui ne suffit pas à prouver son identité. Pour compléter sa métamorphose et rendre le nouveau personnage qu'il joue plus authentique, il doit, pour ne pas se faire interner dans un hôpital psychiatrique mais surtout pour garantir sa « conservation[386] », sacrifier l'un des deux personnages, les deux ne pouvant pas coexister :

> […] Il fallait éviter de vivre sur deux registres à la fois, autrement dit de laisser paraître en moi la présence de deux personnages dont le désaccord, s'il était trop visible, pouvait facilement me conduire au cabanon. Ma voix, qui n'avait pas changé, mon écriture, mes habitudes, mes relations, certaines façons de sentir et de réagir étaient autant de pièges à redouter. Je devais autant que possible me façonner une personnalité qui parût ajustée à mon nouveau visage[387].

C'est de cette volonté de créer une nouvelle personnalité qui soit « ajustée » à ce nouveau visage que naît une division à l'intérieur de Raoul. Suite à cette division le rapport de dominance est fluctuant ; tantôt c'est Raoul qui prend le dessus, tantôt c'est Roland. Raoul parle de lui à la troisième personne, ce qui permet de mettre en évidence la distanciation qui s'opère. C'est aussi le signe qu'il se détache de plus en plus de Raoul : « Raoul était un homme sérieux, mais il avait aussi ses moments de faiblesse. Mais voilà maintenant que vous me faites parler de lui à la troisième personne. C'est insensé ![388] » Au fur et à mesure, Raoul apprend à apprécier davantage son nouveau personnage et à dénigrer l'ancien Raoul.

La métamorphose a des effets positifs sur le physique de Raoul et sur sa personnalité, elle lui a permis de mieux admettre ces défauts et de se voir autrement. Elle lui a révélé certains détails de sa personnalité et de son physique auxquels il avait été indifférent ou qu'il n'avait pas remarqué. Il n'est plus conscient de ses défauts : « Mon visage me choquait, me blessait à la vue. je n'avais jamais compris comme ce soir combien il était maussade, épais, mal avenant[389]. » Raoul se détache de son ancienne

[385] *Ibid.* p. 137.
[386] *Ibid.* p. 25.
[387] *Ibid.* p. 25-26.
[388] *Ibid.* p. 168.
[389] *Ibid.* p. 204-205.

image et fait son autoportrait objectivement. Il se « découvre » un caractère lourd, pitoyable et méfiant :

> […] Mon caractère, mon attitude dans la vie, m'apparaissaient soudain en gros traits qui n'étaient pas tous flatteurs. Je découvrais ou je croyais découvrir sous leur vrai jour ce souci constant d'équité qui me rendait souvent mesquin et injuste, ma peur d'être dupe qui tournait à une espèce de suffisance agressive, un besoin vaniteux d'éprouver mon autorité sur les gens de mon entourage, certaine soumission trop empressée à l'argent, au pouvoir, à l'idée que l'inégalité des conditions est le ressort du monde, et aussi un robuste sentiment du devoir, de l'honnêteté considérée comme un placement, un dévouement fidèle à mes affections, une réelle générosité qui eût été plus agissante si elle n'avait été tempérée par une trop grande méfiance[390].

La Belle image met en avant le lien étroit, inhérent, entre le moi intérieur et l'apparence extérieure. Les émotions, les mouvements de l'âme et les passions animent l'intériorité. Leurs effets se reflètent sur l'apparence extérieure, sur la proportionnalité ou la disproportionnalité du visage et peuvent avoir un effet néfaste ou bénéfique sur la psyché. Les deux forment un couple inséparable et complémentaire où chaque personnalité correspond à un visage unique :

> […] Ces travers et ces qualités, inscrits sur mon ancien visage, je les sentais encore remuer en moi, mais déjà différents, ayant perdu en partie la convergence et la solidarité qui en faisaient une synthèse et conféraient à l'ensemble une individualité. C'était comme si un élément directeur leur eût manqué tout d'un coup. Il me semble qu'un visage ne soit pas seulement un miroir reflétant nos pensées et nos sentiments, mais qu'il réagisse lui-même sur ceux-ci et se compose avec eux[391].

Chaque visage s'harmonise avec son moi intérieur. Les deux interagissent entre eux pour former une paire unique et indissociable. Dans *La Belle image*, l'image est le pilier de l'individualité, de l'unicité d'un individu et c'est ce qui l'empêche de s'effondrer. Le visage de Raoul ayant changé, un écart s'est creusé entre ce nouveau visage et la personnalité de Raoul qui elle est restée inchangée. C'est pour cette raison que le changement d'apparence exige un changement de personnalité, un « rafistolage » afin qu'elle soit ajustée au nouveau visage de Raoul :

> Il fallait éviter de vivre sur deux registres à la fois, autrement dit de laisser paraître en moi la présence de deux personnages dont le désaccord, s'il était trop visible, pouvait facilement me conduire au cabanon. […] Je devais autant que possible me façonner une personnalité qui parût ajustée à mon nouveau visage[392].

Ce roman est construit sur un autre dédoublement ; celui des deux points de vue divergents rattachés à l'histoire de Raoul. En effet, Aymé nous présente deux modèles antagonistes pour appréhender le phénomène fantastique. L'attitude de Julien représente la réaction du lecteur méfiant et sceptique. Pour lui, la métamorphose étant un phénomène rationnellement irréalisable, cet individu, qui affirme être Raoul, ne peut être qu'un fou :

---

[390] *Ibid.* p.27.
[391] *Ibid*. 27-28.
[392] *Ibid.* p. 25-26.

> […] Julien Gauthier est un garçon sérieux, aussi peu enclin que possible à la plaisanterie. De toute évidence, il ne me reconnaissait pas. À ce coup, la peur qui m'avait étreint dans le bureau de M. Boussenac me ressaisit tout entier[393].

La réaction de Julien fait preuve de bon sens et de sérieux. Raoul met en relief le sérieux de son ami et son désintérêt pour le jeu et la plaisanterie. Son impassibilité montre aussi l'invraisemblance de la situation qui lui est racontée par cet inconnu. La rencontre avec Julien vient confirmer l'événement de la métamorphose que Raoul dit avoir refoulé afin de l'oublier. Le caractère sincère de Julien lui donne de la crédibilité et de l'autorité. S'il n'est pas enclin à la plaisanterie et qu'il ne reconnaît pas cet individu c'est que de toute évidence il ne s'agit pas de Raoul. Pour Raoul, la réaction de Julien est la preuve ultime que la métamorphose a vraiment eu lieu :

> C'était une panique, une débâcle qui emportait tous mes retranchements, jusqu'au moindre doute auquel j'aurais pu me raccrocher. Je me mis à trembler, et mon visage devait être effrayant, car Julien se mit à me parler avec douceur[394].

Un champ lexical de la peur et de la guerre, face à la probabilité, maintenant presque irréfutable, de la réalisation du phénomène, ponctue ce paragraphe : « peur, panique, trembler, effrayant, épouvante, folie » / « débâcle, retranchement ». Il décrit le sentiment d'angoisse par la désagrégation de ses certitudes. Ce sentiment vient éroder ses convictions pour laisser la place à l'incertitude. En effet, après l'incident de la métamorphose, Raoul s'est abrité derrière l'évidence que la réalisation de ce phénomène est impossible et qu'elle est due à un trouble léger de ses sens préférant ainsi oublier l'expérience qu'il a vécue. Il trouve que c'est plus facile de nier que d'admettre la réalisation d'un tel phénomène dont la réalisation viendrait détruire toutes les lois logiques et scientifiques auxquelles il croyait. Seulement, cette rencontre avec Julien vient lui prouver que la métamorphose s'est réellement produite et que l'ignorer n'allait pas la faire disparaître. La concrétisation de cet événement l'agite et le pousse dans une peur qui remet en cause tout ce à quoi il se « rattachait ».

Au cours d'une deuxième rencontre, Julien présente à Raoul ses propres interprétations qui pourraient expliquer la situation de Raoul. Selon lui, il trouve qu'il n'y a rien d'extraordinaire dans ce que lui raconte Raoul ; que la voix de cet inconnu ressemble à celle de son ami Raoul, n'est que simple coïncidence : « La coïncidence n'a du reste rien de rare[395]. » Pour tous les détails et souvenirs d'enfance, cet individu aurait pu tomber sur le journal intime de Raoul. Ainsi, Julien réfute cette théorie en donnant à toutes les preuves absurdes que Raoul présente pour prouver sa métamorphose une explication logique. Contrairement à Raoul qui, en affirmant sa métamorphose donne au texte un caractère fantastique, le point de vue de Julien nourrit la dimension étrange dans ce roman.

---

[393] *Ibid.* p. 23-24.
[394] *Ibid.*
[395] *Ibid.* p.106.

Il attribue à son comportement malsain un trouble de la personnalité. Il imagine le stratagème qu'aurait pu adopter ce prétendu Raoul, et son raisonnement est parfaitement plausible et plus crédible qu'une histoire de métamorphose :

> Cérusier a pu tenir un journal très détaillé de sa vie, et le mettre entre vos mains. En raison de la ressemblance de vos voix, vous vous êtes intéressé à ces pages et vous avez fini par vous identifier au confident, jusqu'à vous faire une balafre sur la paume de la main. Votre visage ne rappelant en rien celui de Raoul, vous avez ensuite imaginé une métamorphose. Votre cas, au fond, ne me surprend pas trop. Je crois que c'est ce appelle en médecine un trouble de la personnalité[396].

S'oppose à la voix de la raison de Julien, l'excentricité et « l'étourderie[397] » de l'oncle Antonin. Ces deux personnages représentent les deux points de vue que quelqu'un pourrait adopter face au fantastique ; celui du perplexe et du crédule. Si Julien s'est montré sceptique, l'oncle Antonin s'est montré plus enthousiaste : quand Raoul lui révèle sa métamorphose il trouve ça « renversant[398]. » Le soutien de l'oncle Antonin est important pour Raoul, il le rassure car si quelqu'un d'autre croit à la réalisation de ce phénomène cela implique qu'il n'est pas fou et qu'il n'a pas inventé toute cette histoire. Ainsi, il ne sera plus l'unique témoin de cet événement extraordinaire : « […] S'il me refusait son crédit et son témoignage, je pourrais croire que toute mon aventure n'était qu'un écart de mon imagination[399]. »

L'oncle Antonin est le seul à croire à la métamorphose de Raoul, ce qui le rassure. Seulement, ce personnage est présenté comme extravagant et excentrique. Son attitude enjouée et ses grandes moustaches lui donnent un air loufoque : « L'oncle Antonin descendit, la physionomie animée, ses longues moustaches flottant bonnement sur le soir[400]. »

Avant que Raoul ne décide de lui dévoiler son secret, l'oncle s'offre à un spectacle farfelu et ridicule dans le quartier devant les voisins, discréditant complétement son autorité : « son arrivée n'était pas passée inaperçue et, tandis que des fenêtres s'ouvraient aux étages de la maison, un premier noyau de curieux se condensait sur le trottoir. Je m'étais arrêté, attentif à ne rien perdre du spectacle[401]. » Il crie, il saute « à califourchon sur le capot[402]», il étreint sa voiture… La famille de Raoul apparaît gênée, Renée « rouge sous les regards de la rue Caulaincourt, n'osait seulement tourner la tête[403]. » Le portrait fait de l'oncle Antonin le décrédibilise et rend son point de vue peu fiable contrairement à Julien, qui, lui, est présenté comme un jeune homme sérieux. Ainsi, l'oncle Antonin est tout de suite convaincu que cet inconnu est bien son neveu Raoul qui a subi une métamorphose. Il le croit sans que

---

[396] *Ibid.* p. 112.
[397] *Ibid.* p. 62
[398] *Ibid.* p.61.
[399] *Ibid.* p. 170
[400] *Ibid.* p. 55.
[401] *Ibid.*
[402] *Ibid.* p. 56.
[403] *Ibid.* p. 57.

Raoul ait à faire beaucoup d'efforts de persuasion. Il sait que ce n'est pas « naturel » mais que les métamorphoses sont des choses qui arrivent : « Après tout, ce n'est pas si extraordinaire. En général, les métamorphoses s'effectuent insensiblement, mais il arrive aussi qu'elles soient foudroyantes[404]. » Loin de s'affoler comme Raoul, l'oncle Antonin se délecte de cette histoire de métamorphose. Il trouve le plan de Raoul de séduire Renée avec ce nouveau visage « admirable et d'une irrésistible drôlerie[405]. » S'il montre tant de sérénité face à la situation, c'est aussi parce que son esprit simple n'est pas borné par la raison, par des règles et des lois trop contraignantes et que, par conséquent, tout lui paraît admissible : « Surtout, l'oncle avait une façon apaisante d'accepter mon cas. À l'entendre, on aurait pu croire qu'il s'agissait d'un accident simplement ennuyeux et en bonne voie de se résorber dans le quotidien[406]. »

L'oncle Antonin, voit le monde différemment et accepte des phénomènes contraires à la raison commune. Son caractère excentrique et espiègle le rend d'une certaine manière plus accessible et plus disposé à accepter l'histoire de Raoul. Ce dernier ne s'inquiétait pas de se faire accuser de folie, de malhonnêteté ou d'usurpateur d'identité par l'oncle Antonin, certain qu'il sera plus tolérant que Julien et Renée :

> L'idée de me confier à vous m'est venue tout d'un coup quand je vous ai vu chevauchant le capot de la voiture. Vos yeux riaient. Vos belles grandes moustaches frémissaient comme des antennes. J'ai senti qu'en face d'une réalité difficile à croire, vous étiez homme à pouvoir vous passer du consentement de votre raison[407].

Comme Pascal qui considère que l'existence de Dieu ne peut être prouvée par la raison mais qu'elle peut seulement être appréhendée par le cœur. Raoul fait référence à cet aphorisme : « […] Je me suis dit, ce que son cœur accepte, l'oncle Antonin l'admet[408]. » L'oncle Antonin suit son intuition même si parfois elle s'oppose à tout raisonnement logique. La métamorphose pourrait être considérée comme une parabole pour montrer que certaines vérités, qui peuvent être réfutables par un raisonnement logique, pourraient, comme pour la foi, être admis par le cœur.

Le monde, selon l'oncle Antonin, est un monde joyeux et divertissant dans lequel les métamorphoses peuvent arriver contrairement au monde désenchanté et désillusionné de Julien dans lequel il n'y a aucune place pour le merveilleux.

La réaction de Renée, l'épouse de Raoul, rejoint celle de Julien. Renée est décrite comme une femme ordonnée, prudente, prévoyante qui ne se laisse pas emporter par les émotions et les

[404] *Ibid.* p. 61.
[405] *Ibid.* p. 65.
[406] *Ibid.* p. 118.
[407] *Ibid*. p. 62-63.
[408] *Ibid.*

passions[409]. Pour elle, refuser de croire à cette histoire de métamorphose reviendrait à mettre à la porte un fou qui prétend être son époux :

> Mais c'est insensé, s'écria Renée avec une indignation exagérée, sans doute pour flatter ma vanité de narrateur[410].
> […] Je lui précisai le dilemme : « consentir à une réalité monstrueuse, absurde, ou courir le risque, le très grand risque d'écarter pour toujours ton mari de ta vie. »
> « Je l'aurais sûrement mis à la porte, répéta-t-elle avec une sorte de soulagement[411]. »

Sur le ton d'une blague, Raoul tente de connaître quelle aurait été la réaction de sa femme s'il lui avait avoué la vérité. Renée considère cette histoire de métamorphose comme une fantaisie, une aventure conçue par l'imagination féconde de son époux. Cette déclaration lui paraît tellement insensée qu'elle décrit Raoul comme un conteur. « - Mais c'est insensé, s'écria Renée avec une indignation exagérée, sans doute pour flatter ma vanité de narrateur[412]. » Nous relèverons tout un champ lexical de l'affabulation : « narrateur, extravagance, voix sourde altérée par l'émotion, acteur de mélodrame[413]» qui traduit le ton sarcastique de Renée.

Julien, comme Renée, représentent la voix de la raison et de la rationalité. Ce qui donne un caractère fantastique à cette métamorphose, c'est que Raoul est conscient du caractère invraisemblable de ce phénomène et qu'il apparaît complétement rationnel et lucide. Raoul n'est pas présenté comme un personnage troublé, névrosé – un peu à l'image de Trelkovsky – et au lieu de sombrer dans la folie, il a su garder la raison et a su prendre des décisions rationnelles compte tenu de la situation.

Vers la fin du roman, les avis s'inversent. Julien devient plus ouvert à la possibilité que son ami ait pu changer de visage tandis que l'oncle Antonin adopte un point de vue plus méfiant et remet en doute la métamorphose de Raoul. Il représente la figure de l'individu qui après s'être battu pour défendre une vision d'un monde merveilleux se retrouve désillusionné et désespéré. Croire en la métamorphose devient un geste d'insanité, la métamorphose devient une « absurdité », un phénomène déraisonnable et incohérent. Il reconnaît que ça serait un peu bête de croire à ce genre d'histoires :

> Les soupçons s'imposaient à son esprit, l'absurdité d'une pareille métamorphose lui apparaissait de plus en plus clairement et il n'hésitait encore que par un sentiment de fidélité à soi-même[414].
> […] Enfin, il murmura sans lever les yeux et avec un accent de regret, comme s'il se fût défendu contre sa conviction.
> - « Quand même Raoul, quand même. Changer de visage comme ça, tout d'un coup, ce n'est pas naturel. Ce n'est pas une chose admissible pour un homme qui raisonne sainement[415]. »

[409] *Ibid.* p. 42.
[410] *Ibid.* p.251.
[411] *Ibid.* p. 252-253.
[412] *Ibid.* p. 251.
[413] *Ibid.* p. 250.
[414] *Ibid.* p. 170-171.
[415] *Ibid.* p. 172, 173.

La métamorphose est acceptée par l'oncle Antonin et par Raoul qui ne cherchent aucune explication à la réalisation de ce phénomène et apprennent à vivre avec les nouvelles lois de l'univers. L'effroi et l'angoisse laissent peu à peu la place à une réflexion sensée et lucide sur les répercussions de ce phénomène surnaturel sur la vie quotidienne.

Dans *La Moustache*, la métamorphose touche une partie spécifique du corps contrairement à Raoul et à Trelkovsky dont la transformation est drastique. Il y a un avant et un après le rasage. Dans *La Moustache* le dédoublement prend aussi la forme d'un écart entre deux points de vue différents. Le héros vit dans deux réalités différentes : une réalité où son père est vivant, où il est allé à Java avec sa femme et où il portait une moustache, une autre où aucune de ces affirmations n'est vraie. Dans *La Moustache* il y a dédoublement dans la mesure où le héros continue à vivre aux yeux des autres comme celui qui n'a jamais eu de moustache pourtant il a la preuve qu'il en avait porté.

La métamorphose de Trelkovsky en Simone Choule, peut être considérée comme un cas de dédoublement ; il s'agit d'un même corps qui endosse deux personnalités : Trelkovsky et Simone Choule. Le personnage cherche toujours dans le double une meilleure version de lui-même. Trelkovsky vit une vie solitaire, il est raillé par ses amis, expulsé de son appartement et n'a pas de grands centres d'intérêts, son travail est routinier et ses origines rendent difficiles son intégration dans la société parisienne. Il trouve dans le personnage de Simone Choule tout ce qu'il n'a jamais réussi à avoir : de la notoriété auprès de ses amis, des goûts bien précis et un appartement.

Trelkovsky passe d'une sorte de fascination morbide pour le personnage (il veut lui ressembler et se plaît à se déguiser en elle), à une perte de son identité première (perte de repères, perte de ses propres habitudes), pour finalement épouser l'image et l'identité de Simone Choule et se transformer en elle. La transformation n'est pas uniquement extérieure, outre le déguisement, Trelkovsky s'arrache – ou se fait arracher comme il l'affirme – une incisive, il répond à ses lettres et se laisse séduire par l'Égypte antique. René Girard explique que nos désirs peuvent être influencés par ceux des autres, que nos propres désirs sont en réalité les désirs des autres :

> Cette négation de l'autonomie du moi est illustrée, chez René Girard, par l'impossibilité de désirer sinon par l'intermédiaire des désirs d'un autre que René Girard appelle le '' médiateur du désir'', que le ''je'' admire au point d'en adopter les choix et les désirs[416].

Cette métamorphose suit donc une phase d'effacement de son identité propre accompagnée par des stades de solitude, de claustration et de réclusion sociale.

Dans le début du chapitre X intitulé « La maladie », il y a prolifération d'un champ lexical de la maladie au moment où la métamorphose se fait de plus en plus menaçante :

> Il était malade. […] Il ne se sentait pas bien. Des frissons lui parcouraient le dos, ses mâchoires se mettait à trembler, son front brûlant se couvrait de sueurs glacées. […] Au bureau, il se prenait la tête à deux mains pour l'empêcher de bourdonner. […] Il était malade, il était abîmé.

[416] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, *op.cit.* p. 44.

> Une saleté quelconque s'était introduite dans la mécanique qui mettait en péril son existence. Qu'était-ce ? Une plume formant obstacle à la pénétration de deux roues dentées ? Un engrenage déréglé ? ou un microbe?[417].

Les termes comme « abîmé », « déréglé » ou encore « en panne » montrent qu'il ne s'agit pas véritablement d'une maladie contractée par un virus, mais qu'il s'agit bien d'une maladie mentale, un dérèglement du système psychique. L'incompétence du médecin face à son cas et son inaptitude à lui communiquer un diagnostic ou même des médicaments qui amélioreront son état viennent le confirmer. Trelkovsky est conscient qu'il souffre d'une maladie mentale et que les médicaments n'aidaient en rien dans sa convalescence. Il sait que ce dont il souffre est plus grave :

> Les médicaments qui lui avaient été prescrits possédaient bien des qualités extraordinaires. Mais le lendemain soir il n'allait pas mieux. À son optimisme mitigé succéda un morne désespoir. Il comprenait à présent que les médicaments n'étaient pas miraculeux et que les petites notices n'étaient que des tracts publicitaires[418].

Ceci suppose également que les maladies mentales sont à prendre au sérieux, que de simples médicaments n'ont pas des vertus miraculeuses de guérison et que le traitement d'une maladie mentale engage le sujet à des séances de thérapie et d'assistance. Au moment où il décide d'enrayer le processus de métamorphose, Trelkovsky se heurte à une perte totale de tous ses repères et à un oubli définitif de toutes ses habitudes. Il est trop tard pour un retour en arrière, la transformation est déjà accomplie :

> Il tentait de se comporter normalement, comme avant, mais il se surprenait immédiatement à accomplir un geste qui n'était pas le sien, à raisonner d'une manière qui ne lui appartenait pas. Il n'était déjà plus tout à fait Trelkovsky. Qu'était Trelkovsky ? Comment le savoir ? Il lui était nécessaire de le découvrir afin de ne plus s'en écarter, comment ?
> Il ne fréquentait plus ses amis, il ne se rendait plus dans les endroits où il aimait se retrouver jadis. Il s'était effacé, gommé par les voisins. Ce qu'ils dessinaient à la place de son ancienne personnalité, c'était la silhouette fantôme de Simone Choule.
> - Il faut que je me retrouve ![419]

Ses amis remarquent également le changement survenu dans le comportement de Trelkovsky, bien que celui-ci essaie désespérément de retrouver sa vraie identité :

> « Scope attaqua.
> - Qu'est-ce-que tu deviens ? je te trouve changé[420]. »

Mais lui, il cherche désespérément à retrouver ses anciennes habitudes mais le changement est plus fort, il est viscéral. Le narrateur emploie le groupe nominal « l'ancien Trelkovsky » ce qui montre la déchirure survenue dans la personnalité de Trelkovsky et l'écart qui existe entre l'ancien Trelkovsky et le nouveau :

> - « Tiens, tu te mets là maintenant ? Tu abandonnes ta place ?

[417] Roland Topor, *op.cit.* p. 98.
[418] *Ibid.* p. 99.
[419] *Ibid.* p.123.
[420] *Ibid.* p. 126.

Il avait coutume de s'asseoir sur la banquette, le dos au mur.
- Ah oui, c'est vrai.
Il repousse sa chaise et émigra sur la banquette. Il avait totalement oublié ce détail[421].
[…]L'ancien Trelkovsky choisissait systématiquement un filet de hareng pommes à l'huile, mais il se savait incapable d'en absorber une miette. […]
- À point, comme d'habitude, le steak ?
- Oui…
Il aurait voulu le demander bien cuit mais il n'en avait pas trouvé le courage[422]. »

Nous relevons d'abord cette phrase : « Il avait coutume de s'asseoir sur la banquette, le dos au mur[423]. » : cette formule reflète l'état d'impuissance dans lequel se trouve Trelkovsky, et dans lequel il s'est toujours trouvé. Elle renvoie également à la situation d'assujettissement et de servitude dans laquelle il se trouve à cause des voisins et avant cela avec ses amis.

Au-delà du changement intérieur, il s'apercevait d'un changement physique : « C'était sa consistance qui se métamorphosait[424]. » En effet, la métamorphose n'est plus seulement extérieure, elle est anatomique et elle s'exprime par la perte de l'incisive à l'endroit précis où celle-ci manquait à Simone Choule. Trelkovsky s'y attendait : c'est l'étape ultime de la métamorphose :

> Il y avait un trou dans sa bouche : une incisive supérieure manquait ! […] Les sanglots jaillirent de sa gorge […] il était écrasé d'horreur. La peur, devenue trop grande pour lui, débordait par le goulot.
> Qui ?
> Étaient-ils venus à plusieurs, l'un assis sur sa poitrine peut-être, tandis que les autres farfouillaient dans sa bouche ? Ou bien avaient-ils délégué un bourreau qui avait procédé seul à l'opération ! Et la dent, où se trouvait-elle ?[425]

Tantôt il abdique et cède à leur plan, tantôt il résiste à la métamorphose afin de ralentir ses effets :

> Quel fou avait-il été ! Il leur avait donné à croire que la transformation était achevée ; et eux, crédules, s'étaient laissé convaincre. Métamorphoser Trelkovsky en Simone Choule n'était pas aussi aisé ! Il allait le leur prouver.
> Il s'habilla en homme cette fois[426].

La métamorphose de Trelkovsky en Simone Choule passe par deux grandes étapes : une phase de fascination et une phase de prise de conscience. Au cours de la première phase Trelkovsky se laisse transformer en Simone Choule : il se déguise : met une robe, des porte-jarretelles, des talons hauts, un soutien-gorge, se farde, change sa voix, serre son sexe entre les cuisses pour parfaire la métamorphose... Cécile Kovacshazy a écrit sur l'importance de l'accoutrement dans la catégorisation identitaire, sociétale et sexuelle de l'individu : « C'est le vêtement qui donne l'apparence d'un genre sexuel. […] Les habits reflètent une identité sexuelle en même temps qu'un statut et un rôle social[427]. »

---

[421] *Ibid.* p. 124.
[422] *Ibid.* p. 125.
[423] *Ibid.* p. 124.
[424] *Ibid.* p. 101.
[425] *Ibid.* p. 118.
[426] *Ibid.* p. 118-119.
[427] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p.222-223.

Dans la seconde phase Trelkovsky entretient un rapport flou avec son identité : il n'est ni totalement Simone ni entièrement lui-même. C'est une phase au cours de laquelle il est les deux à la fois. Il s'insurge et se révolte en se jetant par-dessus la verrière. À ce moment, il est déguisé en Simone Choule, mais il est aussi conscient de sa situation.

La fascination qu'il a subie de la part de Simone Choule, montre les dangers d'un écart par rapport à l'identité primaire, surtout si celle-ci est fébrile et fragile. Cette fascination est tantôt attraction tantôt répulsion[428]. La solitude, la claustration et la réclusion sociale sont également à l'origine du processus de métamorphose de Trelkovsky. Elles sont aussi caractéristiques d'un cas de dépression et à l'origine de l'effacement identitaire. Peu à peu, Trelkovsky ne voit plus ses amis et devient la victime d'un silence abusif, pathologique et malsain. Trelkovsky tient tellement à passer inaperçu, à être discret, à ne pas déranger, qu'il s'efface peu à peu de la société. Il prend même un malin plaisir à se retrouver seul et à donner, par son comportement exemplaire, satisfaction au voisinage :

> Désormais, il évitait ses amis. […] Il ne sortait presque plus. Il se délectait de ses soirées passées calmement chez lui, sans bruit. Il pensait que c'était autant de preuves de bonne foi pour le voisinage. « Si plus tard il m'advenait, pour une raison ou une autre, de faire du bruit, ils mettront en balance toutes les soirées écoulées dans le silence le plus complet, et ils seront obligés de m'acquitter[429]. »

Il est tiraillé entre l'obligation de rester cloitré chez lui, par peur d'offenser les voisins s'il recevait des amis chez lui ou s'il sortait, et le besoin d'être en société : « Depuis qu'il fuyait Scope et Simon, il vivait pratiquement seul et il était tourmenté par le désir d'être en société[430]. » Lors de sa maladie, une angoisse profonde l'ébranle : il est profondément seul. Cette solitude lui fait penser à sa mort, qu'il pressent déjà imminente :

> La solitude lui apparut dans toute son horreur. […] Il était seul, absolument seul, comme s'il était en train de mourir. Si cela se produisait, au bout de combien de jours découvrirait-on son cadavre ? Dans une semaine ? Dans un mois ? Qui pénétrerait le premier dans le sépulcre ?[431]

Trelkovsky commence à prendre conscience du changement survenu dans sa vie. Une lucidité horrible le saisit lorsqu'il se retrouve tout seul dans son lit. Il réalise qu'il n'a jamais été aussi seul de sa vie. Il croit discerner la raison de ce changement, mais ne réussit pas encore à se l'avouer :

- « J'exagère, je ne suis pas si seul que cela. Je m'attendris sur mon sort, pourtant je suis certain qu'en cherchant bien, voyons…
  Il cherchait, il voyait, mais non, il était seul, seul comme il ne l'avait jamais été. Il se rendit compte du changement intervenu dans sa vie. Pourquoi ? que s'était-il produit ?
  [...]

---

[428] Comme avec Trelkovsky et Simone Choule, la majorité des doubles possèdent ce lien : « Plus précisément, le narrateur, tout comme Jekyll avec Hyde, entretient avec le Horla un étrange rapport d'attirance et de répulsion. D'un côté, le Horla représente tout ce que le narrateur n'a pas ou n'est pas et en ce sens concrétise un fantasme; de l'autre, il constitue pour lui plus encore un rival, un danger mortel. » Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, *op.cit.* p.113.

[429] Roland Topor, *op.cit.* p. 52.

[430] *Ibid*. p. 80.

[431] *Ibid.* p. 102.

> Quel inconscient avait-il été ! Il ne se reconnaissait pas[432].
> […] En se retirant, la fièvre avait dû emporter un morceau de lui-même, car il se sentait incomplet. Ses sensations émoussées lui donnaient continuellement l'impression de retarder sur son corps. Il était mal à l'aise.
> Ce matin-là, en se levant, il lui semblait obéir à une volonté autre que la sienne[433]. »

La solitude joue un rôle primordial dans l'état pathologique de Trelkovsky ; elle est à la fois symptôme et conséquence : elle est symptomatique dans la mesure où, au début il se réjouit de sa solitude, il se plaît à se retrouver seul dans son appartement à épier les voisins. Mais cette solitude se transforme en une angoisse face à la mort.

Au-delà du corps de Trelkovsky qui fonctionne comme le réceptacle de deux personnalités, *Le Locataire chimérique* nous offre également deux scènes très angoissantes et sinistres dans lesquelles le dédoublement est au centre.

Le dédoublement est précédé par des scènes hallucinatoires qui préméditent l'apparition fantastique de Simone Choule. La première survient lorsque Trelkovsky est seul dans son appartement. Il est victime d'hallucinations qui commencent le soir et qui persistent jusqu'au matin : la nuit il a l'impression que la pièce dans laquelle il se trouve rétrécit au moment où il tourne l'interrupteur et se trouve dans l'obscurité. Le phénomène s'inverse une fois la lumière allumée :

> Il éteignit. La chambre, comme un élastique tendu qu'on lâche à une extrémité, se rabattit sur Trelkovsky. Tel un sarcophage, elle l'entourait, lui broyait la poitrine, lui enserrait la tête, lui écrasait la nuque. […] Soudain, sans raison apparente, le phénomène cessa[434].

Une seconde hallucination intervient le lendemain : Trelkovsky se perd dans les méandres de l'escalier (ou est-ce dans les méandres de ses pensées ?) :

> Puis, du grand, escalier, d'innombrables petits escaliers divergèrent. De petits escaliers tortueux, des escaliers sauvages aux marches touffues, des escaliers dont on ne savait plus très bien si l'on était à l'extérieur ou à l'intérieur. Dans ce dédale, il avait grand mal à se diriger. Il s'égarait souvent. Il aboutit, après avoir descendu un escalier qui était rapidement devenu ascendant, à un plafond[435].

Outre le caractère sinueux et sempiternel de l'escalier, celui-ci se transforme en une galerie d'où jaillissent des têtes sans expression : « Souvent, des têtes jaillissaient du mur pour l'observer curieusement. Les visages n'ont aucune expression et pourtant il entendait des rires et des ricanements[436]. » Le lecteur est préparé progressivement : il ne s'agit pas d'une maladie curable avec des médicaments, Trelkovsky lui-même admet que « sa maladie devait être plus grave qu'il ne l'avait crue[437]. »

---

[432] *Ibid.* p. 102-103.
[433] *Ibid.* p. 106.
[434] *Ibid.* p. 101.
[435] *Ibid.* p. 103.
[436] *Ibid.* p. 104.
[437] *Ibid.*

Les deux scènes précédentes préméditent la scène ultime, le climax ; celui de l'apparition surnaturelle de Simone Choule. Bien que le narrateur suggère que Trelkovsky ait recouvert une « une extraordinaire sensation de lucidité[438] » et que les événements passés étaient imputés à « l'abrutissement de la fièvre[439] », le lecteur s'attend au rétablissement de la condition de Trelkovsky : « il se leva facilement…il n'en ressentit aucun vertige… cette amélioration lui permit de se dévêtir[440] ». Seulement, en se relevant, Trelkovsky aperçoit Simone Choule de l'autre côté de la cour aux cabinets d'aisance :

> Il colla son nez contre la vitre, alors, comme si elle avait deviné sa présence, elle tourna lentement le visage dans sa direction. […] Il aurait voulu s'arracher au spectacle du vasistas. Mais il n'en avait pas la force[441].

Nous remarquons également qu'un lien étrange lie les deux personnages ; Simone Choule est un personnage autour duquel plane un grand mystère : personne ne comprend pourquoi elle s'est suicidée et le lecteur ne possède que des informations très générales à son sujet. Ce qui fait augmenter le mystère autour d'elle, c'est aussi le fait que le lecteur, et encore moins Trelkovsky, n'arrive à mettre des traits sur son visage. Il n'y a aucune description physique, et la seule fois où Trelkovsky est réellement auprès d'elle (c'est-à-dire à l'hôpital), elle est entièrement recouverte de bandage. Donc si Trelkovsky la reconnaît aux toilettes c'est uniquement à cause des bandages. Simone Choule se défait progressivement de ses bandages pour laisser entrevoir son visage habillé d'un sourire sinistre. Trelkovsky, reconnaît que cette hallucination est simplement le produit de la fièvre. Cependant, ce qui le terrorise réellement c'est la pensée furtive qu'à un moment il « s'était cru transporté dans les toilettes et de cet endroit il regardait la fenêtre de son appartement. Il y avait vu, le nez appuyé contre la vitre, un homme lui ressemblant à s'y méprendre, les yeux exorbités par l'épouvante[442]. »

Le Trelkovsky dans les cabinets d'aisance reproduit exactement les gestes de Trelkovsky dans sa chambre: lors de l'apparition de Simone aux toilettes, Trelkovsky a collé son nez contre la vitre de sa chambre. Le double de Trelkovsky a également « le nez appuyé contre la vitre » des lieux d'aisance en train de fixer Trelkovsky : l'analogie entre les deux syntagmes vient appuyer cette impression de dédoublement. On relève aussi les deux syntagmes « Il aurait voulu s'arracher au spectacle du vasistas. Mais il n'en avait pas la force » qui se traduit dans le regard de l'autre Trelkovsky par « les yeux exorbités par l'épouvante ». Le lecteur et Trelkovsky assistent à la scène des deux points de vue ce qui produit une confusion entre le Trelkovsky observateur indiscret qui épie, et celui qui est regardé.

La concierge l'avait pourtant prévenu dès le premier chapitre du pouvoir envoûtant de ce poste :

---

[438] *Ibid.*
[439] *Ibid.*
[440] *Ibid.*
[441] *Ibid.* p. 105.
[442] *Ibid.*

« Et les W.C. ?
- Juste en face. Vous descendez et prenez l'escalier B. De là-bas vous pouvez voir l'appartement. Et inversement.
Elle fit un clin d'œil obscène.
- C'est un paysage qui vaut le coup d'œil !
[…]
Encore un clin d'œil.[443] »

Comme si elle savait ce qui pouvait se passer, qu'elle était au courant des rites obscènes des voisins et qu'elle le mettait en garde contre les événements étranges qui pouvaient s'y produire. Le lecteur comprend dès le début qu'un mystère étrange plane sur la mort de l'ancienne locataire et sur les toilettes.

L'épilogue est construit sur une opposition entre les deux pronoms personnels « il » et « elle » qui confirme l'effet de dédoublement. Il se caractérise également par une démarcation du signe générique masculin et féminin :

« Épuisé par le combat, il se rendormit. Des voix le tirèrent de son sommeil.
- Elle est sortie du coma.
- Elle a encore une chance de s'en tirer.
[…]
- Elle a épuisé notre réserve de sang !
[…]
- Elle a perdu énormément de sang[444]. »

La phrase qui précède le discours souligne le genre masculin avec le participe passé « épuisé », le pronom personnel « il » et le pronom personnel COD « le ». L'anaphore « elle » renforce ici la confusion entre Trelkovsky et un autre personnage féminin :

- « **Elle** a perdu énormément de sang. **Il** est heureux que son groupe sanguin ne soit pas rare…Sinon…
- **Il** faut lui surélever un peu le bras. **Elle** sera mieux[445]. »

Le chiasme entre les pronoms personnels (que nous marquerons en gras pour une meilleure lisibilité) « Elle…Il » dans la première phrase et « Il…Elle » dans la seconde, appuie cette confusion. L'auteur choisit d'associer au pronom « elle », deux verbes impersonnels précédés du sujet apparent « il ». Bien que ce pronom ne possède pas de référent réel, il vient néanmoins corroborer cet amalgame.

Relevons ce dernier passage :

> Il sentit qu'on exerçait une traction sur un de ses membres, très loin de lui, à des kilomètres. Il se sentit effectivement mieux. Ainsi, c'était de lui dont il avait été question dans les phrases qu'il avait surprises ! Pourquoi se servait-on du féminin pour le désigner ? [446]

Dans le dernier passage avant que Trelkovsky ne réalise qu'on parle de lui, l'identification entre lui et le pronom « elle » se fait par rapprochement entre ce qu'il entend et le geste qu'on exécute sur lui.

[443] *Ibid.* p. 14-15
[444] *Ibid.* p. 165-166.
[445] *Ibid.* p. 166.
[446] *Ibid.*

Trelkovsky lui-même se demande pourquoi on le désigne par le pronom féminin. Finalement, ce qui vient accentuer le dédoublement c'est l'analogie entre la scène du début et la scène finale de l'épilogue : ceci donne l'impression d'un cercle vicieux infernal, d'un effet de miroir. La structure du récit imite le dédoublement identitaire.

La scène de dénouement renvoie quasi-identiquement à la scène inaugurale à l'hôpital. Trelkovsky reproduit les même gestes produits par Simone Choule au début du roman. Seulement cet effet de boucle peut s'interpréter de deux manières. La fin étant identique au début, nous pouvons considérer que le roman avait commencé par la fin, afin de restituer par la suite les événements qui ont conduit à cette fin. L'homme assis au chevet de Trelkovsky à l'hôpital n'est autre que lui-même : « L'homme lui ressemblait trait pour trait. C'était un autre Trelkovsky qui se trouvait assis à son chevet, silencieux et morne[447]. » Cet individu lui ressemblait tellement que Trelkovsky avait l'impression de se regarder dans un miroir. À la fin du périple, son ''moi'' est brisé. La vision de Trelkovsky avant les terribles incidents (c'est le même Trelkovsky qui était venu rendre visite à Simone Choule) dont il sera l'objet, est « rassurante, réconfortante » :

> […] Il était plongé dans un état cotonneux qui n'était pas désagréable. C'était comme s'il avait découvert un équilibre secret. Loin de l'épouvante ; sa vision le rassurait. L'image était réconfortante car elle semblait issue d'un miroir. Il aurait tant aimé se voir ainsi dans un miroir[448].

Cette image de lui-même reflète une unité qui sera endommagée, ravagée, suite aux incidents qui ont eu lieu dans l'immeuble. L'image du miroir est rassurante car elle reflète l'unicité de toutes les parties de la personnalité : « L'identité de l'être se fonde avant tout sur l'unité et l'homogénéité, qui permettent d'en rendre compte de façon cohérente[449]. »

<u>Scène du chapitre II « L'ancienne locataire »</u>:

> Il tenait dans la main droite un kilo d'oranges enveloppées dans du papier journal[450] […] Il déposa les oranges sur la table de chevet et s'assit sur un tabouret[451]. » « - Simone, Simone, tu me reconnais ? demanda la jeune fille, à voix basse, c'est Stella qui est là. Ton amie Stella, tu me reconnais ?
> L'œil demeurait fixe, contemplant toujours le même point invisible au plafond. Trelkovsky se demandait si elle n'était morte, mais un gémissement monta de la bouche, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable[452].

<u>Scène de l'épilogue</u> :

> Quelqu'un marcha près de lui, il perçut un froissement de papier. On venait de poser un paquet à gauche sur la table de nuit. Puis il vit l'homme lorsqu'il s'assit.
> Il était sans doute en train de délirer. Heureusement qu'il en avait conscience sinon il aurait cédé à l'affolement. L'homme lui ressemblait trait pour trait. C'était un autre Trelkovsky qui se trouvait assis à

[447] *Ibid.* p. 167.
[448] *Ibid.*
[449] Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, *op.cit.* p. 18.
[450] Roland Topor, *op.cit.* p. 21
[451] *Ibid.* p. 22.
[452] *Ibid.* p. 24.

> son chevet, silencieux et morne. Il se demanda s'il y avait vraiment un homme que sa fièvre transformait, ou bien si l'apparition était entièrement inventée. […] Il était plongé dans un état cotonneux qui n'était pas désagréable. C'était comme s'il avait découvert un équilibre secret. Loin de l'épouvante ; sa vision le rassurait. L'image était réconfortante car elle semblait issue d'un miroir. Il aurait tant aimé se voir ainsi dans un miroir […] Simone, Simone, tu le reconnais ? C'est Stella qui est là…ton amie Stella, tu me reconnais ?
> Un gémissement monta de la bouche de Trelkovsky, étouffé d'abord, puis s'enflant pour finir en un cri insupportable[453].

On retrouve les mêmes détails, ce qui produit un effet d'écho et souligne ainsi le dédoublement de Trelkovsky : les oranges, la réplique de Stella...

L'auteur reprend les mêmes termes, même la construction et la structure des phrases est conforme.

On soulève cependant un léger écart dans les deux syntagmes qui évoquent le cri : dans le cri du chapitre II, qui reviendrait à Simone Choule, l'auteur choisit l'article défini « la » pour introduire le nom « bouche » dont le référent est « elle » qui renvoie à Simone Choule. Au lieu d'employer le possessif « sa » bouche pour rendre l'identification nettement plus facile, l'auteur choisit une telle formulation pour conserver le doute et rendre le cri final plus énigmatique. Dans le dernier cri, le référent est plus reconnaissable puisqu'un complément du nom « de Trelkovsky » vient se greffer au groupe nominal « la bouche ».

Les deux derniers chapitres, « L'énergumène » et L'épilogue corroborent l'idée de l'image d'un cycle qui recommence éternellement (d'où la profusion de l'adverbe « machinalement » qui ponctue tout le récit) :

A. Il se sent doublement étranger : dans son corps et dans la société
B. Il reproduit le suicide de Simone Choule
C. Il se jette deux fois
D. Trelkovsky voit un autre lui-même qui l'observe.
E. La mise en abyme des deux épisodes récursives de l'hôpital.
F. L'allégorie du reflet et du miroir.

Comme dans *Le Locataire chimérique*, le dédoublement est présent aussi bien dans le fond que dans la forme dans *La Belle image*. Comme nous l'avons souligné, le roman est construit sur une sorte de boucle qui donne l'impression que l'histoire se répète. La fin du roman rejoint le début créant ainsi une analogie. Les personnages du début du roman reviennent. Nous retrouvons : M. Caracalla et sa canne, M. Boussenac, Mme Passavent. Les gestes machinaux de l'employée se répètent – « Elle s'empare de mes photos qu'elle pose sur son pupitre. Au moment de les coller, elle y donne un coup d'œil comme elle fit l'autre fois[454] » – et Raoul s'égare, comme à son habitude, dans ses rêveries ; nous

[453] *Ibid.* p. 167.
[454] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 255.

relevons cette analogie entre le début « Las d'examiner les lieux et les gens, je revins à des préoccupations que j'avais réservées en entrant[455] » et la fin du roman « Oisif, je me laisse ressaisir par mes préoccupations du jour[456]. » Raoul porte encore une fois notre attention sur la faible luminosité dans les bureaux : nous dégageons cette phrase de l'incipit : « Dans cette région d'ombre s'allumèrent les premières lampes […] Enfin, côté public, deux ampoules s'allumèrent[457]... », et cette phrase du dénouement : « […] Le jour est déjà mauvais. On commence à allumer les lampes[458]. »

Nous relevons également les mêmes attributs des personnages comme la canne de M. Caracalla : nous distinguons cette phrase du début du roman : « le fonctionnaire en retraite s'appuyait sur une canne à poignée d'argent[459]», et cette phrase vers la fin du roman : « M. Caracalla est en conversation avec l'employée au guichet voisin. Sa canne à poignée d'argent est accrochée au rebord de bois[460]. »

Le passage du temps est accentué par des indicateurs temporels : « six semaines[461] », « deux mois[462]. »

La disproportion du temps se présente comme un motif fantastique ; en effet, ces quelques mois se sont abrégés en quelques secondes ce qui porte à croire que ces aventures vécues par Raoul n'étaient en réalité que le fruit de son imagination : « j'ai illusion que le temps se rejoint et que mon aventure tient dans une seconde élastique, monstrueusement distendue, mais qui se resserre au point de n'être plus, en vérité, qu'une seconde[463]. »

Ce nouveau passage aux bureaux de l'administration éveille chez Raoul un sentiment de crainte et de peur redoutant une nouvelle métamorphose : « j'éprouve aujourd'hui un sentiment d'appréhension qui va jusqu'à l'angoisse[464] », « Le cœur battant, je pose deux photos sur le guichet[465]. »

Les photographies de Raoul avivent chez M. Caracalla le souvenir de cet inconnu qui voulait passer pour quelqu'un d'autre. Il « a vu, posées sur le guichet, mes deux photos d'identité qui éveillent en lui un souvenir. '' A propos, dit-il à l'employée, est-ce que vous avez revu cet abruti qui voulait à tout prix se reconnaître dans la photo d'un autre[466] ? '' » Cette réplique est très déconcertante et fait basculer le roman vers le fantastique puisqu'elle fait hésiter le lecteur sur la nature de l'aventure de Raoul : a-t-elle vraiment eu lieu ? Ou un incident similaire s'est-il produit sous les yeux de Raoul l'amenant à imaginer cette histoire... ?

---

[455] *Ibid.* p. 9.
[456] *Ibid.* p. 247.
[457] *Ibid.* p. 8.
[458] *Ibid.* p. 246.
[459] *Ibid.* p. 8.
[460] *Ibid.* p. 246.
[461] *Ibid.*
[462] *Ibid.* p. 245.
[463] *Ibid.* p. 255.
[464] *Ibid.* p. 246.
[465] *Ibid.* p. 246-247.
[466] *Ibid.* p. 254.

Cette structure en miroir caractérise également *La Moustache* où la scène de rasage inaugure et clôture le récit. L'auteur utilise la même technique du détail et énumère les mêmes outils de rasage pour, au contraire, souligner l'écart entre les deux : si le premier se caractérise par la minutie des gestes et leur précision, le dernier se caractérise par la brutalité. Ces analogies entre le début et la fin que nous relevons dans les trois récits exacerbent l'effet de dédoublement.

Le dédoublement alimente les récits fantastiques. Il sème le doute et la confusion chez le lecteur provoquant une hésitation propre au fantastique. Seulement, ces phénomènes de dédoublement parfois inexpliqués peuvent correspondre à une interprétation psychologique.

❖La lecture pathologique :

Nous avons remarqué, dans un premier temps, qu'au XXe siècle il y a eu une tentative de « rationalisation » du fantastique. L'interprétation psychologique semble donner une réponse aux interrogations que soulèvent le fantastique lui conférant un caractère plus réaliste. Nous verrons comment se déploie la dimension psychologique dans nos trois romans.

I . L'Autre ; figure nécessaire dans la construction du moi :

L'Autre, comme entité différente du moi, joue un rôle important dans les trois œuvres. Ici, l'Autre se place toujours par opposition au moi, qui, au lieu d'apporter soutien aux protagonistes en détresse, lui prouve sa folie. Au lieu de jouer le rôle d'adjuvant, l'autre est plutôt l'opposant.

Dans *La Belle Image*, l'homme est victime de la société injuste qui le condamne et le stigmatise. Marginalisé, il a besoin d'être reconnu. L'individu cherche à se procurer une identité qui satisfait aux autres. Raoul, n'ayant plus d'identité après sa métamorphose, n'existe plus à l'égard de la société. Ainsi, il cherche à construire une nouvelle identité pour pouvoir appartenir de nouveau à cette société qui l'a rejeté. Dans *Le Locataire chimérique* et *La Moustache*, l'Autre joue le rôle de persécuteur mais possède également un rôle important dans la construction leur identité.

Trelkovsky est le genre de personne qui ne cherche surtout pas à faire des problèmes, ou à attirer l'attention sur lui. Il veut passer presque inaperçu. Dès que M. Zy le met en garde contre le bruit dans l'immeuble, Trelkovsky ne put s'empêcher de lui garantir sa bonne conduite :

> « Rassurez-vous monsieur Zy, vous n'aurez pas ce genre d'ennui avec moi. Je suis calme et je suis célibataire[467] » / « Du reste ce n'est pas mon cas. Je suis un homme tranquille, je n'aime pas les histoires, vous n'en aurez aucune avec moi[468]. »

Il s'inquiète du regard des autres et de la manière avec laquelle il sera perçu s'il fait du bruit et ne respecte pas les règles de l'immeuble. Quand Stella se mit à pleurer à l'hôpital, attristée devant l'état critique de son ami, Trelkovsky lui, ne peut s'empêcher de penser qu'avec ses pleurs elle va attirer sur eux le regard des autres :

> Stella se mit à pleurer bruyamment, Trelkovsky en était mortellement gêné. Il avait envie de lui faire « chut », il sentait que toute la salle les regardait, qu'on le croyait responsable des larmes. Il jeta un regard furtif vers les voisins les plus proches pour voir comment ils réagissaient. […] Trelkovsky fut rassuré de voir que personne ne s'occupait d'eux[469].

[467] Roland Topor, *op.cit.* p.18.
[468] *Ibid.*
[469] *Ibid.* p. 24.

Suite à l'incident de la crémaillère, Trelkovsky est réprimandé de la part d'un voisin à cause du bruit « intenable » qu'il fait avec ses amis. Trelkovsky n'a pas besoin de plus pour se sentir extrêmement gêné, humilié et surtout coupable. Il est légitimement blâmable car il a commis l'erreur ultime en transgressant la règle qui lui a été rigoureusement interdite par monsieur Zy. Il est indigne de la confiance du propriétaire. Il se reproche d'avoir commis cette faute. Il s'auto-réprimande et se reconnaît coupable :

> Trelkovsky eut honte, une honte profonde, qui le fit rougir des pieds à la tête. Il avait honte de tous ses actes. Il était un odieux personnage. Il réveillait l'immeuble entier au bruit insupportable de ses ébats ! Il n'avait donc aucun respect pour les autres ? Il n'était donc pas capable de vivre en société ? Il eut envie de pleurer. Que dire pour sa défense ? Et d'ailleurs, comment plaider devant des coups tapés sur un plafond. Comment dire : « Je suis coupable, certes, mais j'ai des circonstances atténuantes ? » […] Les jours qui suivirent, Trelkovsky veilla à ne fournir aucun sujet de mécontentement. [...] Dorénavant il descendait l'escalier le front haut, il était un locataire à part entière, ou presque. Car il sentait, malgré tout, qu'on ne lui pardonnait pas l'incident regrettable de la fête[470].

Trelkovsky est toujours en quête de l'approbation des autres pour qu'il soit accepté dans le cercle « prestigieux » des voisins, celui des amis de Stella ou dans celui de ses collègues de bureau. Il est toujours effacé et a du mal à manifester sa présence ou à exprimer son point de vue comme en témoigne cette citation : « Patiemment il attendait qu'un silence intervînt dans la conversation, à la faveur duquel il lui serait possible de manifester sa présence[471]. »

Il s'inquiète également de la façon avec laquelle les autres l'aperçoivent ; bien que cela l'agace, il ne veut pas être différent ou avoir un comportement « bizarre » : il doit suivre les lois et les normes de la société dans laquelle il vit. Trelkovsky est en manque d'attention, il aspire seulement à être accepté par les autres, qu'il soit au centre d'une discussion, qu'il soit écouté, apprécié et qu'on s'intéresse à lui :

> En vérité, l'appartement n'avait jamais été aussi joyeux, jamais il n'avait paru aussi illuminé. […] Lui non plus n'avait jamais joui de tant d'attention de la part des autres. On se taisait quand il racontait une histoire, on riait quand elle était drôle, on l'applaudissait même. Et surtout, on répétait son nom. À tout propos quelqu'un disait : « J'étais avec Trelkovsky… » ou « l'autre jour Trelkovsky… » ou encore « Trelkovsky disait… ». Il était vraiment le roi de la fête[472].

Ce comportement de Trelkovsky, qui a pour tendance de complaire aux autres, s'explique par une volonté d'intégration dans cette société dans laquelle il se sent étranger :

> Une vitrine lui renvoya son image ! il n'était pas différent. Pareil, exactement semblable aux monstres. Il faisait partie de leur espèce, mais pour une raison inconnue il était tenu à l'écart. On n'avait pas confiance en lui. Ce qu'ils exigeaient, c'était son obéissance à leurs règles et à leurs lois absurdes. Absurdes pour lui seulement, parce qu'il n'en distinguait pas toutes les finesses et toutes les subtilités[473].

---

[470] *Ibid.* p. 42-44.
[471] *Ibid.* p. 80-81
[472] *Ibid.* p. 36-37.
[473] *Ibid.* p. 96.

Nous distinguons ici une dénonciation des codes de la société. Trelkovsky avoue ne pas saisir la délicatesse des règles de ses nouveaux voisins, et bien qu'ils se ressemblent (ils sont tous des monstres, de la même espèce) Trelkovsky n'arrive pas à s'intégrer.

Dans certaines situations, le contraste est flagrant entre le tragique de la situation et le ridicule du comportement de Trelkovsky. Comme par exemple, dans ce passage où il vient d'être percuté par une voiture et qu'il s'inquiète de l'état de la carrosserie de la voiture et de la propreté de ses pieds :

> J'ai abîmé la carrosserie, songea Trelkovsky. Pourvu qu'on ne me cherche pas d'histoires. […] Trelkovsky se félicita d'avoir les pieds propres. Cela lui permettrait de ne pas rougir, tout à l'heure à l'hôpital[474].

Plus ridicule, Trellkovsky est prêt à faire les actes les plus bas et les plus avilissants pour ne pas susciter la colère des voisins. En effet, lorsque Mme Gadérian défèque le long des escaliers pour se venger des voisins qui auraient signé une pétition pour la mettre dehors, elle épargne le pallier de Trelkovsky. Mais ainsi ils vont penser que c'est lui le coupable :

> Trelkovsky était horrifié. En un éclair, il se rendit compte que l'absence de souillure devant chez lui, loin de l'innocenter, ne ferait que le condamner plus sûrement. […] Ils vont sûrement dire que c'est moi ! […] Il songea à faire lui-même devant sa porte, mais il n'avait pas envie, et il réfléchit que la différence de couleur et de consistance risquait de le trahir. Il entrevit une solution.
> Retenant sa nausée, il prit chez lui un morceau de carton à l'aide duquel il recueillit un peu d'excrément sur les marches de l'étage supérieur. Le cœur lui battait pendant cette expédition, il nageait dans la peur et le dégoût[475].

Ne sachant plus quelle posture adopter, il essaie de construire son identité à partir de celle de Simone Choule : Trelkovsky écoute attentivement et note les informations qu'on donnait sur Simone Choule avec une curiosité avide («Il en vint à poser des questions pour connaître plus de détails[476] »). Il tient absolument à lui ressembler en comparant ses goûts aux siens. Il se réjouit du moindre point commun, (« Quand ils coïncidaient il en ressentait une joie absurde[477]. » / « récompensé par la moindre similitude de goût[478] »), et se trouve dépité s'ils ne partagent pas un même centre d'intérêt :

> Il [Trelkovsky] ne parlait pas, mais il écoutait de toutes ses oreilles. Chaque renseignement était une révélation pour lui. Ainsi donc elle n'aimait pas ceci ? Tiens ! tiens ! et elle aimait cela ! Extraordinaire ! Mourir lorsqu'on possède des goûts aussi précis ! C'était manquer de suite dans les idées ! Il en vint à poser des questions pour connaître plus de détails. Il les comparait mentalement avec ses goûts à lui. Quand ils coïncidaient il en ressentait une joie absurde. C'était assez rare. Par exemple, elle avait le jazz en horreur, alors que lui l'aimait. Elle raffolait de Colette, il n'avait jamais réussi à en lire une page. Il n'appréciait pas du tout Beethoven, surtout pas les symphonies. La Côte d'Azur était une des régions de France qui l'attiraient le moins. Il continuait pourtant à se renseigner avec ténacité, récompensé par la moindre similitude de goût[479].

---

[474] *Ibid.* p. 148.
[475] *Ibid.* p. 95.
[476] *Ibid.* p.84.
[477] *Ibid.* p. 84.
[478] *Ibid.*
[479] *Ibid.*

Ce paragraphe est construit sur le champ sémantique de la surprise qui caractérise la réfutation ou l'assertion des approximations faites par Trelkovsky sur les goûts de Simone. Ainsi, les points d'exclamations ponctuent la pensée de Trelkovsky traduisant une sorte d'engouement, inutile. Trelkovsky se reproche toute divergence de goût, ce qui reflète sa fragilité identitaire. En effet, il considère la similitude de goût avec Simone Choule comme une récompense rassurante et gratifiante. Trelkovsky ne possède pas des goûts propres à lui, ni de désirs ni de centres d'intérêt. Son identité est creuse, fragile influençable d'où son orientation à copier Simone Choule, à mimer son identité, à s'introduire dans son cercle d'amis. Déboussolé, Trelkovsky essaie de construire son identité sur le modèle de Simone Choule, et à imiter non seulement ses goûts mais même sa mort :

> L'imitation de l'autre permet seule à ma personnalité de se constituer ; c'est d'ailleurs la meilleure façon, et la plus normale, dont les choses se passent , si l'on croit la psychologie et la psychanalyse, dans les premiers âges de la vie et de l'enfance[480] [...] Il est à peine besoin de dire, pour conclure et en revenir à l'identité d'emprunt, que celle-ci est une identité fausse [...] Le simple fait d'emprunter à l'autre les matériaux nécessaires à l'édification de sa propre identité souligne la carence originelle de toute identité personnelle[481].

Clément Rousset considère que l'imitation de l'autre est nécessaire dans la construction de la personnalité de l'individu, surtout au stade de l'enfance. Cette tendance à imiter les autres devient problématique si elle dure jusqu'à l'âge adulte comme en témoigne Clément Rosset dans *Loin de moi* :

> L'imitation de l'autre permet seule à ma personnalité de se constituer ; c'est d'ailleurs la meilleure façon, et la plus normale […] dans les premiers âges de la vie et de l'enfance. […] Mais cette imitation de l'autre peut aussi – et c'est le cas le plus courant – persister jusqu'à l'âge adulte. […] Incapable d'exister par moi-même, j'emprunte son identité à un autre dont j'adopte le moi[482].

Cette obsession de satisfaire les autres, peut également être liée à un sentiment d'infériorité : il se rabaisse, se dévalorise en donnant toujours aux autres la supériorité, même qu'il trouve ses ordures différentes de celles des voisins : les leurs sont « propres » alors que les siennes sont toujours « répugnantes » :

> Lorsqu'il soulevait le couvercle d'une poubelle pour y déverser le contenu de son seau, il était toujours étonné par la propreté qui y régnait. Ses ordures à lui étaient les plus sales de l'immeuble. Répugnantes et abjects. Aucune ressemblance avec les honnêtes ordures ménagères des autres locataires. Elles ne possédaient pas leur aspect respectable[483].

Le récit n'ayant pas fourni assez de détails sur le passé de Trelkovsky, nous pourrons penser que ce sentiment d'infériorité est dû à de malheureux échecs comme l'explique Freud dans ce qui suit :

> L'amour manqué, les échecs amoureux ont infligé une mortification profonde au sentiment de dignité, ont laissé au sujet une sorte de cicatrice narcissique et constituent, d'après mes propres observation, une des causes les plus puissantes du « sentiment d'infériorité », si fréquent chez les névrotiques[484].

---

[480] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, *op.cit.* p. 41.
[481] *Ibid.* p. 76-77.
[482] *Ibid.* p.43
[483] Roland Topor, *op.cit.* p. 54.
[484] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, une édition numériques réalisée Gemma Paquet, Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, publié dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1968.

Trelkovsky tend, en effaçant son identité, à devenir l'un des leurs dans le but d'être accepté et de faire partie de la société.

L'Autre joue un rôle colossal dans *La Moustache* : c'est un élément nécessaire à la connaissance de soi. Dans *La Moustache*, cette entité toute puissante est incarnée par l'entourage du héros : ses amis – Serge et Véronique –, ses collègues de bureau – Bruno et Samira – mais surtout par Agnès, sa femme, qui exerce sur lui une force bien particulière. La connaissance de soi passe d'abord par le consentement des autres. Il faut que l'autre me reconnaisse et m'accepte afin que je puisse construire mon identité. Cette question philosophique relève de l'ordre existentiel : comment l'image définit-elle réellement l'existence de l'individu ? Comment un écart entre l'image perçue par soi-même et celle perçue par les autres peut-elle avoir un vrai impact sur l'identité de l'individu ?

> C'est bien la question qui se pose au cœur de ce roman, où Emmanuel Carrère, rappelant en ce sens certaines théories existentielles, met en scène l'indispensable présence d'autrui pour exister [...] l'angoisse ressentie par le héros de *La Moustache* est bien celle de ne plus se reconnaitre parce que qu'il n'est plus reconnu par autrui [...] incapable de s'identifier à l'image que les autres ont de lui, le personnage ne sait alors plus qui il est, et déchiré entre la menace du solipsisme et celle de la folie, il oscille sans cesse entre le désir et rejet d'autrui[485].

Les convaincre de sa transformation devient obsessionnel. Il y a un désaccord entre comment il se voit et la manière avec laquelle les autres le voient. Cette autre entité extérieure au moi est essentielle dans la construction de l'identité et à sa perpétuation, le moindre écart entre comment le ''je'' se voit et comment il est vu par les autres engendre la décomposition de l'identité.

Les deux camps (le héros contre les autres) soutiennent deux vérités différentes. Ces deux points de vue divergents font en sorte qu'il existe deux versions possibles du même personnage. Cette opposition du « un contre tous » nous renvoie au titre de son roman *L'adversaire* : l'adversaire est le double qui se situe à l'intérieur du personnage, l'adversaire c'est aussi les autres.

La collectivité est d'ailleurs un motif récurrent dans les œuvres de Carrère où l'unité du moi est mise à mal, où le « Je » dépend principalement des autres. Le héros de *La Moustache* est une carcasse vide malléable. Le « Je » « [...] n'est qu'une façade « qui ne recouvre rien », il est constamment menacé d'impersonnalisation et se dissout dans un « on ». Le discours social qui proclame l' '' ère de l'individu '' est mis à mal dans *L'adversaire* où l'on devine au contraire l'avènement de l'ère du collectif[486]. »

La Moustache montre un individu solitaire mais qui n'arrive pas à se détacher des autres, qui lui sont pourtant toxiques. Même à Hong Kong son épouse ne tarde pas à réapparaître mystérieusement et à

Numérisé dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » en 2002, https://www.psychaanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf p.19 (consulté le 09/03/2021)

[485] Anaëlle Touboul, *op.cit.* Citée dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *op.cit.* p.32-33.

[486] Émilie Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'adversaire d'Emmanuel Carrère ? », dans temps zéro, nº 1 [en ligne], 2007. URL : http://tempszero.contemporain.info/document78 (consulté le 07/12/18).

se lier d'amitié avec un autre couple qui remplace Serge et Véronique, parce qu'au plus profond de lui-même, il sait qu'il a besoin d'eux.

Le héros a besoin que les autres le voient comme il se voit. Cette condition n'étant pas réalisée, il doute de son équilibre mental, de ses sens et accuse l'univers d'un dérèglement dont il est le seul témoin. Ce rapport de force du tous contre un existe aussi dans *La Belle Image* ainsi que dans *Le Locataire chimérique*. Il s'agit d'un bras de fer entre la majorité et la minorité. Eux représentent la force inaltérable, lui l'instabilité et l'incertitude. Ainsi, le moi s'efface et sa volonté s'estompe graduellement. Bien qu'il soit certain qu'il s'est rasé la moustache, il ne peut pas contredire la majorité :

> La dialectique de la connaissance de soi par la reconnaissance d'Autrui s'avérant déficiente, la construction identitaire vacille : les autres ne le reconnaissent pas, et ce faisant, lui-même craint de ne plus se reconnaître[487].

C'est l'effacement d'une partie du corps (la moustache) qui déclenche le trouble identitaire. Le fait que les autres ne le reconnaissent pas, aggrave la situation et le fait douter de sa propre existence. La moustache est sur quoi fut construite l'identité du narrateur désormais désagrégée. Elle se présente comme une partie de soi qui définit le protagoniste : « L'identité signifie ce par quoi l'on se définit et se connaît, ce par quoi l'on se sent accepté et reconnu comme tel par autrui[488] . » Une fois la moustache rasée, le narrateur se trouve étranger d'abord à lui-même ensuite aux autres : « si sa nouvelle tête ne leur plaisait pas […] il ferait l'expérience de se voir différent[489]. »

Le regard des autres occupe une place importante, tantôt le narrateur cherche à l'éviter, n'étant pas encore préparé à se dévoiler, tantôt il a besoin qu'on le regarde afin qu'il puisse se voir. Le regard d'Agnès et des autres est déterminant afin qu'il se reconnaisse et se définisse : « Il avait évité de se regarder dans la glace afin de se réserver la surprise, de se voir comme Agnès allait bientôt le voir[490] ». Son départ à Hong Kong constitue un nouveau départ. Il quitte le regard accablant des autres qui le jugent, le critiquent et le condamnent. Les Hongkongais eux, ne connaissant pas sa tragique histoire et ne le fustigent pas du regard : « Il eut un instant de gêne, mais l'indifférence générale lui procura tout de suite après un sentiment d'apaisement[491]. »

Outre la figure de l'Autre, le miroir est un facteur essentiel qui contribue à la connaissance de soi. Les personnages des trois œuvres se fixent souvent dans le miroir. Les personnages debout face à un miroir devient un leitmotiv important. Le fait de regarder son visage dans un miroir permet d'en cerner

---

[487] Emmanuel Carrère, *op.cit.* Dossier par Olivier Vanghent, « Le texte en perspective. », p.192.
[488] Sylvie Camet , *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p 70.
[489] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 11.
[490] *Ibid.* p. 13.
[491] *Ibid.* p. 114.

les détails, les émotions, les grimaces... Le miroir permet aussi de voir son reflet tel qu'il est vu par les autres mais aussi de s'assurer de son existence :

> Les fléchissements internes de la personne, qu'ils soient dus à l'extrême fatigue de la machine physique, à la souffrance psychique, à l'incertitude de nos repères essentiels nous mettent quelque jour en face de l'expérience troublante du miroir. […] la confusion et le malaise peuvent ainsi donner lieu à cette fragmentation soudaine de notre être, à cette dislocation de notre intégrité physique[492].

C'est ce que nous appelons en psychanalyse le Stade du miroir. Dans *La Moustache*, la bouffonnerie des gestes du protagoniste et le burlesque de la situation, font retomber le protagoniste à l'âge de l'enfance, un enfant en train d'essayer de saisir son image, de se reconnaître dans ce reflet et de se construire :

> La symbolique de cette scène est très forte, et rappelle ce que la psychanalyse appelle « Le stade du miroir » ; Le personnage y semble prendre conscience de lui-même, et une forme de jubilation le saisit. Pourtant, l'absence de l'Autre – ici Agnès – constitue une faille majeure dans le processus de construction identitaire[493].

C'est une phase essentielle à la connaissance de soi qui intervient dès l'enfance et qui permet de prendre conscience de soi et de son corps. Selon Lacan, le stade du miroir est « formateur de la fonction du ''je''[494] » au cours duquel « l'enfant humain va reconnaître cet autre comme étant sa propre image. C'est bien là un processus d'identification, une conquête progressive de l'identité du sujet[495] » Finalement, l'intégration de l'« image à son corps propre est donc décisive pour la constitution du sujet[496]. » Le miroir joue un rôle fondamental d'abord dans la construction de l'individu ensuite dans la conservation de cette identité. Le sujet s'identifie au reflet renvoyé par le miroir non comme une réalité ou comme l'image d'un Autre, mais comme sa propre image :

> « '' […] le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre, non pas tant parce que l'autre détient les clefs de l'objet désiré, que parce que son premier objet est d'être reconnu par l'autre[497]''[498]. »

En souhaitant absolument s'allier à l'opinion générale, le moi perd son identité profonde, sa liberté, sa souveraineté sur lui-même et s'annihile au profit de la collectivité :

> Il commençait même à penser que l'affaire pourrait en rester là, qu'il n'était pas nécessaire d'aller voir un psychiatre : il suffisait, s'agissant de son ex-moustache, de se rallier à ce qui semblait être l'opinion générale, et de ne plus en parler. L'opinion générale, bien sûr, n'était pas très largement représentée[499].

Bien qu'il soit certain du bon sens de ses facultés mentales, il est prêt à endosser la figure du fou, à sacrifier ses convictions seulement parce qu' il ne veut pas être différent de l'opinion générale :

---

[492] Sylvie Camet, *L'un/ L'autre ou le double en question,* Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, p.11.
[493] Emmanuel Carrère, *op.cit.* Dossier par Olivier Vanghent, « Le texte en perspective. », p.192
[494] Jean-Baptiste Fages, *Comprendre Jacques Lacan*, Toulouse, DUNOD, coll. « Psycho Sup », 2013, p.16.
[495] *Ibid.*
[496] *Ibid.* p. 18.
[497] J. Lacan, *Ecrits*, 1966, p. 146. Cité dans Jean Bessière, *Le double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p.81.
[498] Jean Bessière, *op.cit.* p. 81.
[499] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 54.

> J'irai voir un psychiatre, dit-elle. Pourquoi toi ? Si quelqu'un est frappé, répondit-elle, c'est moi. Pourquoi toi ? Parce que les autres pensent comme toi, ils croient aussi que je n'ai jamais eu de moustache, donc c'est moi qui me détraque[500].

Clément Rousset considère que l'identité sociale est la plus fragile étant esclave de l'opinion de l'Autre. Il explique qu'il est plus dur de faire face à la perte de l'identité sociale parce qu'elle dépend principalement du point de vue des autres :

> […] Chaque fois que se produit une crise d'identité, c'est l'identité sociale qui est la première à « craquer » et à menacer le fragile édifice de ce qu'on croit éprouver comme le moi ; c'est toujours une déficience de l'identité sociale qui en vient à perturber l'identité personnelle. […] On reconnaît aisément cette vérité d'apparence paradoxale au fait que [...] je cesse de me reconnaitre (qui pourrait d'ailleurs « se reconnaître »), mais bien au contraire lorsque ce sont *les autres* qui cessent de me reconnaître[501].

La crise identitaire personnelle du héros de *La Moustache* s'attise lorsque les autres, et précisément sa femme, continuent à soutenir qu'il n'a jamais eu de moustache. C'est ainsi qu'il doute de ses convictions, de son identité et commence à considérer qu'ils doivent avoir raison et qu'il pourrait être fou.

Dans *La Belle image*, le visage, et plus précisément l'image, représente l'identité de l'individu. C'est ce qui permet de concrétiser et d'actualiser l'existence de l'individu. Sans la reconnaissance des autres Raoul n'a plus l'impression d'exister, c'est pour cette raison qu'il tient à partager son secret et à être cru. Raoul cherche alors à se trouver une nouvelle identité. Après avoir avoué à Julien qu'il est l'assassin de Raoul, il pourra enfin jouir d'une existence réelle, même si cela implique avoir l'existence d'un criminel. Raoul disparaît complétement et se laisserait remplacer par Roland ; l'assassin de Raoul : « Après mes aveux, j'aurais acquis une existence incontestable, même et surtout à mes propres yeux. Mon personnage ne serait nullement usurpé[502]. » Raoul se sent étranger dans un monde où il ne peut être ni Raoul Cérusier ni Roland Colbert. Ceci montre que nous nous définissons dans le regard d'autrui. Ce regard est important puisqu'il prouve notre existence : « Je le regardais fixement, sans entendre ses paroles, et je voyais vaciller le monde dans ses yeux qui ne me connaissaient plus[503]. » Quand Raoul Cérusier subit la métamorphose, c'est son identité sociale qui s'en trouve compromise, son identité personnelle est restée intacte. Clément Rosset distingue, dans son ouvrage , *Loin de moi. Étude sur l'Identité*, l'identité physique de l'identité sociale :

> Dans le registre du fantastique, on peut aussi imaginer une perte d'identité très différente qui consiste à garder intacte son identité tout en changeant partiellement de corps, en l'occurrence de visage. C'est ce qui arrive au héros de *La belle image*[504] de Marcel Aymé qui, sans rien perdre de son identité et de sa personne sociale, subit une incompréhensible transformation de son visage qui le rend d'allure plus jeune et plus séduisante […] Cette fable amusante […] suggère la fragilité d'une identité qui ne se fonde pas que sur une entente sociale et sur la foi qu'on accorde ou non à des photographies d'identité

[500] *Ibid.* p. 51.
[501] Clément Rosset*, Loin de moi. Étude sur l'Identité*, *op.cit.* p.17-18.
[502] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 187.
[503] *Ibid.* p. 23-24.
[504] Gallimard, 1941.

> (lesquelles jouent un rôle important au début du roman)[505] […] La double identité de Raoul Cérusier, traitée sur le mode fantastique et humoristique par Marcel Aymé dans *La Belle image*, évoque aussi le problème de la double personnalité Le cas de la double personnalité évoque manifestement la scission schizophrénique du moi[506].

L'altération de l'identité physique perturbe l'identité sociale du personnage. Elle compromet d'abord ses relations au travail mais surtout bouleverse sa vie conjugale et familiale.

La fragilité identitaire donne à l'Autre de l'autorité sur la construction du moi. Le personnage se trouve influencé, complétement dépendant de l'Autre. Cette fragilité identitaire le rend sujet à d'autres troubles psychiatriques.

II. Les troubles psychiatriques :

1. Dans *Le Locataire Chimérique* :

• Le voyeurisme :

Le voyeurisme est présent dès les premières pages du roman. La simple curiosité ou l'indiscrétion inoffensive de Trelkovsky, finit par devenir une véritable obsession. Trelkovsky se plaît progressivement à observer à travers la fenêtre de son appartement les cabinets d'aisance qui se situent juste en face. Trelkovsky demande à la concierge où se trouvent les toilettes :

> - « Et les W.C. ?
> - Juste en face. Vous descendez et prenez l'escalier B. De là-bas vous pouvez voir l'appartement. Et inversement.
>
> Elle fit un clin d'œil obscène.
> - C'est un paysage qui vaut le coup d'œil !
>
> Trelkovsky n'était pas enchanté[507]. »

Le contraste entre le « clin d'œil obscène » et l'exclamation « C'est un paysage qui vaut le coup d'œil ! », alors qu'elle fait référence aux toilettes, reflète l'ironie cynique de la concierge et l'intérêt malsain qu'aura Trelkovsky à observer ses voisins. Le champ lexical relatif au regard « œil, œil, voir » vient corroborer cette idée du voyeurisme.

D'abord, il tente de lutter contre l'envie de regarder, mais la tentation devient irrésistible lorsqu'il se sent fasciné par les mystères qui se produisent aux lieux d'aisance. Pris par un excès de curiosité et afin de mieux percer les mystères des voisins qui ne s'adonnent à aucune activité aux toilettes tout en restant parfaitement immobiles, il décide de s'y intéresser de plus près :

> D'abord, il avait tenté de lutter contre l'envie de regarder, mais irrésistiblement il s'était senti attiré par son poste d'observation. Des heures durant, il demeurait assis devant la fenêtre, toutes lumières éteintes pour voir sans être vu. […] il s'acheta d'occasion une paire de jumelles de théâtre[508].

---

[505] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'Identité*, *op.cit.* p. 74-75.
[506] *Ibid.* p. 75-76.
[507] Roland Topor, *op.cit.* p. 14.
[508] *Ibid.* p. 54-55.

Trelkovsky est conscient de l'immoralité de son geste, mais « Il se borna à les [les mystères des toilettes] observer[509]. » Nous relevons également que Trelkovsky se délecte même de son nouveau rôle d'observateur : « Caché derrière les rideaux, Trelkovsky observait en ricanant le spectacle qui se déroulait dans la cour[510]. » Finalement, le geste de regarder à travers le vasistas de sa fenêtre devient même un geste mécanique : épier les cabinets d'aisance devient une habitude qu'il reproduit inconsciemment : « Machinalement, il regarda le vasistas d'en face, il aperçut, accroupie au-dessus du trou des toilettes, une femme qu'il reconnut du premier coup d'œil. Simone Choule[511]. »
Trelkovsky est entièrement captivé par cette nouvelle fonction qui comble l'inanité de ses journées : « Trelkovsky regagna son appartement. Il jeta sa gabardine sur le lit, tira une chaise devant la fenêtre et s'assit. Il demeura dans cette position pendant une demi-heure[512]. » Si au début il s'est montré indifférent face à ce « privilège » que lui offre son appartement (« Trelkovsky n'était pas enchanté[513] »), il a appris à l'apprécier progressivement.
Le voyeurisme chez Trelkovsky apparait comme un premier symptôme de sa folie et ultimement de sa métamorphose.

- Folie et délire :

Trelkovsky, persuadé d'être harcelé par ses voisins, développe peu à peu un état de névrose qui le mène au suicide. Le Dr Jean Thuillier dans *La folie. Histoire et dictionnaire* décrit l'état de Trelkovsky comme étant victime d'un délire de persécution[514]. Ainsi, le récit se prête volontairement à une lecture pathologique. En effet, l'histoire serait la description d'un cas de folie. Trelkovsky souffrirait de troubles hallucinatoires, de paranoïa et de névrose. Topor nous décrit, quasi-cliniquement, la métamorphose de Trelkovsky comme symptomatique d'une fêlure bénigne pour finir en une véritable brisure dans le système psychique du personnage.
Trelkovsky envisage lui-même à plusieurs reprises le diagnostic de sa propre folie, dans des phases d'apparente lucidité. Il reconnaît sa folie. Ses idées se traduisent par des bribes de phrases, succinctes, saccadées qui contribuent à l'exacerbation de son délire. La profusion des phrases interrogatives et exclamatives montre également l'inconstance de sa raison et son incohérence. Elles traduisent sa forte émotion et l'état de confusion dans lequel il est :

> […] Sa peur prit une telle réalité qu'il la sentit se solidifier d'un seul coup dans sa gorge. Ses arêtes devaient être aussi acérées que celle d'une scie car elles lui écorchaient le larynx. Pourquoi était-il

[509] *Ibid.* p. 56.
[510] *Ibid.* p. 71.
[511] *Ibid.* p. 105.
[512] *Ibid.* p. 89-90.
[513] *Ibid.* p. 14.
[514] Dr Jean Thuillier, *La folie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 396.

> déguisé ? […] Était-il en train de devenir fou ? […] Il devenait fou, lui ? Il éclata de rire. […] Il cessa de rire. Il comprenait. Ce n'était pas drôle[515].

Trelkovsky commence à douter de la lucidité de son esprit. Pour se rassurer et se prouver qu'il n'est pas fou, il se livre à des exercices pour tester la cohérence de son raisonnement :

> Trelkovsky s'accrochait à la raison comme à une corde. Il se récitait mentalement la table de multiplication et les fables de La Fontaine. Avec ses mains, il réalisait des mouvements compliqués, indiquant une bonne coordination des réflexes. Il se brossa même, à voix haute, un tableau complet de la situation politique en Europe au début du XIXe siècle[516].

Ce sont certains des gestes banals du quotidien (les mises en garde de M. Zy contre le bruit, l'histoire tragique de l'ancienne locataire) qui vont déclencher petit à petit le comportement psychotique de Trelkovsky. Son délire sera à l'origine d'hallucinations sérieuses mais surtout de son trouble identitaire. Comme Trelkovsky, dont l'identité se confond avec celle de Simone Choule, Raoul Cérusier convaincu qu'il a changé d'apparence, se fait passer pour un autre.

2. Dans *La Belle Image* :

• Trouble dissociatif de l'identité :

L'élément qui a déclenché le changement de personnalité de Raoul c'est le changement physique. En effet, les deux entretiennent une relation intrinsèque. La métamorphose subie par Raoul montre que l'image extérieure affecte sensiblement la personnalité et inversement : « Une expression n'est après tout que le reflet d'un état de conscience dont le visage se fait l'interprète[517]. »

La métamorphose suppose un trouble de l'identité qui apparaît à travers un changement dans le comportement de Raoul. La nouvelle identité de Raoul est créée en fonction de sa nouvelle apparence ; un nouvel individu est ainsi créé : il s'agit de Roland. Avec ce nouveau physique plus séduisant, il se doit d'être plus intelligent, sophistiqué et délicat.

La métamorphose de Raoul Cérusier peut révéler un « malaise identitaire[518] ». Insatisfait de son physique, de sa vie morne et ennuyeuse, il est à la recherche d'aventure. Cette métamorphose reflète l'obstacle que présente l'identité physique dans la réalisation de ses désirs. Sara Bonomo écrit dans *L'inquiétante étrangeté des monstres* :

> Le carnage du corps humain, son « déchirement » ou sa « démangeaison », ou encore sa métamorphose en bête, sont à lire à la fois comme les signes irréfutables d'un malaise identitaire et comme les cris

[515] Roland Topor, *op.cit.* p. 108.
[516] *Ibid.* p. 138.
[517] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 26.
[518] Sara Bonomo dans Anne-Laure Milcent (Dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Dijon, Éditions Universités de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p. 93

> d'invective, de haine et de refus, contre une société déshumanisée, régie par l'imposture de la communication, par le principe cosmétique et les lois impitoyables de l'économie[519].

Le dédoublement de personnalité pourrait provenir de cette tendance de Raoul à brider ses craintes et ses angoisses. Elles refont surface sous forme de refoulés et peuvent être à l'origine d'un dysfonctionnement de l'inconscient qui provoque ce trouble dissociatif de la personnalité. Raoul évoquait son habitude à vouloir réprimer chaque événement auquel il n'avait aucune explication, comme celui des photographies qu'il s'efforcera d'oublier. Ce geste de dissimulation volontaire provoque chez lui une angoisse « inconsciente » :

> Il semblait en somme que la vie reprît son cours normal. Sans oublier tout à fait l'incident des photos, je n'étais nullement désemparé. C'est à peine si je ressentais une inquiétude légère et pour ainsi dire inconsciente[520].

Raoul se découvre un côté efféminé qu'il avait instinctivement refoulé pour ne pas compromettre le caractère viril de Cérusier. La métamorphose fait émerger chez lui des attitudes féminines. Il éclate en sanglots face à l'accueil trop froid de Lucienne. Lucienne se sentant responsable de ses larmes, s'attendrit sur ce pauvre Roland, lui présente des excuses et lui propose un autre rendez-vous pour l'éclairer sur quelques affaires liées au travail :

> Ce qui m'effrayait, ce n'était pas tant ma crise de larmes que habileté féminine avec laquelle j'avais manœuvré Lucienne. […] Et je me demandais à quel besoin nouveau répondaient cette duplicité et ce comportement assez bassement féminin dans le mensonge. Jusqu'alors je m'étais toujours montré un mâle un peu lourd, conscient de ma dignité d'homme […] Il fallait donc croire que cette disposition si peu conforme à mon caractère viril existait avant ma métamorphose, tout en restant secrète pour moi-même. Mon nouveau visage ou, si l'on veut, la conscience que j'en avais pris, éveillait soudain cette harmonique enfouie, étouffée, durant toute ma vie d'homme, par des tendances plus autorisées qui avaient su trouver leur chemin d'expression[521].

Le comportement de Raoul connait un changement de plus en plus évident. Plus se creuse la distinction entre lui et Roland plus son comportement devient différent. Par exemple, il devient très cruel avec Lucienne qui se refuse à lui : « […] Je voulais voir ses larmes jaillir […] La fureur d'abîmer, de salir, m'emportait[522]. » Selon le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*[523] nous distinguons trois symptômes liés aux troubles de la personnalité :

> A. Existence chez un même individu de deux ou plusieurs personnalités distinctes, chacune d'entre elle se montrant, à un moment déterminé, prédominante.
> B. La personnalité qui prédomine à un moment donné détermine le comportement de l'individu.
> C. Chaque personnalité est une entité complexe bien intégrée et se caractérise par des modes de conduites et de relations sociales qui lui sont propres[524].

---

[519] *Ibid.*
[520] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 19.
[521] *Ibid.* p. 89-90.
[522] *Ibid.* p. 158.
[523] DSM III abréviation de l'anglais *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders.* American Psychiatric Association. (1983). DSMIII. Paris : Masson. (Publication originale : 1980).
[524] Pierre Chenivesse, de Luca Manuella, « De l'hystérie aiguë au trouble dissociatif de l'identité », *Perspectives Psy*, 2009/2 (Vol. 48), p. 139-148. URL : https://www.cairn.info/revue-perspectives-psy-2009-2-page-139.htm

Nous pourrons classer le cas de Raoul dans la catégorie B. La première et la troisième catégories sous-entendent que les deux personnalités sont pareillement fortes. Dans *La Belle image*, la personnalité de Roland prend le dessus sur celle de Raoul. Nous constatons également que Roland cherche à vivre dans les « relations sociales » de Raoul. L'image de Roland prend le dessus sur la personnalité de Raoul qui s'efface peu à peu comme le montrent les deux phrases suivantes : « Je ne me sentais vraiment plus rien de commun avec ce pauvre Cérusier[525]. » / « Ma métamorphose gagne chaque jour en profondeur et que je suis déjà un autre homme[526]. »

Le changement de personnalité est très notable ; Roland devient plus confiant, doux et attentionné auprès de Renée. Elle témoigne de ce décalage entre Raoul et Roland. Elle présente Raoul comme « un être odieux, détestable […] lourd, voilà ce qu'il est. Lourd[527] » Tandis que Roland est un homme « beau, fin, noble[528]. »

Raoul vacille entre deux identités antithétiques ce qui met en péril son individualité. Il ne sait plus quelle attitude adopter ni laquelle des deux identités est sa véritable identité ni laquelle des deux il devrait défendre au prix de l'autre. Ainsi, il se voit différent des autres, maudit :

> Je ne distinguais plus bien nettement ma véritable individualité. La misère de ma métamorphose et celle du personnage que je jouais se mêlaient dans mon esprit et cette confusion à moitié volontaire avait fait naître en moi le sentiment douloureux et violent d'être un réprouvé[529].

Bien que les souvenirs, les croyances et les goûts de Raoul restent inchangés, son comportement connaît un véritablement bouleversement. Raoul ressent qu'il est tiraillé entre deux personnalités, une plus forte et plus pressante que l'autre. C'est le caractère de Raoul qui s'annihile graduellement au profit de celui de Roland :

> Je reconnais en moi à chaque instant bien des façons de sentir, de penser, mais le plus souvent accompagnées et comme doublées de réactions nouvelles, encore timides, ne se manifestant guère que par des regrets furtifs, mais d'autres fois s'imposant avec autorité. […] J'en juge plus sûrement lorsque j'examine un trait essentiel de mon caractère, par exemple ce sentiment du devoir qui était naguère ferme comme une borne. Il est encore en moi, mais combien plus délié, plus nuancé, plus critique et pour tout dire moins solide[530].

Le champ lexical de l'effacement prouve la disparition progressive de certains traits qui dominaient la nature de Raoul : « délié, nuancé, moins solide. »

Dans *La Belle image* l'identité est intimement liée à l'image, aux photographies et au reflet. Nous distinguons deux sortes d'images : d'abord l'image en tant que reflet, ensuite l'image en tant que photographie. À travers ce roman Marcel Aymé montre que l'identité ne se fonde pas uniquement sur

---

[525] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 142.
[526] *Ibid.* p. 131.
[527] *Ibid.* p. 140-141.
[528] *Ibid.* p. 140.
[529] *Ibid.* p. 85-86.
[530] *Ibid.* p. 131.

l'image, la preuve en est que même si celle-ci change elle n'altère en rien l'identité profonde de l'individu vu que Raoul préserve ses souvenirs, ses intuitions. Selon le *TLFI*, une image est la « Représentation (ou réplique) perceptible d'un être ou d'une chose. » L'image est principalement selon Le *Littré* : « Ce qui imite, ce qui ressemble, ressemblance (sens propre du latin imago).[…] Représentation d'un objet dans l'eau, dans un miroir. »

D'après ces deux définitions, l'image est inhérente à la représentation d'un objet dont elle reflète les traits. Elle se caractérise par sa ressemblance à l'objet source. Dans *La Belle Image*, elle est manifestement la représentation d'une personne, mais le rapport de ressemblance entre les deux est rompu. L'image permet à l'individu de s'identifier au moyen d'une reconnaissance de ses propres traits, Raoul lui se reconnaît par une dissemblance avec ses traits habituels.

Relevons cette phrase qui souligne ce lien entre l'image et l'identité : « Je pris dans mon portefeuille une pochette contenant une douzaine de photos du format ''identité'' et j'en tendis deux à l'employée[531]. » Nous observons que le terme identité est mis entre guillemets. Il s'agit d'un indice subjectif qui marque l'intervention de l'auteur. Il prend ses distances par rapport à cette notion profonde et ambiguë. Marcel Aymé dénonce cette conception selon laquelle l'image de l'individu résume son « identité » et refuse que celle-ci soit limitée à une photographie du visage. L'identité est une notion beaucoup plus large et ambiguë.

L'image n'est pas une réalité, c'est une représentation améliorée de nous-même. Raoul se voit comme il aurait aimé se voir et être vu par les autres. C'est ce que développe Clément Rosset dans son ouvrage *Le réel et son double* :

> […] L'image […] tue le modèle. Et c'est au fond l'erreur mortelle du narcissisme que de vouloir non pas s'aimer soi-même avec excès, mais, tout, au contraire, au moment de choisir entre soi-même et son double, de donner la préférence à l'image[532].

D'après *Le Robert*, l'image peut aussi être « produit de l'imagination, du rêve[533] » et elle est dans ce sens assimilée à une « illusion » ou à une « vision ». Cette définition vient corroborer l'idée que la métamorphose n'a été qu'un rêve, un fruit de l'imagination de Raoul. Le titre peut être ainsi interprété comme une belle illusion, une image entièrement conçue par Raoul. Mais, son trouble dissociatif de l'identité vient du fait que Raoul souhaite avoir une meilleure apparence, non seulement physique mais acquérir toutes les qualités qu'une belle image peut avoir sur l'individu.

- La dysmorphophobie :

[531] *Ibid.* p. 9.
[532] Clément Rosset, *Le réel et son double*, *op.cit.* p. 113.
[533] *Le Robert, Dico en ligne*, https://dictionnaire.lerobert.com/definition/image (consulté le 09/07/20).

La métamorphose de Raoul témoigne de son insatisfaction par rapport à son physique. Son apparence a toujours constitué un obstacle pour lui dans sa popularité auprès des femmes. Il déclare : « Je dois dire que les femmes ne m'ont pas habitué à me voir ainsi l'objet de leur attention et, la nature m'ayant au berceau doté d'un visage ingrat[534]. » Cette sous-estime de soi peut être à l'origine d'un complexe développé par Raoul qui a déclenché un phénomène de métamorphose hallucinatoire. Ce phénomène peut être interprété en psychologie par un trouble lié à l'image corporelle aussi appelé dysmorphophobie ou encore ODC (Obsession de la Dysmorphie Corporelle) :

> L'ODC est donc un trouble de l'image corporelle avec une fixation sur une ou plusieurs zones du corps comme le nez, le menton, la forme du visage etc., qui pose problème, quel que soit le thème de focalisation, que ce soit la beauté/la laideur, la grosseur/la maigreur, la déformation, l'asymétrie, l'absence d'harmonie…[535].

Le cas de Raoul pourrait aller au-delà d'une simple « fixation » sur son physique étant donné qu'il développe des hallucinations persistantes. Cette métamorphose se fait sur deux plans : d'abord un changement sur le plan physique qui affecte l'apparence extérieure de Raoul et qui altère progressivement la personnalité de Raoul. En effet, des études sur le sujet ont montré le lien étroit qui pourrait exister entre l'apparence physique et la personnalité ou le comportement de l'individu ; l'apparence n'étant en réalité qu'une image – élaborée d'abord par soi-même ensuite par les autres – en fonction de son tempérament, de ses réactions, de ses attitudes…

> Le corps est perçu différemment selon l'individu, en fonction de la personnalité et de l'environnement socio-culturel. […] L'image corporelle n'est pas le reflet exact du physique d'un individu, c'est une image mentale. Une image corporelle est donc la représentation mentale qu'un individu a de son apparence physique[536].

« L'image corporelle[537] » étant une « idée subjective qu'une personne se fait de son apparence physique[538] », Raoul se donne l'apparence qu'il aurait aimé avoir. Marilou Bruchon-Schweitzer dans son ouvrage *Une psychologie du corps*, parle d'une relation d' « interdépendance entre apparence physique et personnalité[539]. » Dans cette relation d'interdépendance, le sujet ayant une apparence physique attrayante aura tendance à mieux s'apprécier et à être mieux apprécié par les autres. En effet, le regard des autres est déterminant dans cette situation puisque plus les autres nous trouverons beaux, plus nous aurons une meilleure estime de nous-mêmes, de notre personnalité et de nos

---

[534] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 21.

[535] Majdalani Caline, « Introduction », dans : , *Traiter la dysmorphophobie. L'obsession de l'apparence*, sous la direction de Majdalani Caline. Paris, Dunod, « Les Ateliers du praticien », 2017, p. 7-9. URL : https://www.cairn.info/traiter-la-dysmorphophobie--9782100760534-page-7.htm (consulté le 08/05/2020).

[536] Majdalani Caline, « Chapitre 1. Comprendre l'ODC », dans *ibid.* p. 14-41.

[537] *Ibid.*

[538] *Ibid.*

[539] Bruchon-Schweitzer Marilou, « Chapitre II. Apparence corporelle et personnalité : un renforcement social différentiel ? », dans : , *Une psychologie du corps.* sous la direction de Bruchon-Schweitzer Marilou. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, p. 67-171. URL : https://www.cairn.info/une-psychologie-du-corps--9782130427513-page-67.htm (consulté le 30/04/2020)

qualités : « *plus un sujet est attrayant physiquement (d'après autrui), plus il aura tendance à estimer favorablement certains aspects de sa personnalité. […] plus on est jugé beau, plus on se trouve séduisant*[540]. »

Raoul met en évidence cette complémentarité qui *doit* exister entre l'apparence physique et la personnalité. Il veille à ce que les deux soient en adéquation pour que son nouveau personnage soit crédible et recevable par les autres : « […] il me tarde que mon âme achève de se modeler sur mon visage[541]. » Il s'entraîne sur les airs que peut prendre un visage comme le reflet des émotions de l'âme : « Entre le visage d'un être et sa vie intérieure, il existait réellement certains accords et des réactions, des reflets de l'un sur l'autre[542]. »

C'est pour cette raison qu'au changement de son apparence physique, un changement de la personnalité s'est inconsciemment imposé. Il éprouve la sensation que la métamorphose est en train de modifier sa personnalité : « sans doute est-ce que ma métamorphose m'a déjà endurci aux situations piquantes et à l'imprévu[543]. » Cette nouvelle apparence lui procure plus d'assurance, s'estimant lui-même, il devient plus estimable auprès des autres.

Ceci reflète le problème sociétal lié à l'apparence qui souligne l'importance de la beauté physique et le rôle primordial des autres dans l'acceptation de soi. Ainsi, *La Belle image* pose la question de l'identité liée principalement à l'apparence physique :

> On a envie de me revoir, on m'invite à revenir ou à dîner. Mon nouveau visage y est évidemment pour quelque chose, car il me donne une aisance que je n'avais pas. Surtout, on s'intéresse à ma personne parce que l'on sent que je m'y intéresse moi-même tout le premier[544].

L'apparence physique devient dès lors source d'angoisse et de malaise. Voulant à tout prix plaire aux autres et séduire les belles femmes (La Sarrazine), cette idée fait émerger en lui des troubles plus profonds créant ainsi une sorte de fissure dans son unité engendrant son éclatement. Dans *La Moustache*, le changement physique est aussi au centre l'intrigue. En se rasant la moustache, il veut surprendre sa femme, mais une série d'événements altérera sa santé mentale.

3. Dans *La Moustache* :

La psychiatrie est présentée de deux manières différentes dans ce roman : d'abord le roman peut être lu comme un roman psychologique et nous pouvons en faire une interprétation clinique. Nous pouvons dans ce cas considérer le thème de la psychiatrie et des maladies mentales comme

[540] *Ibid.*
[541] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 132.
[542] *Ibid.* p. 90.
[543] *Ibid.* p. 121.
[544] *Ibid.* p. 134.

extradiégétique. Ensuite, la psychiatrie constitue une trame principale dans le roman, les maladies mentales sont au cœur de la réflexion du héros (il parle de folie, de délire, de mythomanie…) ; dans ce cas, elle peut être considérée comme intradiégétique. Elle occupe une place importante dans le roman, elle est tantôt valorisée et est traitée sérieusement, tantôt ridiculisée et bafouée. Le héros la moque en présentant quelques clichés relatifs à la psychanalyse, comme le complexe de castration :

> Le téléphone sonna au moment de son rêve où il se demandait si on disait une moustache ou des moustaches. Quelqu'un qu'il ne parvenait pas à identifier répondait qu'on pouvait dire les deux, comme un pantalon ou des pantalons, puis éclatait d'un petit rire sec lui donnant à penser que c'était bien une remarque de psy et qu'on n'allait pas tarder à lui sortit des histoires de castration[545].

ou encore en caricaturant la représentation stéréotypée du psychiatre : un homme âgé, loquace et érudit :

> À quoi ressemblerait le docteur Kalenka ? L'imagerie populaire représentait traditionnellement le médecin de l'âme sous les traits d'un monsieur d'un certain âge, sagace et barbichu, pourvu d'un rocailleux accent d'Europe centrale. […] Il ne fallait pas tomber sur un type qui prétendait le faire parler, raconter son enfance pendant deux ans, tut en hochant la tête et en faisant mine de trouver ça intéressant, mais sur un partisan de cures plus musclés, un fonceur efficace, diplômé, qui dirait au bout d'un quart d'heure, sans hésitation : voilà, c'est ça, votre maladie porte tel nom, se soigne avec tel médicament, je connais, vous n'êtes pas le premier. Les mots rassurants d'amnésie partielle ou passagère, de dépression nerveuse, de décalcification, dansaient dans sa tête où résonnait toujours le « grand ponte » respectueux de son père[546].

Si l'imaginaire lié à la psychiatrie est raillé, la maladie mentale, elle, est prise au sérieux : « Il insisterait pour aller se faire soigner, lui, en banalisant la chose, encore qu'une visite chez le psychiatre soit plutôt difficile à banaliser[547]. » Le protagoniste est lucide face à l'urgence et la nécessité de traiter les maladies mentales. Elle sont présentées comment un véritable problème et peuvent affecter réellement la vie de l'individu :

> Le spécialiste comprendrait beaucoup mieux de quoi il retournerait en l'écoutant délirer. Il l'imaginait, notant sur son bloc les explications d'Agnès : ''Voilà, mon mari croit qu'il portait une moustache jusqu'à jeudi dernier et ce n'est pas vrai.'' Rien que ça devrait l'alerter, le persuader que c'était elle qui souffrait de… de quoi, au juste ? Il ne connaissait rien aux maladies mentales, se demanda une fois de plus comment pouvait s'appeler celle-ci, si elle était curable… Il se rappelait qu'en gros il y avait la névrose et la psychose, que la seconde était plus grave, à part ça…[548]

Les syndromes des deux protagonistes peuvent être inventoriés. Le héros lui-même propose des diagnostics, cherche des solutions et des traitements. Ceci laisse transparaître l'implication de l'écrivain dans la psychiatrie. Elle est valorisée et est traitée consciencieusement. Ses conséquences peuvent être fatales si elle est sous-estimée, et le psychiatre (ici le docteur Kalenka) est considéré comme un messie, celui qui va le délivrer de ce Mal :

---

[545] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 79.
[546] *Ibid.* p. 90-91.
[547] *Ibid.* p. 63.
[548] *Ibid.* p. 62.

> […] Pour survivre. Ne pas téléphoner à sa mère, ne plus rien vérifier, interrompre un interrogatoire dont le docteur Kalenka se chargerait, c'était son métier, il fouillerait dans son passé, lui ferait un résumé…[549]

Le personnage de *La Moustache* est conscient des dangers des maladies mentales même s'il raille certains clichés relatifs au psychiatre. Ce sont des maladies qui font peur à cause de leur caractère mystérieux, parce qu'elles affectent la sensibilité de l'individu, exacerbent sa confusion et rendent son jugement peu fiable induisant une remise en question de son identité, de son passé, de ses souvenirs et de ses décisions. Dans *La Moustache*, nous pouvons relever différentes manifestations de pathologies qui ont pour origine un dérèglement de la santé mentale.

- L'amnésie :

Le héros de *La Moustache* peut être atteint d'un syndrome amnésique. Il serait la victime d'un traumatisme (peut-être à la mort de son père) qui a altéré sa mémoire provoquant l'oubli de certains épisodes de sa vie. Ce syndrome est caractérisé par une amnésie antérograde et une amnésie rétrograde : les patients atteints d'une amnésie antérograde : « éprouvent de difficultés à former de nouveaux souvenirs[550] », ceux atteints d'une amnésie rétrograde éprouvent une difficulté « à se rappeler des informations qui avaient pourtant été acquises avant l'apparition de la maladie […] Elle est très étendue et concerne des années, voire des décennies, dans les syndromes amnésiques les plus graves[551] ». L'oubli est « […] comme chez Freud, un phénomène dynamique, affectivement motivé, tout à fait similaire au refoulement. Filtrage de la mémoire, censure, refoulement, sont donc considérés par Schopenhauer déjà comme l'origine principale des névroses. L'homme sain d'esprit est précisément celui qui n'a pas besoin d'oublier, et Schopenhauer parvient à cette formule rigoureusement freudienne que ''la véritable santé de l'esprit consiste dans la perfection de la réminiscence[552].'' [553]»

Ainsi, face à une souffrance trop grande et afin de se protéger contre cette douleur, l'esprit du protagoniste aurait choisi de proscrire certains épisodes pour pouvoir oublier ce malheur et continuer à vivre comme si de rien n'était...

- Hallucinations :

[549] *Ibid.* p. 88.
[550] Francis Eustache, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?,* Paris, Editions Le Pommier et les éditions Cité des sciences et de l'industrie, coll. « Le collège », 2015, apparue en 2003 dans la collection « Le collège de la cité », p. 65.
[551] *Ibid.* p. 65-66.
[552] *Suppléments au Monde*, chap. XXXII (*Monde*, p. 1130-1134.)
[553] Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, *op.cit.* p. 28-29.

Autre lecture pathologique possible, celle de troubles hallucinatoires. Malgré des preuves tangibles, les autres affirment que le héros ne s'est jamais rasé et même qu'il n'a jamais eu de moustache. Ce trouble perceptif peut s'expliquer par un désordre cognitif qui affecte non seulement la mémoire mais aussi les sens. On peut interpréter cette défaillance des sens par l'apparition d'hallucinations. Gérard Pirlot dans *Classifications et nosologies des troubles psychiques*[554] identifie les hallucinations comme « [...] des perceptions sans objets à percevoir[555]. »

Nous parlons d'hallucinations sensorielles[556] lorsque celles-ci font intervenir un ou plusieurs sens : elles sont auditives lorsque le sujet malade est persuadé d'entendre des bruits : « elles peuvent être élémentaires, non-verbales et verbales, c'est-à-dire empruntées au langage, le plus souvent des ''voix''[557] ». Elles peuvent être plus graves. Dans ce cas, le malade peut avoir la conviction d'entendre des conversations. Dans ce cas, nous pouvons penser que le message vocal du père du héros serait une hallucination, une fabrication mentale :

> À un moment, le voyant rouge du répondeur, qu'ils avaient oublié de consulter en rentrant, attira son attention. Il écouta les messages, le son réglé au minimum, l'oreille collée contre le haut-parleur, Jérôme, apparemment inquiet, puis son père qui, comme chaque semaine leur rappelait le déjeuner du lendemain[558].

La formule « l'oreille collée contre le haut-parleur » montre à quel point l'hallucination peut être violente et à quel point elle peut être proche de la réalité :

> La voix de son père s'installait dans son oreille, il se rappelait des phrases entendues récemment, et l'idée que ces phrases n'avaient pu être prononcées que dans son esprit dérangé le faisait grimacer, faute de pouvoir pleurer[559].

Les hallucinations peuvent impliquer d'autres sens : les hallucinations psychosensorielles peuvent d'abord être visuelles, « simples ou élémentaires[560] » – où le malade peut voir des « lueur[s], objet[s], lumière[s][561] » (en l'occurrence la moustache dont il voit la présence et l'absence) ou « complexes et scéniques (personnage[s] qui bouge [nt], vision panoramique, etc.[562] » (Serge et Véronique qui n'existeraient pas). Les photos jouent un rôle dominant dans l'intrigue, elles représentent une preuve de référence, indéniable pour le héros. Le héros tente pour une dernière fois le test des photos avec Agnès :

> […] Celles de Java, bien sûr, manquaient, mais sur toutes celles qu'il avait entre les mains, il portait la moustache. Il lui en tendit une.

---

[554] Gérard Pirlot, *Classifications et nosologies des troubles psychiques. Approches psychiatrique et psychanalytique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus psychologie », 2013.
[555] *Ibid.* p. 96.
[556] *Ibid.* p. 98.
[557] *Ibid.* p.99.
[558] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 76-77.
[559] *Ibid.* p. 89.
[560] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 99.
[561] *Ibid.* p. 100.
[562] *Ibid.*

- « Je veux seulement d'entendre dire que je n'ai pas de moustache sur cette photo. Ensuite, ce sera fini. »

Elle soupira.

- « Dis-le, insista-t-il. Que ce soit clair, au moins.
- Non, tu n'as pas de moustache sur cette photo.
- Ni sur aucune autre ?
- Ni sur aucune autre.
- Bien[563]. »

Nous distinguons aussi des hallucinations tactiles où l'halluciné éprouve des sensations de « fourmillement, picotement, sensation de froid, de chaud, douleur, piqûres[564] » : le protagoniste confirme à plusieurs reprises toucher, palper et regarder sa lèvre supérieure parfaitement glabre après le rasage. Il fait usage de ses sens pour se rassurer et pour prouver que le rasage a réellement eu lieu. Relevons ce champ lexical du toucher :

> Devant le lavabo, il se frictionna les joues avec de l'after-shave, hésitant à toucher la place laiteuse de sa moustache. Quand il s'y résolut, un picotement lui fit crisper les lèvres : l'irritation d'une peau qui depuis dix ans, n'avait pas connu le contact de l'air libre[565]. » / « il inspira profondément, passa la main sur son visage en s'attardant à la place de la moustache.[566] » / « Il palpa son visage[567]. » / « Il prit sa main, sans douceur, la porta à ses lèvres, appliqua les phalanges un peu raides, crispées, à la place de la moustache.[568] »/ « Il se passa la main sur le visage […] Ses doigts s'attardèrent sur le menton, retrouvant la sensation de picotement familière[569].

Dans un élan de lucidité et influencé par les autres qui affirment qu'il n'a jamais porté la moustache, le héros commence à être convaincu qu'il « souffrait d'hallucinations, peut-être d'un début de dépression nerveuse[570]. »

Ne faisant plus confiance à ses sens, il décide de tester les sens d'une personne extérieure, objective et se fait passer pour un aveugle. Prendre l'identité d'un l'aveugle montre à quel point le héros ne fait plus confiance à ses sens, il est comme un aveugle incapable de voir la réalité, qui devrait pourtant être évidente, telle qu'elle est vue par les autres :

> Lorsqu'il avait objecté qu'il ne portait pas de moustache, la femme au landau avait répondu que si, sans qu'il puisse savoir si elle se référait seulement à la photo ou bien à lui aussi, qui se tenait devant elle.[...] Ou alors il avait rêvé, il n'avait jamais rasé sa moustache, elle était toujours là, bien fournie, en dépit du témoignage de ses doigts tremblants, de ses yeux qui[571].

La vue n'est plus un repère si le héros souffre d'un trouble de la cognition. Cela implique que la folie et la démence ont altéré ses sens qui ne sont plus fiables et qui relatent désormais une version altérée et faussée de la réalité :

---

[563] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 83-84.
[564] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 100.
[565] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 13.
[566] *Ibid.* p. 16.
[567] *Ibid.* p. 19.
[568] *Ibid.* p. 24.
[569] *Ibid.* p. 32.
[570] *Ibid.* p. 53.
[571] *Ibid.* p. 60

> [...] Mais, hypothèse d'école, à supposer qu'il soit devenu fou, lui, au point de plaquer une moustache imaginaire sur dix ans de sa vie et sur une photo d'identité, cela voulait dire qu'Agnès de son côté se tenait exactement le même raisonnement, le croyait fou furieux, pervers mental ou les deux[572].

Le héros ne fait plus confiance à ses sens les plus élémentaires et réfléchit sur sa propre folie. Dès lors, l'interprétation psychiatrique devient valable.

- La surinterprétation : trouble du jugement et du raisonnement[573] :

Le discours du héros est construit sur une argumentation exagérée, il essaie toujours de trouver des explications, même lorsqu'il est impossible d'en trouver une. Il s'efforce à construire des scénarios très bien étayés, à trouver des justifications le tout dans un style emphatique et excessif. Cette tendance à surinterpréter, à sur-raisonner, peut être attribuée à un trouble des fonctions intellectuelles : c'est ce que nous pourrons appeler une *confusion mentale*[574] . Ce syndrôme « montre une vigilance fluctuante selon les moments de la journée avec désorientation temporo-spatiale, trouble du jugement et du raisonnement, trouble de l'attention, amnésie de fixation (antérograde), onirisme possible[575]. » Le héros prend un certain plaisir à concevoir ces scénarios irrécusables et fort argumentés. Il utilise un discours très ordonné, en employant des connecteurs logiques comme : « Premièrement, Deuxième hypothèse, troisièmement, quatrièmement... » La démarche très logique et méthodique donne un caractère véridique à son discours. Cependant, ce raisonnement trop minutieux, étoffé par des connecteurs logiques, des question rhétoriques, sert moins à apporter des explications qu'à mettre le lecteur dans le flou et la confusion. L'argumentation du héros est établie sur l'opposition d'une hypothèse et une objection. Nous relevons cet exemple :

> [...] Quelles hypothèses, en fait, avait-il examinées ? Premièrement, il était fou. [...] Deuxième hypothèse : Agnès était folle. Impossible, les autres ne seraient pas entrés dans son jeu. Au début si, [...] mais pas ensuite [...] Troisièmement : Agnès faisait bel et bien une blague [...] Même objection : on aurait arrêté les frais en voyant que ça tournait au vinaigre. […] Restait un quatrièmement, qu'il n'avait pas envisagé jusqu'à présent [...] un plan dirigé contre lui, visant à le rendre fou, à le pousser au suicide ou à le faire enfermer dans une cellule capitonnée[576].

Le roman peut même être interprété comme une apologie d'une sorte de scepticisme cartésien :

> Quant au solipsisme de *La Moustache*, il embourbe le narrateur dans les ornières du doute méthodique puis fait glisser la conscience d'abord dans une déplaisante incertitude, puis dans une pulvérisation centrifuge du moi[577].

---

[572] *Ibid.* p. 54-55.
[573] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 88.
[574] *Cf. ibid.* p. 88.
[575] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 88.
[576] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 92.
[577] Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *op.cit.* p. 8-9

Ces syllogismes et ces interminables réflexions constituent la matière première de ce roman. Ces monologues se caractérisent par le doute et la remise en question du réel. Le fait de se comparer à un détective vient donner plus d'autorité à ce discours : « [...] il sentait poindre une sorte d'excitation, celle du détective confronté à une énigme apparemment insoluble[578]. » Nous remarquons également un grand déferlement d'arguments, une profusion de détails, un discours qui suit un raisonnement cartésien, une abondance de justifications et une volonté de faire une démonstration infaillible. Ce discours laisse apparaître une certaine obsession pathologique pour résoudre sa situation. Ce souci de trouver une explication à ce qui lui arrive devient déraisonnable. Le lecteur ne sait plus si c'est la folie qui le fait raisonner ainsi, ou si son raisonnement est vraiment correct. L'« auto-observation maniaque [est le] prémisse de l'aliénation tant redoutée. *Se regarder penser* devient dès lors l'actualisation d'une pensée folle (guetter à la *folie* l'arrivée de la démence) rejoignant le drame de l'halluciné raisonnant[579]. »

Ne pouvant plus faire confiance à ses sens, à ses amis, et encore moins à Agnès, les photographies apparaissent comme l'unique moyen pour connaître la vérité. une photographie permet de figer la réalité comme elle a été connue par le héros. Ainsi, les photos occupent une place importante dans ce roman : « cette quête identitaire par l'image spéculaire se prolonge dans l'image photographique. Le protagoniste accorde à celle-ci une fonction inattendue : alors que la photographie n'est qu'une imitation de la réalité, imitation ou copie pouvant être falsifiée, il semble au contraire l'envisager comme ce qui marque et désigne l'authenticité du réel[580] ». Le héros les considère comme seuls témoins de la vérité. Elles ne peuvent être démenties et relatent la vérité absolue. Il disait « : un objet, on peut toujours affirmer qu'on le voit pour la première fois, alors qu'une photo est irréfutable[581]. »
L'idée qu'Agnès pouvait se débarrasser de ces uniques témoins qui plaidaient en sa faveur, l'angoissait : « l'idée le tourmentait que peut-être elle avait mutilé ou détruit toutes ses photos, toutes les preuves tangibles autres que le témoignage des amis, toujours sujet à caution[582] ». Nous distinguons deux visions opposées des photos. Le héros considère les photographies comme témoignage infaillible de la réalité – « Une fois, même, il avait poussé le scrupule jusqu'à s'arrêter pour ne pas entrer dans le champ d'une paire de jumelles. Il s'était excusé, sur le Pont-Neuf, le Japonais avait fait un geste signifiant que ce n'était pas grave, et il aurait aimé, maintenant, posséder cette photo, accidentelle, ou d'autres prises au cours de sa vie sans qu'il y soit pour rien, sans qu'il en soit le sujet, comme si le caractère fortuit de sa présence en renforçait l'authenticité[583] ». Tandis que

[578] Emmanuel Carrère, *op.cit*. p. 92.
[579] Bertrand Marquer, *op.cit.* p. 114-115.
[580] Olivier Vanghent, Dossier « Le texte en perspective » dans Emmanuel Carrère*, op.cit.* p. 193.
[581] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 71-72.
[582] *Ibid.* p. 68.
[583] *Ibid.* p. 75.

l'expérience au restaurant montre le point de vue d'Agnès selon lequel les photographies peuvent être facilement falsifiées et donc ne peuvent être considérées comme représentation « authentique » de la réalité. Cette scène discrédite la seule preuve qu'il tenait pour irréfutable :

> […]
> - « Trouve mieux la prochaine fois, mon amour », dit-elle en léchant son index, qu'elle fit glisser sur la photographie. Puis elle le tourna vers lui, montrant une petite tache noire, le lécha à nouveau, le tendit vers son visage, tâchant de l'introduire entre ses lèvres [...]Tu sais que c'est défendu de maquiller sa carte d'identité ? Mais attends. »
>
> Sans lâcher la carte, elle fouilla dans son sac, en retira une petite boîte de métal d'où elle sortit une lame de rasoir.
>
> [...] Pétrifié, il regardait faire, détacher de son visage renversé de menues particules noirâtres, grattant jusqu'à ce que l'espace compris entre sa bouche et son nez devienne, non pas gris comme le reste de la photo mais d'un blanc granuleux, déchiqueté […][584].

Les poils qui tombent et l'aspect « déchiqueté » anticipent ostensiblement sur la scène du rasage final.

Le protagoniste continue à soutenir opiniâtrement la folie d'Agnès. Il a besoin de monter toutes les preuves contre elle pour se rassurer, pour se convaincre et convaincre le lecteur de la folie d'Agnès. Grâce au témoignage du feutre et du rasoir, le lecteur commence à soupçonner le héros et à se rallier à l'opinion d'Agnès :

> […] L'expérience, cependant, dénonçait la préméditation d'Agnès, à laquelle il n'avait pas songé sur le moment : sachant très bien que le grattage au rasoir ne signifiait rien du tout, elle l'avait fait précéder du test du doigt mouillé, plus concluant et, pour qu'il le soit, avait forcément dû, au préalable, tacher son index de feutre[585].

Le héros contredit inlassablement ses nouvelles preuves en soulignant le préjudice d'Agnès et sa mauvaise foi, en affirmant la préméditation de son geste. Il s'entête à prouver la folie de son épouse.

- ### La désorientation spatio-temporelle (DTS) :

Le héros est totalement déboussolé, tous ses repères (temporels et spatiaux) ont été ébranlés. Le syndrome de la Désorientation temporo-spatiale (DTS) est défini en psychologie comme étant l'« incapacité pour le sujet de se repérer par rapport au temps et à l'espace. En général, la désorientation temporelle précède la désorientation spatiale[586]. » En effet, nous relevons que le héros est d'abord victime d'une désorientation temporelle :

> - « Tu as bien téléphoné à mes parents il y a dix minutes pour dire qu'on ne viendrait pas déjeuner ? »
> Il sentit une hésitation.
> - À ta mère, oui.
> - Mais on devait aller déjeuner chez mes parents, comme tous les dimanches, c'est bien ça ?
> - Ton père est mort, dit-elle. L'année dernière[587]. »

[584] *Ibid.* p. 66-67-68.
[585] *Ibid.* p. 75.
[586] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 89.
[587] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 86-87.

Ensuite, la confusion devient spatiale. Il est complétement désarçonné lorsqu'il n'arrive pas à se souvenir de l'adresse de ses parents, ce quartier dans lequel il a passé son enfance, lui est désormais inconnu :

> « Quel numéro ? demanda le chauffeur, arrivé à La Muette.
> - Je vous dirai d'arrêter. »
>
> Merde, pensa-t-il, il ne se rappelait plus le numéro. Le numéro de l'immeuble de ses parents, où il avait vécu toute son enfance. [...] C'était absurde. La fatigue, les somnifères, pertes de mémoires partielles… […] L'étage. Il ne se rappelait pas non plus l'étage.
> - « Stop », dit-il.
>
> Il connaissait aussi le code de la porte cochère. Il eut envie de le noter, pour être certain de ne pas l'oublier[588]»

Autre preuve d'une désorientation spatiale : le ''fictif'' voyage à Java. Dès le début du roman, le héros fait toujours référence à un voyage à Java avec sa femme. Le voyage s'avère être totalement imaginé :

> - « Les photos, dit-il.
> - Quelles photos ? »
>
> […]
> - « Celles de Java.
> - Nous n'y sommes pas allés.
> - Alors ça vient d'où, ça ? »
>
> Il désigna la couverture recouvrant le mur. Il se rappelait dans les moindres détails la longue séance de marchandage, dans le village, le plaisir qu'elle avait montré quand ils avaient enfin conclu l'affaire, et même les quelques mots d'indonésien qu'ils avaient appris au cours du voyage : « selamat siang, selamat sore, terimah kasih… » Mais bien sûr, on a vu des fous parler dans leur délire des langues dont ils ignoraient tout.[589]
>
> Elle répondit d'une voix égale, comme si elle récitait une leçon, comme s'il avait déjà posé la question cinq minutes plutôt :
>
> « C'est Michel qui nous l'a apportée[590] »

Le narrateur se contredit lui-même lorsqu'il déclare que même les fous parlent d'autres langues dans leur délire, ce qui discrédite son raisonnement. Pourtant, c'est bien de l'indonésien. Ces mots correspondent à : bon après-midi et merci. En effet, de ce voyage à Java, le narrateur a conservé des souvenirs très vivides, très précis. C'est justement cette précision dans les détails qui confère au texte un caractère ambigu : s'agirait-il de souvenirs imaginaires mais dont la profusion des détails serait révélatrice d'une maladie mentale grave (fabulation, hallucinations) ou bien traduit-elle une force mnésique de la part du héros pour des expériences réellement vécues ?

Face à un tel chamboulement et à une désorientation aussi sévère, le héros se retrouve dans un état d' « égarement » psychique et physique. C'est ce qui va précipiter son départ à Hong Kong. Ève Charrin

[588] *Ibid.* p. 99-100.

[589] *Ibid.* p. 82-83.

[590] *Ibid.* p. 83.

dans son article « Le roman de l'égarement français » évoque l' « égarement » et « la désorientation fondamentale » du personnage :

> Chercher un immeuble, un hôtel : quoi de plus banal ? C'est précisément ce qui est intéressant : de cette banalité, les fictions contemporaines extraient des scènes d'égarement circonstanciées, extrêmement précises, concrètes. Efficaces aussi, parce qu'elles trahissent ainsi une désorientation plus fondamentale des personnages, du monde, souvent de l'écriture même. Pourtant, cette désorientation fondamentale est toujours signifiée d'abord à travers une situation spatiale élémentaire : quelqu'un tâtonne quelque part. Se situer devient un problème ; s'orienter, un enjeu[591].

Le syndrome de la désorientation temporo-spatiale révèle un trouble plus fondamental celui de la perte existentielle de l'individu, son malaise dans la société et la difficulté d'y trouver une place et un rôle.

- Le syndrome de dépersonnalisation :

Le syndrome de dépersonnalisation est une affliction de l'esprit au cours de laquelle le sujet est désarçonné suite à un sentiment de perte identitaire. C'est un syndrome qui touche surtout l'identité et provoque un « *Sentiment d'altération du Moi psychique*. […] Il fait état de sentiment d'étrangeté, de transformation, de doute sur l'identité de soi. Certains patients gardent la conscience de leur personnalité antérieure, d'autres pas. Ils font part d'un sentiment de vide intérieur, de mur intérieur. […] Les souvenirs, les idées et toute l'activité sont marqués d'un sentiment d'irréalité[592]. »
Nous pouvons penser que le protagoniste est atteint du syndrome de dépersonnalisation, que depuis qu'il a appris la non-existence de Serge et Véronique, qu'il n'a jamais été à Java avec Agnès et que son père est mort il y a une année, un sentiment que la réalité lui échappe le secoue violemment : toutes ses certitudes sont ébranlées, il est désemparé face à la dissolution progressive de tous ses souvenirs. Le protagoniste expérimente ce syndrome de dépersonnalisation. Il est convaincu que son cerveau est défaillant, qu'il flanche, qu'il cède et qu'il est désormais incapable de voir l'évidence. Il reconnaît même que ces scénarios étaient trop farfelus mais qu'ils présentaient le seul moyen pour le rassurer. Désormais, son unique préoccupation c'est de se cramponner à la réalité.
La dépersonnalisation c'est aussi des « sentiments |qui] constituent toute une gamme d'impressions d'irréalité. […] le sujet […] ressent un sentiment d'étrangeté, d'irréalité. Il se sent devenir observateur de sa propre personne comme si toute coïncidence avec lui-même devenait problématique. […] Le sujet dépersonnalisé cherche dans le miroir à retrouver une image de lui qui lui soit familière et non pas étrangement inquiétante[593] ». Dans *La Moustache*, c'est le rapport au réel qui est affecté.

[591] Ève Charrin, « Le roman de l'égarement français », *op.cit.*
[592] Guy Besançon (Dir.), *Manuel de psychopathologie*, Paris, Dunod, 2016, p.64.
[593] Lauru Didier, « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », Figures de la psychanalyse, 2004/1 (no9), p. 87-95. DOI : 10.3917/fp.009.0087. URL : https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2004-1.htm-page-87.htm consulté le 02/01/2019)

L'ancrage dans le réel s'affaiblit peu à peu dans la mesure où le protagoniste regarde ses fermes certitudes, des évidences, se désagréger. Ceci remet en question son existence voire son essence. Qu'est ce qui le définit ? Qu'est ce qui l'ancre dans le réel ? Tous ces souvenirs sont-ils factices, relèvent-ils entièrement de son imagination ? :

> À mesure que le récit se développe, la réalité se désagrège, et tout ce qui constitue l'univers du héros se dérobe. Véronique et Serge [...] n'existent pas. Ses parents, qu'il croit domiciliés boulevard Émile-Augier, sont inconnus à cette adresse. D'ailleurs, son père, qu'il cherche désespérément à joindre au téléphone, est décédé un an auparavant. Quant à Java, ou il pense avoir passé ses vacances avec Agnès, il ne s'y est jamais rendu. En ce sens, le rasage de la moustache peut-être analysé comme une métaphore du déracinement. Soudain arraché à la réalité qu'l s'est construite, le personnage voit son existence entière remise en cause[594].

Dans *La Moustache*, le syndrome de dépersonnalisation est même accompagné par une forme d'indolence, de mollesse dans le raisonnement :

> [...] une sorte d'engourdissement privait de tout enjeu des actes qui, doucement, glissaient vers l'irréel, la brume d'une légende dont il n'était plus le héros[595].

Tout son passé s'écroule. Il n'arrive plus à distinguer le vrai du faux, le réel de l'irréel. Son identité se dégrade et il ne sait plus qui il est réellement. Le sentiment qu'il devient fou et qu'il perd le contrôle entraîne un cas de dépersonnalisation. Annaëlle Touboul explique dans *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire* que la dépossession du personnage aboutit progressivement au suicide comme étape finale de « l'effacement » définitif du personnage :

> À la fois signe et moteur de la confusion mentale, l'expérience de la dépossession de soi accompagne dans le récit le naufrage intérieur du personnage, dont l'hypothétique folie se fait alors aliénation au sens premier du terme, c'est-à-dire perte de soi, devenir-autre. Le lecteur assiste en effet au fil des pages au lent anéantissement de l' « intégrité physique, mentale, biographique » (LM :156) du héros. Avant d'aboutir au suicide final, stade ultime de l'effacement de l'individu, le mari d'Agnès, aura ainsi été dessaisi de son passé (qu'aucun autre que lui ne reconnait), de son image (par sa femme qui gratte sa photo avec une lame de rasoir) et de son identité (par l'auteur qui lui refuse un état-civil)[596].

Ainsi, comme l'avait encore souligné Annaëlle Touboul dans ce même ouvrage, la moustache apparaît comme ce qui définissait le personnage et sa suppression engendre la suppression de son identité et sa dépersonnalisation :

> La moustache du titre apparait [...] comme une véritable synecdoque du personnage, et sa suppression par le rasage à l'ouverture du roman comme un geste symbolique entraînant la désintégration du sujet. Car la disparition de sa moustache [...] met directement en péril l'essence même de l'identité du personnage[597].

---

[594] Olivier Vanghent, Dossier « Le texte en perspective » dans Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 194.
[595] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 135.
[596] Anaëlle Touboul, *op.cit.* Citée dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (éds), *op.cit.* p.32-33.
[597] *Ibid.*

Le héros a cette impression de disparaître, du moins d'être quelqu'un de différent et que son existence s'évanouit peu à peu avec l'anéantissement de son identité. Cependant, dépendant du point de vue que l'on adopte, le héros n'est pas la seule victime de troubles psychiatriques.

- Le diagnostic d'Agnès : entre folie et perversité :

Le personnage d'Agnès est très ambigu et indiscernable. Avec Agnès, le lecteur n'est jamais dans la certitude. Son comportement et celui de son mari sont très contradictoires : alors qu'il donne un aspect organisé et cohérent à son discours et défend avec véhémence ses arguments, Agnès, elle, les anéantit sèchement, sans preuves ni justifications. Le discours d'Agnès est un discours dépourvu de toute explication. L'absence d'argumentation de sa part confrontée à l'argumentation emphatique du héros fait naître un rapport antinomique. À l'obsession de tout surinterpréter du narrateur correspond le terrible silence d'Agnès :

> [...] la réaction normale de l'interlocuteur sain, d'esprit est de lui opposer, avec constance et conviction, des témoignages qu'il est facile de rassembler. De le confronter à des tiers, de lui montrer des photos. Or, entre le coup de fil nocturne à Véronique et le moment où Jérôme, de sa propre initiative, s'en était mêlé, elle n'avait apparemment consulté personne. Et, au lieu de s'en servir, elle avait caché les photos. Vraiment, dans son attitude à lui, qu'il soit fou ou non, tout se tenait. Pas dans celle d'Agnès. Mais peut-être était-ce la folie qui, justement, lui faisait penser cela[598].

Elle est étrangement calme face à la situation, impassible et froide. Elle ne se donne pas la peine de se justifier, de se défendre, et même lorsque son mari est convaincu qu'elle est folle elle ne cherche pas à revendiquer son équilibre mental. Elle ne fait qu'agréer placidement aux absurdités de son époux :

> - « Je veux seulement d'entendre dire que je n'ai pas de moustache sur cette photo. Ensuite, ce sera fini ».
>
> Elle soupira.
>
> - « Dis-le, insista-t-il. Que ce soit clair, au moins.
> - Non, tu n'as pas de moustache sur cette photo.
> - Ni sur aucune autre ?
> - Ni sur aucune autre.
> - Bien[599]. »

Si nous essayons d'expliquer le comportement d'Agnès d'un point de vue strictement médical, nous pouvons dire qu'Agnès est atteinte d'une maladie mentale grave : la mythomanie. Nous distinguons deux syndromes liés aux troubles de l'imagination : la fabulation et la mythomanie.

- La fabulation est normale dans la petite enfance et aux débuts de l'adolescence. Pathologique, elle révèle de la mythomanie ou du délire d'imagination. Chez l'adulte, c'est la production de faits imaginaires, tenus pour des souvenirs réels : construction d'événements fictifs et croyance à leur réalité. […]

[598] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 82.
[599] *Ibid.* p. 83-84.

- La mythomanie : est cette tendance pathologique plus au moins volontaire et consciente à altérer la réalité en ayant recours à des récits imaginaires. Elle peut relever de personnalités hystériques, histrioniques mais également narcissiques et perverses[600].

Selon le premier scénario, Agnès – dans la prolongation de la plaisanterie initiée par le protagoniste – serait en train de taquiner son mari en feignant de n'avoir pas remarqué la disparition de la moustache qui surplombait sa lèvre supérieure depuis une dizaine d'années. Seulement, sa plaisanterie a pris des proportions démesurées : elle aurait prévenu tout leur entourage : amis, collègues… et même en le voyant irrité et même persuadé qu'il devient fou, elle ne renonce pas : « Elle est folle, dit-il à voix basse, complétement folle. D'une folie perverse, qui est plus malfaisante[601]. » La mythomanie, au sens clinique du terme, est caractérisée par ce côté pervers, sadique, de voir la victime de ce « récit imaginaire » perdre raison : « […] une blague poussée si loin, si méthodiquement, jusqu'à la conspiration, impliquait une forme de folie[602]. »

Le héros est convaincu qu'Agnès est folle, qu'elle est mythomane, qu'elle est victime d'une maladie insidieuse, voire incurable qu'un « Mal » profond manipule son comportement :

> […] Il ne suffirait pas de s'attaquer aux symptômes, de lui opposer l'évidence, il fallait extirper la racine du mal, certainement profonde, ramifiée, travaillant depuis des années peut-être à ronger le cerveau de la femme qu'il aimait[603].

La maladie mentale d'Agnès est diagnostiquée par le protagoniste. Les réflexions, les scénarios et les arguments inépuisables du héros le portent à cette conclusion. Il est convaincu qu'Agnès est définitivement folle et que sa maladie devrait être prise au sérieux et traitée en diligence :

> […] Les signes avant-coureurs devenaient clairs, rétrospectivement : sa mauvaise foi scintillante, son goût outré du paradoxe, les histoires de téléphone, de porte murée, de radiateurs, la double personnalité, si maîtresse d'elle-même le jour, avec des tiers, et sanglotant la nuit dans ses bras, comme une gamine. Il aurait fallu interpréter plus tôt ces signaux de détresse […] elle avait inventé tout ce cirque, depuis deux jours, cette absurde histoire de moustache, comme on hurlerait, grimacerait derrière une vitre opaque, insonorisée, pour attirer son attention, l'appeler au secours[604].

Afin de perfectionner son mensonge, Agnès aurait même prémédité un coup fatal qui aurait pour but de discréditer la photo de son mari sur sa carte d'identité en la falsifiant. En effet, elle aurait dessiné une fausse moustache avec du feutre noir. Le héros, considérant les photos comme la preuve la plus authentique, est complétement bouleversé. Par ce dernier stratagème malveillant et pernicieux, elle cherche à provoquer la folie, la perte définitive de son mari.

Les diagnostics des personnages peuvent varier selon deux points de vue, selon la position que le lecteur choisit de joindre : si l'on épouse celui d'Agnès, alors il s'avèrerait que c'est le héros qui est fou,

---

[600] Gérard Pirlot, *op.cit.* p. 95.
[601] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 75.
[602] *Ibid.* p. 54.
[603] *Ibid.* p. 71-72.
[604] *Ibid.* p. 61.

qu'il n'a jamais eu de moustache, qu'il ne s'est jamais rasé et qu'il a calqué une fausse moustache sur sa photo d'identité. Au contraire, si on se réfère au héros, alors c'est Agnès qui est victime d'une maladie insidieuse, dangereuse. Dans *L'Être et le Néant*, Sartre explique en quoi la mauvaise foi incite l'autre à mentir :

> Mais qu'est-ce que mentir ? C'est déformer intentionnellement une vérité en énonçant comme réel ce qui n'existe pas. Mentir suppose aussi que le menteur nie pour lui-même la vérité de ce qu'il énonce, au moment où il l'énonce[605].

La réflexion du héros oscille, il est tiraillé entre l'évidence incontestable de ce qu'il juge comme vrai et la contestation obstinée d'Agnès. Il considère que rien que le fait de douter d'une chose aussi évidente peut être considéré comme de la folie. L'anaphore ''et si'', qui ponctue ce paragraphe, et l'interrogation traduisent l'hésitation du protagoniste, son incertitude face à ce qui ne devrait pas laisser l'ombre d'un doute :

> Et si, devant le docteur Kalenka, tout rentrait dans l'ordre, s'il se rappelait brusquement n'avoir jamais porté de moustache, avoir enterré son père l'an dernier ? Et si au contraire, en examinant les photos, Kalenka, lui donnait raison, voyait la moustache et le jugeait fou parce qu'il se ralliait à l'avis d'Agnès, admettait une aberration, qu'un simple coup d'œil suffisait à dissiper ?[606].

Bien que le récit soit raconté du point de vue d'un seul personnage, cela n'oriente pas le lecteur vers une seule explication irrévocablement juste. Jusqu'à la fin du roman, le lecteur hésite entre la folie d'Agnès et celle de son époux.

- Les troubles du sommeil :

Dans *La Moustache*, l'apparition d'Agnès en fin du roman peut être perçue comme une hallucination due à la phase d'hypersomnie et d'engourdissement qu'a expérimentée le héros depuis qu'il est à Hong Kong.

La narcolepsie-cataplexie ou maladie de Gélineau, est une hypersomnie qui se caractérise par « une somnolence diurne excessive[607] » et qui peut être à l'origine d' « hallucinations qui peuvent survenir lors de l'endormissement ou au moment du réveil. Ce sont des rêves éveillés, composés d'images et de sons[608] ». L'hypersomnolence peut également être psychogène c'est-à-dire liée à un trouble psychique et notamment la bipolarité.

---

[605] Marc Wetzel, *Sartre La Mauvaise foi, L'Être et le Néant,* 1re Partie, CH.II, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophique », 1985, p.18.

[606] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 91.

[607] Damien Léger, « Chapitre II - Les maladies du sommeil les plus fréquentes », dans : Damien Léger éd., *Les troubles du sommeil.* Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 28-96. URL : https://www.cairn.info/les-troubles-du-sommeil--9782130788911-page-28.htm (consulté le 09/11/2019).

[608] *Ibid.*

Dans la première partie du roman – avant le départ précipité à Hong Kong – le sommeil c'est aussi une façon d'oublier et de tout recommencer le lendemain. Après le sommeil, le héros renaît, plus lucide. C'est un sommeil lourd et étourdissant : il se réveilla à onze du matin, la tête lourde et la bouche pâteuse […] le visage tuméfié par le sommeil trop lourd[609]. » / « Il fallait dormir, récupérer, retrouver un peu de lucidité[610] ». Le sommeil constitue une trêve, une coupure dans l'intrigue.

Nous pouvons même relever un pseudo-cas de sommeil paradoxal, qui est le stade du sommeil dans lequel se produisent les rêves – et dont nous gardons un souvenir à notre éveil. Il est dit paradoxal car le cerveau est très actif dans cette phase :

> Le sommeil paradoxal est « paradoxalement » un stade de sommeil pendant lequel le cerveau est très actif. C'est en effet durant cette phase que se produisent 90 % des rêves. [...] le cerveau donne l'impression de se réveiller du sommeil lent profond, le rythme est actif et régulier, la respiration et le cœur s'accélèrent. Pourtant, le sujet est bien endormi. Ses muscles sont complètement atoniques, il ne peut plus bouger et est comme « paralysé »[611].

Le héros de *La Moustache* est tiré de son sommeil paradoxal par un coup de téléphone durant lequel il faisait un rêve absurde :

> Le téléphone sonna au moment de son rêve où il se demandait si on disait une moustache ou des moustaches. Quelqu'un qu'il ne parvenait pas à identifier répondait qu'on pouvait dire les deux, comme un pantalon ou des pantalons, oui éclatait d'un petit rire sec lui donnant à penser que c'était bien une remarque de psy et qu'on n'allait pas tarder à lui sortir des histoires de castration[612].

La séquence de la machine à laver n'est pas anodine. Elle relève de ce besoin qu'a le héros de dormir d'un sommeil lourd, pour oublier ce qui l'entourne, pour ne plus penser à rien. Assommé par des somnifères, l'image de la machine à laver se forme entre le stade du sommeil « léger » et du sommeil profond :

> Le sommeil lent léger est en réalité une transition entre l'éveil et le sommeil profond : on parle de stade 1 pour décrire ce passage. Le cerveau se ralentit discrètement, mais il suffit d'un bruit ou d'une stimulation faible pour le réveiller. Les muscles restent un peu tendus, les yeux se ferment, quelques images oniriques se forment, puis arrive le stade 2[613].

Étourdi après qu'Agnès lui a annoncé amèrement que son père est mort et que leurs amis, Serge et Véronique, n'existent pas, il s'allonge dans son lit et essaie de s'assoupir un peu, pour pouvoir oublier ce qui lui arrive :

> Lâcher tout, ne plus y penser, ne serait-ce que quelques heures. Dormir. […] Il avala un cachet de somnifère, sans eau, puis la moitié d'un autre, pour être certain de dormir. […] On n'entendait aucun bruit, sinon celui, lointain, très lointain, d'une machine à laver qui devait tourner quelque part dans l'immeuble. La lente et molle torsion du linge, observée à travers le hublot, était une image apaisante. Il aurait voulu, de même, laver, essorer longuement son cerveau malade[614].

---

[609] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 35.
[610] *Ibid.* p. 89.
[611] Léger Damien, *op.cit.*
[612] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 78.
[613] Léger Damien, *op.cit.*
[614] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 89-90.

Le sommeil appuie cette impression d'engourdissement et de paralysie non seulement des mouvements mais aussi des idées. En effet, si la première partie se caractérise par un foisonnement de monologues, ceux-ci s'estompent jusqu'à disparaître complétement dans la deuxième partie.

Ainsi, dans *La Moustache*, le sommeil a un rôle regénérant, qui permet au héros d'oublier ce qui lui arrive. Le sommeil ne vient pas de façon naturelle, mais est souvent dû à la consommation de somnifères.

Au contraire, dans *Le Locataire chimérique*, le sommeil est toujours perturbé. La nuit, n'est pas un moment de repos, mais un moment redouté où le sommeil est interrompu soit par le tapage des voisins, soit par des ronflements, soit par des plaintes...

> Quatre soirs de suite, les voisins cognèrent aux murs [...] La nuit, des renflements le tiraient en sursaut du sommeil. [...] Trelkovsky demeurait des heures immobile et silencieux dans l'obscurité, à écouter l'anonyme souffler[615].

Le héros cherche à voir après le sommeil, ses craintes et ses angoisses disparaître, voulant croire qu'il s'agissait simplement d'un rêve. Le sommeil de Trelkovsky est souvent accompagné de rêves oniriques. Ces rêves paraissent tellement réels que nous pouvons penser qu'il fait l'expérience du hors corps, ou de *projection astrale*, au cours de laquelle l'âme se dissocie du corps :

> Durant quelques secondes, il s'était cru transporté dans les W.C. et de cet endroit il regardait la fenêtres de son appartement. Il y avait vue, le nez appuyé contre la vitre, un homme lui ressemblant à s'y méprendre, les yeux exorbités par l'épouvante[616].

Le sommeil est traité différemment dans *La Moustache* et dans *Le Locataire chimérique*. Si dans le premier il est source de repos et que le personnage consomme des somnifères pour pouvoir profiter de ses vertus réparatrices, dans *Le Locataire chimérique* il est accompagné de cauchemars et d'apparitions morbides.

Ces maladies psychiatriques évoquées sont des maladies concrètes qui se placent sur le plan du conscient. En effet, la psychiatrie est considérée comme une branche de la médecine. La psychiatrie prescrit des médicaments pour traiter cliniquement ces pathologies. La psychanalyse est, par contre, l'étude de l'inconscient et est principalement fondée sur les théories de Freud et Lacan. C'est l'analyse des refoulements, des rêves, des lapsus du langage qui s'expriment sous forme de symptômes.

III. Les troubles psychanalytiques :

Nous pouvons considérer que le refoulement de certaines angoisses est à l'origine du déploiement de phénomènes inexpliqués qui pourraient alimenter les récits fantastiques. La rationalisation du

[615] Roland Topor, *op.cit.* p. 46-47.
[616] *Ibid.* p. 105.

fantastique est à l'origine de plusieurs études et de plusieurs théories dont, la plus célèbre, celle de Freud : *L'Inquiétante étrangeté*. L'inquiétante étrangeté est une théorie élaborée par Freud qui met en relation la littérature fantastique et la psychanalyse. Freud la définit comme des refoulements qui refont surface soudainement dans la vie quotidienne. L'étrangement inquiétant est cet angoissant lié à « quelque chose de refoulé qui refait retour[617]. » C'est « lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées[618]. »

Le thème du double constitue l'un des thèmes principaux de l'inquiétante étrangeté. Dans *Le Locataire chimérique*, le dédoublement se fait par l'identification à un autre personnage :

> […] l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi –, et enfin du retour permanent du même, de la répétition des même traits de visages, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à plusieurs générations successives[619].

Le dédoublement de Trelkovsky commence par une forte identification à Simone Choule qui remplace son « moi propre » par le « moi étranger » qui aboutit à « la répétition des même traits de visages » (le déguisement, le maquillage), des « caractères » (il s'adapte à ses préférence et à ses goûts, comme sa passion pour l'Égypte antique) et du « destin » (il reproduit son suicide).

Le thème du double est souvent lié aux notions de folie et de délire. En effet, selon Freud, le fou convulsif peut aussi être à l'origine de cette impression d'étrangement inquiétant : « l'inquiétante étrangeté qui s'attache à l'épilepsie, à la folie, a la même origine. […] Le Moyen-âge avait attribué toutes ses manifestations pathologiques à l'action de démons[620]. »

Le thème de la folie est au cœur de nos œuvres, surtout dans *Le Locataire Chimérique* où la folie est plus frénétique. Dans le chapitre « L'Énergumène », le titre renvoie à l'état d'agitation hystérique dans laquelle se trouve Trelkovsky : il est comme possédé par un démon. Prenons deux définitions du dictionnaire Larousse et le Littré pour étayer notre analyse :

Première définition :

> Energumène du « bas lat. ecclés. *energumenos*, possédé du démon, gr. *energoumenos*, part. prés. passif de *energeîn*, agir, produire [et, dans la langue ecclés., en parlant du démon, « exercer une influence néfaste »], dér. de *energês*, actif, efficace, de *en*, dans, et *ergon*, action ; 1579, Bodin, au sens 1 ; sens 2, 1734, Lesage ; sens 3, XXe s.).
>
> 1. *Vx*. Personne possédé du démon
> 2. Personne qui s'emporte violemment, qui s'exprime, agit d'une manière exaltée
> 3. Individu dangereux, d'un comportement inquiétant
> - Syn. : **2** exalté, excité, fantastique ; **3** enragé (fam.), forcené, fou[621].

[617] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2015, p. 246.
[618] *Ibid.* p. 258.
[619] *Ibid.* p. 236.
[620] *Ibid.* p. 249
[621] Grand Larousse de la langue française, tome II CIT-ERY, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 1614

Deuxième définition :

1. Terme de théologie. Celui, celle qui est possédée du démon. Exorciser une énergumène
2. Fig. personne qu'agite un enthousiasme déréglé ou une vive passion. Crier, s'agiter comme un énergumène. / Par hyperbole. Homme qui pousse ses raisonnements ou ses assertions jusqu'à la folie. C'est un énergumène[622].

Les deux définitions ont en commun le caractère impétueux et emporté de l'énergumène qui se définit par des gestes agités et une voix déchaînée. Il renvoie surtout à une dimension théologique de la possession démoniaque. En effet, un champ lexical du déchaînement et de la frénésie essaime l'avant dernier chapitre. Ceci s'exprime par une voix stridente et une perte de l'équilibre. Aussi, la bouche dégoulinante de sang corrobore l'image de l'énergumène gesticulant : « La bouche s'ouvrit. Un peu de sang s'en échappa [623][…] Le sang et les larmes gargouillaient dans la gorge de Trelkovsky[624]. »
Sa voix d'exalté se traduit par les groupes suivants : « avec plus de force la bouche de Trelkovsky affirma[625], il hurla d'une voix hystérique[626], il pleurnichait comme un jeune garçon[627], il hurla. Sa voix se cassait, mais reprenait immédiatement sur un ton plus aigu[628]. » Le chancellement du corps s'exprime par : « en vacillant[629], trébucha[630], en titubant[631], toujours titubant[632], il tomba à quatre pattes pour grimper l'escalier[633]. » Certains gestes de Trelkovsky rappellent ceux d'un possédé tel que « avec une vigueur surprenante[634] », « il éclata d'un rire dément[635]» ou encore ceux d'un stigmatisé qui s'inflige des blessures pour affirmer sa non-appartenance à la norme sociale : « il déchira le haut de sa robe et se griffa profondément la poitrine[636]. » Le fou c'est le dissemblable, le différent, l'informe qui s'oppose à la société. La définition du Littré est complétée par un autre sens : l'énergumène c'est L'« Homme qui pousse ses raisonnements ou ses assertions jusqu'à la folie. » Nous avons relevé les discours amphigouriques de Trelkovsky, ses convictions inébranlables et ses allégations qui accusent les voisins bien que leurs intentions soient quelquefois discutables.

L'inquiétante étrangeté apparaît aussi dans la crainte de la mort comme destinée inéluctable de tout homme mais aussi par les récits qui font référence à l'amputation des membres : « des membres

[622] Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome II, Paris, Encyclopædia Universalis, Encyclopædia Britannica, 2007, p. 2279.
[623] Roland Topor, *op.cit.* p. 159.
[624] *Ibid.* p. 160.
[625] *Ibid.* p. 159.
[626] *Ibid.*
[627] *Ibid.* p. 160
[628] *Ibid.*
[629] *Ibid.* p. 159.
[630] *Ibid.*
[631] *Ibid.* p. 160.
[632] *Ibid.* p. 161.
[633] *Ibid.*
[634] *Ibid.* p. 159.
[635] *Ibid.* p. 162.
[636] *Ibid.* p. 161.

séparés, une tête coupée, une main détachée du bras comme dans un conte de Hauff, des pieds qui dansent tout seuls comme dans le livre déjà mentionné d'A. Schaeffer, recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté[637]. » On retrouve une similarité entre ces récits et le discours de Trelkovsky lorsqu'il essaie de situer le moi :

> On m'enlève un bras, fort bien. Je dis : moi et mon bras. On m'enlève les deux je dis : moi et mes deux bras. On m'ôte les jambes, je dis : moi et mes membres. On m'ôte mon estomac, mon foie, mes reins, à supposer que cela soit possible, je dis : moi et mes viscères. On me coupe la tête : que dire ?[638]

Le situation angoissante dans laquelle se trouve Trelkkovsky provient de l'appréhension d'un danger imminent, ce qui le distingue de la frayeur caractérisée par la surprise : On peut donc dire que la situation de Trelkovsky est angoissante dans la mesure où il sait tout du plan des voisins et attend anxieusement son exécution. Freud explique cette nuance entre peur et angoisse dans *Au-delà du principe de plaisir* où il écrit :

> Effroi, peur, angoisse sont utilisés à tort comme des expressions synonymes [...] Angoisse désigne un certain état tel que attente du danger et préparation à celui-ci, fût-il inconnu, peur réclame un objet déterminé dont on a peur ; effroi, pour sa part, dénomme l'état dans lequel on tombe quand on encourt un danger sans y être préparé, mettant l'accent sur le facteur de surprise[639].

L'inquiétante étrangeté se manifeste également par l'irruption de l'étrange dans le familier : « On peut seulement dire que ce qui a un caractère de nouveauté peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant [640]. » Dans *La Moustache*, la routine quotidienne du personnage est altérée par le rasage de la moustache. Ce geste ressuscite en lui de vieilles interrogations, des fantasmes infantiles, amusants refoulés :

> Enfant, il ne comprenait pas pourquoi les adultes mâles ne tiraient jamais de leur système pileux un parti comique, pourquoi par exemple un homme qui décidait de sacrifier sa barbe le faisait en général d'un seul coup au lieu de proposer [...] le spectacle d'une joue glabre et d'une autre barbue, d'une demi-moustache ou de rouflaquettes en forme de Mickey[641].

L'acte de se raser la moustache coïncide, en partie, avec la réalisation de ce fantasme auquel il avait pensé enfant :

> L'inquiétante familiarité prend naissance dans la vie réelle lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par quelque impression extérieure, ou bien lorsque de primitives convictions *surmontées* semblent de nouveau être confirmées[642].

Bien que, adulte, il soit capable de réaliser une telle farce, il décide néanmoins de se raser correctement afin qu'il n'ait pas un air négligé devant ses amis.

---

[637] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op.cit.* p. 250.
[638] Roland Topor, *op.cit.* p. 59.
[639] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Préface de Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p.10.
[640] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op.cit.* p. 215-216
[641] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 12
[642] Sigmund Freud, L'*Unheimliche*, Cité par Jean-Luc Steinmetz dans *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ?», 2008, p. 18.

L'inquiétante étrangeté est occasionnée lorsqu'un familier rassurant, connu et apprivoisé devient méconnaissable et donc angoissant : « l'étrangement inquiétant = non familier[643] », mais aussi lorsque la frontière entre le réel et l'imaginaire devient trouble. En se rasant la moustache, deux réalités différentes se forment ; certains affirment qu'il n'a jamais eu de moustache tandis que lui est convaincu du contraire. Freud l'a d'ailleurs formulé ainsi dans *Essais de Psychanalyse appliquée* :

> L'inquiétante étrangeté de l'étrange, écrit Freud, surgit d'autant plus facilement que « les limites entres imagination et réalité s'effacent[644] » : c'est peut-être même leur suppression par coïncidence qui en fait le fond[645].

Qui détient la vérité ? Cette indétermination, cette confusion est ce qui provoque l'inquiétante étrangeté. L'inquiétante étrangeté telle que définie par Freud est une notion assez large. Elle fait généralement référence à une idée angoissante refoulée mais qui refait surface sous une autre forme au cours de la vie de l'individu, déclenchée inconsciemment par un facteur extérieur.

Outre *L'inquiétante étrangeté*, d'autres troubles psychanalytiques peuvent être relevés dans les œuvres étudiées.

1. Dans *La Moustache* :

• Le complexe de castration :

Nous ne parlerons pas d'un complexe de castration tel qu'il fut théorisé par Freud, mais d'une forme plus modérée. Le complexe de castration freudien est principalement lié à « ''l'intérêt narcissique pour l'organe génital'' qui, selon Freud (1925), génère l'angoisse de castration – le garçon a à faire avec '' ce morceau de narcissisme '' qu'est le pénis, et la fille avec l'offense narcissique de son absence[646]. »

Dans *La Moustache*, le rasage est considéré au début par le héros comme un rituel qui lui fournit un « calme plaisir[647] ». Cet attachement à son rituel de rasage du soir lui procure une satisfaction, c'est une source de délectation qui pourrait rappeler une sorte de fétichisme. Vers la fin du roman, le rasage perd son caractère initial, pour devenir un acte de souillure : c'est à travers le geste du rasage que le héros de donne la mort.

Le protagoniste établit une analogie entre le geste de se raser et l'acte sexuel :

- Le rasage : « il reprit le rasoir, continua de polir se lèvre supérieure. Une fois, il le passa sur ses joues, comme quand, la bouche enfouie dans le sexe d'Agnès, il s'en écartait le temps

[643] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op.cit.* p. 216.
[644] Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse appliquée*, Idées Gallimard, 1974, p. 198.
[645] Alain Chareyre-Mejan, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture Philosophique », 1998, p. 49.
[646] François Marty, *Les grands concepts de la psychologie clinique*, Paris, Dunod, coll. « PSYCHO SUP », 2012, p. 172.
[647] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 9.

d'embrasser l'intérieur de ses cuisses, puis revint à l'endroit où s'était trouvée sa moustache[648] .»

- L'acte sexuel : « embrassait l'intérieur de ses cuisses, les tendons qui reliaient ses cuisses à son sexe où il plongeait la langue, enfoncée le plus loin possible, un instant sortie pour sucer ses lèvres, replongée à nouveau dans la joie de l'entendre gémir au-dessus de lui[649]. »

Le rasage, comparé à l'acte sexuel, devient source de plaisir masochiste. Il trouve un certain plaisir – un plaisir sexuel, érotique – à se lacérer le visage. Cette lésion du visage, voire cette mutilation, est assimilable à un acte de castration volontaire (comme la circoncision ou la subincision par exemple). La mutilation du visage pourrait être considérée comme une castration symbolique : « La figuration symbolique de la castration (calvitie, coupe de cheveux, chute des dents, décapitation, etc.)[650] ». L'angoisse de la castration c'est la crainte de se trouver privé de ce qui définit l'Homme comme mâle, viril, c'est-à dire le phallus :

> De façon semblable, l'angoisse de castration doit-elle être considérée comme la forme la plus différenciée d'angoisses plus anciennes, plus profondes, plus étendues qui feraient d'elle un produit tardif et de portée plus limitée, ou bien est-elle en quelque sorte un élément constitutif du désir humain, éclairant après coup toute forme d'angoisse ? Peut-on alors parler de castration *symbolique* ?[651]

Dans *La Moustache*, nous pourrons parler de *castration symbolique*. Le rasage pourrait être considéré comme l'effacement de ce qui caractérise l'Homme, c'est-à-dire sa moustache. Ce symbole éliminé, le protagoniste ne reconnaît plus l'image que lui renvoie son reflet, il se trouve différent.

- Le complexe narcissique :

Il s'attendait, en entreprenant cette blague, à être au centre de l'attention. Cela l'irrite que personne ne remarque ce qui lui a pris du temps et du courage à faire. Il se trouve dégoûté, aigri que personne ne fasse attention à lui. L'enlisement de la blague l'agace. Il avait cru en entreprenant cette plaisanterie qu'ils allaient tous rire de ça ensemble, le railler peut-être, mais du moins le remarquer. Leur indifférence lui est insoutenable :

> Il se sentait triste comme un enfant qui, lors d'un repas familial en l'honneur de son prix d'excellence, voudrait que la conversation porte seulement sur cet événement, souffre que les adultes, après l'en avoir félicité, n'y revienne pas sans cesse, parlent d'autre chose, l'oublient[652] [...] se félicitant mutuellement et riant de bon cœur comme il l'avait espéré. Sa déception enfantine s'accentua, l'agacement revint[653].

---

[648] *Ibid.* p. 149.
[649] *Ibid.* p. 49.
[650] André Green, « Le complexe de castration chez Freud », *op.cit.*
[651] André Green, « Introduction », *dans ibid.* p. 4-8. URL : https://www.cairn.info/le-complexe-de-castration--9782130560173-page-4.htm (consulté le 06/10/2019).
[652] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 19-20.
[653] *Ibid.* p. 20-21.

La moustache, comme chaque détail du corps, ne sont pas à négliger. Ils définissent l'individu en tant que sujet unique. Ce sont des « marques » qui garantissent son authenticité et son unicité. Marilia Aisenstein dans son article « Petites marques du corps[654] », évoque l'importance de la moustache dans l'élaboration de l'identité du personnage :

> […] Comment une moustache, un grain de beauté peuvent-ils revêtir une telle importance, donc représenter aussi une telle menace de cataclysme narcissique pour un sujet ? […] Narcissisme des petites différences ? Je suis consciente de donner une extension à la notion freudienne, pourtant il s'agit bien d'un phénomène analogue, ou une marque du corps devient « un tabou » de par l'investissement narcissique dont il fait l'objet, investissement qui transforme cette marque en garant de l'intégrité narcissique de l'individu.
> Ne parle-t-on pas de « marques de naissance » ou de « marques de fabrique », auxquelles il est interdit de toucher ? Un tabou est un tabou, sa la transgression peut mener à la désorganisation identitaire et à la mort[655].

Le complexe narcissique se manifeste par l'effacement d'une marque constitutive de l'identité du sujet. Le sujet se rend alors compte que son identité tournait autour de cette marque. Il ne se reconnaît donc plus et se trouve différent. Chez Trelkovsky, l'effacement identitaire se manifeste principalement par un trouble dans l'identité sexuelle.

2. Dans *Le Locataire Chimérique* :

• Le refoulement et l'ambiguïté de l'identité sexuelle :

Freud évoque, dans le chapitre « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » de son ouvrage *Névrose, Psychose er Perversion*[656], la bisexualité comme un « fantasme sexuel inconscient [où] la solution du symptôme exige deux fantasmes sexuels dont l'un a un caractère masculin et l'autre un caractère féminin[657]. » Il énonce l'hypothèse qu' « un symptôme hystérique est l'expression d'une part d'un fantasme sexuel inconscient masculin, d'autre part d'un fantasme sexuel inconscient féminin[658]. » Dans *Le Locataire Chimérique*, la confusion dans l'identité sexuelle se manifeste de deux manières : d'abord par la relation qu'entretient Trelkovsky avec Stella, ensuite avec celle qu'il entretient avec Simone Choule qui aboutit au travestissement. En effet, la sexualité de Trelkovsky se place, dès le début, sous le signe de l'ambiguïté. Trelkovsky se trouve attirant et séduisant avec une robe, une perruque, des porte-jarretelles et des talons hauts. Son attirance pour Stella est strictement charnelle, elle est la représentation de ses fantasmes :

---

[654] Marilia Aisenstein, « Petites marques du corps », *Revue française de psychosomatique*, 2010/2 (n° 38)
[655] *Ibid.* p. 7-16. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2010-2.htm-page-7.htm (consulté le 31/12/2018).
[656] Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, PUF, Paris, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1973, 2010.
[657] *Ibid.* p. 154.
[658] *Ibid.*

> C'était le genre de fille auquel Trelkovsky recourait en imagination dans ses moments les plus intimes. Pour le corps tout au moins, un corps qui aurait pu aisément se passer de tête. […] Cette chair laiteuse de la cuisse, ombrée, mais d'une luminosité extraordinaire à côté des régions sombres du centre, hypnotisait Trelkovsky. Il eut du mal à s'en défaire pour remonter jusqu'au visage, qui était absolument banal[659].

Il ne sait pas comment se comporter face aux avances de Stella. Il sait qu'il doit réagir mais il ne sait pas quoi faire. Son comportement n'est pas spontané, il sait qu'il y a certaines règles à suivre, mais il ne sait pas comme s'y prendre. Ce qui reflète un certain malaise dans l'identité sexuelle :

> Pendant le documentaire, il sentit la jambe de sa voisine venir se coller contre la sienne. Il fallait donc tenter quelque chose ! Il n'arrivait pas à se décider, et pourtant il savait qu'il ne pouvait pas ne rien faire. Il lui passa le bras autour des épaules. Elle ne réagit pas, mais au bout d'un moment, il eut des crampes dans le biceps. Il était dans cette position inconfortable quand la lumière se ralluma pour l'entracte[660].

Il décrit avidement son corps sans prêter d'importance à autre chose. Elle est uniquement la réflexion de ses fantasmes. Il la considère comme un objet de désir, comme de la « chair ». L'acte sexuel se présente chez Trelkovsky comme une tâche à accomplir, une obligation, au cours de laquelle il s'ennuie et somnole :

> Il savait ce qu'il convenait de faire à présent. Il se mit à la déboutonner. […] Malgré son désir, Trelkovsky ne réussit pas à s'exciter. Peut-être à cause de la boisson, mais aussi parce que, inexplicablement, cette femme lui faisait horreur […] Il avait très sommeil[661].

Le travestissement chez Trelkovsky révèle une déviance de l'identité sexuelle. Ce trouble est dû à un conflit entre la féminité et la masculinité et à une fragilité de l'assise sexuelle. L'emploi des possessifs vient démontrer que Trelkovsky s'approprie les accessoires de son déguisement : « La sueur lui coulait dans les yeux. Elle délayait son maquillage qui laissait des traînées boueuses sur son cou. Il s'empêtrait dans sa robe, faisait craquer les attaches de son soutien-gorge[662]. » Il réprouve le sexe masculin qui le « gêne » dans sa métamorphose :

> La virilité aussi le dégoûtait. Il n'avait jamais apprécié cette façon de revendiquer son corps, son sexe et d'en être fier. […] Mais il n'était pas homosexuel, il n'avait pas l'esprit assez religieux pour cela. Chaque pédéraste est une sorte de Christ raté. Et le Christ, songea Trelkovsky, était un pédéraste aux yeux plus grands que le ventre. […] Dieu sait quelle opinion j'aurais si j'avais été une femme… Il éclata de rire[663].

Trelkovsky se plaît dans son nouveau personnage et prend un réel plaisir à se déguiser :

> Il fit l'acquisition d'une robe, de lingerie, de bas et d'une paire d'escarpins à talons hauts. Il revint à l'appartement, en hâte, pour se déguiser. […] Il courait presque dans l'escalier. En fermant la porte il ne put se contenir d'un éclat de rire. Mais sa voix était trop grave. Il s'amusa à parler avec une voix de fausset[664].

---

[659] Roland Topor, *op.cit.* p. 23.
[660] *Ibid.* p. 27-28.
[661] *Ibid.* p. 85.
[662] *Ibid.* p. 133.
[663] *Ibid.* p. 97.
[664] *Ibid.* p. 116.

L'engouement face à sa nouvelle image donne à la situation un caractère espiègle, caricatural. Comme un enfant, il se délecte devant le caractère amusant de sa « farce ». Trelkovsky a du mal à se procurer une identité sexuelle masculine. Cependant, il trouve une certaine aisance à s'identifier au sexe féminin. Certains adjectifs comme « émerveillé » reflètent cette jouissance à se transformer en femme :

> Il décrocha la glace afin de mieux suivre les étapes de sa transformation. [...] Il s'empara de son rasoir et de la crème à raser, et se rasa méthodiquement les jambes, des cuisses aux chevilles. Il ceignit le porte-jarretelles autour de sa taille, puis il enfila les bas qu'il accrocha, bien tendus et bien lisses aux petits appareils de caoutchouc. […] Ensuite, il noua le soutien-gorge renflé par les faux seins, puis la combinaison, la robe. Les hauts talons enfin.
> L'image d'une femme se trouvait dans le miroir. Trelkovsky était émerveillé. Ce n'était pas plus difficile que cela de créer une femme[665] !

Trelkovsky tombe amoureux, érotiquement, de cette nouvelle image. Il s'admire, comme un Narcisse, face au miroir. Il se contemple passionnément et avec ardeur. Il se dissocie de lui-même, et cette nouvelle figure féminine, qu'il a créée, stimule son désir :

> […] Les bras croisés par-devant, il se prenait la taille avec les mains, si bien qu'on avait l'impression, derrière lui de voir un couple enlacé. L'impression était d'une justesse extraordinaire, renforcée encore par le travesti. C'étaient ses mains, ses propres mains qui caressaient l'étrangère. De la main gauche, il releva sa robe. La droite s'introduisait par l'encolure de défaisait le soutien-gorge. L'excitation le gagna comme s'il tenait une vraie femme dans ses bras. Petit à petit, il se dénuda. Il ne conserva que ses bas et son porte-jarretelles pour le lit…[666]

L'ambiguïté et l'incertitude évidentes de l'identité sexuelle sont la conséquence d'un refoulement pulsionnel qui aurait conduit Trelkovsky à la métamorphose. Ses angoisses nous apprennent que la notion d'identité sexuelle est une notion ambiguë, complexe et fuyante. La nouvelle identité créée est la conséquence d'un refoulement, d'un état qu'il s'efforce d'étouffer. Il en résulte la prévalence de cet état second jusqu'à la suppression et la perte de l'identité première. La dissolution progressive de son identité correspond à l'émoussement progressif de sa virilité en s'assimilant de plus en plus à Simone Choule (vernis à ongles, robe, perruque, maquillage, bas, porte-jarretelle…)

- La machination des gestes de Trelkovsky est liée à un « déterminisme inconscient»:

La transformation de Trelkovsky se prépare peu à peu. Des indices sont laissés par l'auteur qui traduisent la fascination étrange, inexpliquée, qu'éprouve Trelkovsky à l'égard de Simone Choule : ceci commence par la découverte d'une incisive dans un trou dans le mur derrière l'armoire. Trelkovsky est persuadé qu'il s'agit de celle de Simone vu qu'il se souvient qu'il lui manquait une incisive lorsqu'il l'a vue bouche béante dans son lit d'hôpital.

[665] *Ibid.* p. 117.
[666] *Ibid.*

Cette transformation graduelle commence par une tentative d'identification : Trelkovsky essaie de comprendre ce qui aurait pu la pousser à emmurer son incisive en se mettant à sa place :

> En faisant machinalement rouler la dent sur sa paume, il essayait de deviner pourquoi Simone Choule avait mis sa dent dans un trou du mur. Il se rappelait vaguement cette légende enfantine qui voulait qu'à la dent ainsi cachée vienne se substituer un cadeau. L'ancienne locataire avait-elle à ce point conservé ses croyances de petite fille ? Ou alors avait-elle répugné, et Trelkovsky plus que tout autre le comprenait, à se séparer d'un morceau d'elle-même ? [667]

Le caractère machinal de ses gestes montre qu'il se laisse peu à peu influencer par Simone Choule. Il reproduit même ses gestes du quotidien les plus banals. Lui qui a plutôt l'habitude de boire un café, se laisse peu à peu tenter par le chocolat. Certaines de ces habitudes lui ont été « suggérées » par le serveur dans le café d'en face :

- « Un petit café ? Pas trop nerveux ? Pas de chocolat ?
- Si, c'est ça, un chocolat et deux tartines.
- […] Vous me donnerez aussi un paquet de Gauloises bleues.
  Le garçon était désolé.
- J'en manque, actuellement. Faudra que j'aille en chercher.
- Qu'avez-vous d'autre ?
- Des blondes, des Gitanes… l'ancienne locataire fumait toujours des Gitanes. Je vous donne un paquet ?
- Va pour les Gitanes, alors, mais sans filtre.
- D'accord. Elle n'en prenait pas non plus[668]. »

Peu à peu, le chocolat et les deux tartines font finalement partie de sa routine matinale : « Trelkovsky prit son chocolat et deux tartines au café d'en face[669]. » Ici l'emploi du possessif, ancre cet acte dans la quotidienneté de Trelkovsky, qui devient de la sorte un acte machinal. Il prend inconsciemment l'habitude d'avoir le même petit-déjeuner que Simone : « Il repensait à l'ancienne locataire. Il but son chocolat sans s'en apercevoir[670]. » Lui-même admet que la tentation est trop forte et qu'il succombe progressivement :

> Ce n'était pas la première fois qu'il recevait du courrier destiné à Mlle Choule. Au début, il avait répugné à l'ouvrir pour en prendre connaissance. Cependant, petit à petit, la fascination avait été trop forte. Il avait fini par lui céder[671].

Au-delà de reproduire ces gestes du quotidien, Trelkovsky trouve du plaisir à s'identifier aux goûts de Simone Choule. Il s'intéresse à l'Égypte antique : « Depuis qu'il avait lu les romans historiques ayant appartenu à Simone Choule, il se passionnait pour tout ce qui avait trait à l'histoire[672]. »

---

[667] *Ibid.* p. 58.
[668] *Ibid.* p. 77-78.
[669] *Ibid.* p. 96.
[670] *Ibid.* p. 64.
[671] *Ibid.* p. 77.
[672] *Ibid.* p. 80.

Les étapes du plan des voisins progressent selon une logique et Trelkovsky connaît à l'avance ce qui va se produire : « il ne fut plus nécessaire de chercher », « Il le savait avec une telle conviction qu'il n'alla même pas vérifier tout de suite ». L'emploi des adverbes '' naturellement, machinalement '' soutient également cette idée :

> Naturellement ! Il aurait dû s'y attendre. Il y avait un trou dans sa bouche : une incisive supérieure manquait ! […] Il savait où était son incisive. Il le savait avec une telle conviction qu'il n'alla même pas vérifier tout de suite. [...] Après seulement il déplaça l'armoire, pour retirer du trou les deux incisives, ensanglantées toutes deux. [...] Il se passa machinalement la main sur le cou, qu'il tacha de rouge[673].

Il affirme que ce sont les voisins qui se sont introduits chez lui et qu'ils se sont pris à plusieurs pour lui arracher l'incisive ou encore pour lui farder le visage : « Il se réveilla dans son appartement, allongé sur le lit. Il était habillé en femme, et il n'eut pas besoin de vérifier devant son miroir pour savoir qu'il était fardé soigneusement[674]. »

Or si Trelkovsky devine aussi bien le déroulement du plan, ne serait-ce pas parce qu'il se l'inflige inconsciemment à lui-même ? Freud explique ce phénomène de la machination de certains gestes, c'est-à-dire l'accomplissement d'un geste issu du hasard, d'une force inexpliquée, par la notion de déterminisme psychique. Il expose cette théorie dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne*[675]. Il écrit : *« certains actes en apparence non-intentionnels se révèlent*, *lorsqu'on les livre à l'examen psychanalytique, comme parfaitement motivés et déterminés par des raisons qui échappent à la conscience*[676]. » Selon Freud, les gestes produits machinalement sont influencés par un facteur psychique : « dans la vie psychique il n'y a rien d'arbitraire, d'indéterminé[677]. »

Ainsi, les gestes « machinaux » de Trelkovsky sont déterminés et lui sont dictés, par son inconscient. Le déterminisme psychique aurait pu être déclenché chez Trelkovsky par certains épisodes. D'abord par la concierge qui attire son attention, dès son arrivée, sur la verrière et le suicide de l'ancienne locataire. Ensuite, par M. Zy qui le met en garde contre le bruit. Trelkovsky avait également noté, lors de sa première visite à l'hôpital, qu'il manquait une incisive à Simone – « il nota avec gêne qu'une incisive supérieure manquait[678]. » Et enfin, le serveur du café qui lui parle des habitudes matinales de Simone Choule. Celles-ci sont inconsciemment marquées dans l'esprit de Trelkovsky. Tous ces détails s'incrusteront dans l'inconscient de Trelkovsky, dicteront ses gestes et influenceront ses pensées.

---

[673] *Ibid.* p. 118.
[674] *Ibid.* p. 130.
[675] Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, 1923, traduit par Serge Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1967.
[676] *Ibid.* p. 275.
[677] *Ibid.* p. 278.
[678] Roland Topor, *op.cit.* p. 22.

Trelkovsky est convaincu qu'un acharnement du destin s'est abattu sur lui. Il n'est pas responsable de ses actes, c'est le destin qui lui « impose » les événements qu'il subit. Afin de contourner ce hasard malheureux, il doit prévoir toutes les issues possibles :

> Il se persuada qu'il devait imaginer toutes les solutions possibles afin de ne pas se laisser surprendre par le destin. C'était là une vieille croyance de Trelkovsky. Il avait toujours pensé que le destin n'intervenait que pas imprévu. Donc, le fait de prévoir écartait les mauvais coups du sort[679].

C'est ce que Freud définit par la superstition. Il consacre dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, un chapitre intitulé « Déterminisme, croyance au hasard et superstition Points de vue », dans lequel il explique que le paranoïaque, ou le superstitieux, sont ceux qui « attachent la plus grande importance aux détails les plus insignifiants, échappant généralement aux hommes normaux, qu'ils observent dans la conduite des autres ; ils interprètent ces détails et en tirent des conclusions d'une vaste portée. […] Alors que l'homme normal admet une catégorie d'actes accidentels n'ayant pas besoin de motivation, catégorie dans laquelle il range une partie de ses propres manifestations psychiques et actes manqués, le paranoïaque refuse aux manifestations psychiques d'autrui tout élément accidentel[680]. »
Contrairement à l'homme « normal », l'homme superstitieux et notamment Trelkovsky, explique la corrélation des événements par une machination du destin. L'homme ''normal'' est celui qui sait que c'est son inconscient qui détermine les événements qui surviennent au cours de sa vie. Le premier croit au « hasard intérieur » ou « psychique » le second croit au « hasard extérieur » :

> […] Il y a donc deux différences entre l'homme superstitieux et moi : en premier lieu, il projette à l'extérieur une motivation que je cherche à l'intérieur ; en deuxième lieu, il interprète par un événement le hasard que je ramène à une idée. Ce qu'il considère comme caché correspond chez moi à ce qui est inconscient […] C'est parce que le superstitieux ne sait rien de la motivation de ses propres actes accidentels et parce que cette motivation cherche à s'imposer à sa connaissance, qu'il est obligé de la déplacer en la situant dans le monde extérieur[681].

Selon Freud, les choix de Trelkovsky ne seraient pas arbitraires, ils lui seraient dictés, non pas par les voisins ou le destin, mais par son inconscient. La superstition s'explique également comme « […] attente d'un malheur, et celui qui a souvent souhaité du mal à d'autres, mais qui, dirigé par l'éducation, a réussi à refouler ces souhaits dans l'inconscient, sera particulièrement enclin à vivre dans la crainte perpétuelle qu'un malheur ne vienne le frapper à titre de châtiment pour sa méchanceté inconsciente[682] », c'est pour cette raison que Trelkovsky est persuadé qu'il s'agit bel et bien d'un acharnement personnel exclusivement contre lui et sans aucune raison apparente. Cet acharnement, auquel il ne trouve pas d'explication, le pousse à mettre en question son identité.

---

[679] Ibid. p. 140.
[680] Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, *op.cit.* p. 292-293.
[681] *Ibid.* p. 295-296.
[682] *Ibid.* p. 297-298.

- Réflexion sur l'identité :

Le regard des autres dans la construction du « moi » est intimement lié à une quête de l'identité, à une recherche de définir le moi. Trelkovsky cherche à découvrir : qu'est-ce-qui le définit ? Ou encore à trouver où se situe le « moi » ? Nous avons observé que Trelkovsky, à plusieurs reprises, médite sur la définition du « moi ». Le problème de l'identité est au cœur du roman :

> Une des fonctions du fantastique est d'interroger l'homme sur sa nature. Les questions que chacun se pose – qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? – Sont au cœur du genre. Il s'agit rarement d'apporter des réponses. Le fantastique n'est pas didactique. Lorsque des solutions sont évoquées, elles prennent bien souvent la forme du mystère et renvoient à d'autres interrogations[683].

Le « moi » est une notion tellement fuyante que Trelkovsky semble indécis face à sa propre existence et face à ce qui le définit réellement. Cette difficulté à définir le moi reflète la fragilité identitaire, et explique pourquoi Trelkovsky fut victime d'une perte identitaire et d'une métamorphose :

> Qu'est-ce qui était lui, uniquement lui ? Qu'est-ce qui le différenciait des autres ? Quelle était sa référence, son label ? Qu'est-ce qui lui faisait dire : c'est moi, ou ce n'est pas moi ? il avait beau chercher, il l'ignorait[684].

S'il y a bien une chose qui définit Trelkovsky, c'est indubitablement son ridicule : « Il se rendait parfaitement compte du ridicule de son comportement, mais il était incapable de le modifier. Ce ridicule était en lui, c'était probablement ce qu'il y avait de plus vrai dans sa personnalité[685] » marquant ainsi la futilité du personnage et son manque d'authenticité.

Face à l'échec de se définir et en remarquant que son « moi » se désagrège peu à peu laissant place à Simone Choule, Trelkovsky a plus que jamais besoin de savoir qu'il existe. Il a besoin de sentir son corps matériel, ses effluences pour savoir qu'il existe. Ceci reflète l'angoisse face à une perte de l'identité, une angoisse viscérale, profonde :

> Il se recroquevillait sous les couvertures. Plus que jamais il avait la conscience aiguë de lui-même. Ses dimensions lui étaient familières, il avait employé tant d'heures à observer et à redessiner son corps [...] Les mollets étaient contre les cuisses, les genoux venaient presque toucher le plexus, les coudes serrés au corps.[...] Car il ne supportait pas d'entendre ce bruit [le battement de son cœur] horrible qui témoignait la fragilité de son existence. […] Il avait besoin de son odeur pour être sûr d'exister. Il se forçait à péter pour que cette odeur soit plus forte encore, plus insoutenable[686].

Son identité étant devenue incertaine, une angoisse existentielle de disparaître le prenait ; Trelkovsky a besoin de sentir tous les membres de son corps pour se rassurer, pour savoir qu'il existe. Trelkovsky médite sur une question ontologique. Il se demande quelle partie du corps confère à l'individu son identité, quelle partie spécifique du corps renferme la quintessence de l'identité :

---

[683] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 272.
[684] Roland Topor, *op.cit.* p. 123.
[685] *Ibid.* p. 52.
[686] *Ibid.* p. 99-100.

> « À partir de quel moment, se demanda Trelkovsky, l'individu n'est-il plus celui que l'on pense ? On m'enlève un bras, fort bien. Je dis : moi et mon bras. On m'enlève les deux je dis : moi et mes deux bras. On m'ôte les jambes, je dis : moi et mes membres. On m'ôte mon estomac, mon foie, mes reins, à supposer que cela soit possible, je dis : moi et mes viscères. On me coupe la tête : que dire ? Moi et mon corps, ou moi et ma tête ? De quel droit ma tête, qui n'est qu'un membre après tout, s'arrogerait-elle le titre de ''moi'', Parce qu'elle contient le cerveau ? Mais il y a des larves, des vers, que sais-je encore, qui ne possèdent pas de cerveau. Pour ces êtres, alors, existe-t-il quelque part des cerveaux qui disent : moi et mes vers ?''Trelkovsky avait été sur le point de jeter la dent, pourtant, au dernier moment il s'était ravisé[687]. »

Le recours au monologue donne plus d'honnêteté au raisonnement. Les questions/réponses brèves et qui se succèdent confèrent au discours un rythme rapide. Le vocabulaire cru et la banalisation de l'acte d'imputation rendent le discours cynique et choquant. Mais le contraste entre la question assez sérieuse et le ton un peu loufoque, comique, voire un peu enfantin, confère au monologue cet humour noir, grinçant propre à Topor. Le côté caricatural met en amont l'importance et la gravité de la réflexion. La question que se pose ici Trelkovsky est « qu'est-ce-que le moi ? » Pourtant, toutes les réponses ne satisferont pas sa curiosité, et ses questionnements resteront sans réponses, en suspens... Avec la perte progressive de son identité, toutes ces certitudes se désagrègent, tout ce qu'il tenait pour vrai est réfuté. Prenons l'exemple des deux incisives qu'il a longuement regardées et qui se sont avérées être deux canines : « Il alla chercher les incisives dans le trou. Ce furent deux canines qui roulèrent dans la main[688]. » Le changement de la réalité rappelle le héros de *La Moustache* qui voit certains détails de sa vie disparaître. Cette tentative de définir le moi et d'échouer, en dit beaucoup sur l'incertitude identitaire de Trelkovsky. S'il n'arrive pas à situer le moi, c'est qu'il n'arrive pas à le définir, à le cerner ni même à le comprendre.

La psychanalyse permet de comprendre et de traiter les maux de l'être humain, d'étudier leurs origines et leurs causes. Comme la psychanalyse, la philosophie de l'Absurde cherche à comprendre la place de l'individu contemporain dans le monde, la source de ses malheurs, le but de son existence.

[687] *Ibid.* p. 59.
[688] *Ibid.* p. 155.

❖L'absurde : le fantastique philosophique :

I. Un univers incompréhensible :

Le monde fantastique est un monde incompréhensible et injuste. L'individu, témoin d'un phénomène inexpliqué, devient conscient de l'existence d'autres lois jusqu'alors inconnues pour lui. Le fantastique absurde est un fantastique plus universel qui touche l'organisation mystérieuse du monde et qui dépasse l'homme et son individualité :

> L'absurde signifie un monde dans lequel mes contradictions sont prégnantes, les anomalies flagrantes, monde dans lequel dominent non seulement l'absence de sens, mais encore l'absence de finalité. Dans le fantastique, au contraire l'idée de finalité reste présente, mais elle n'est pas vue ou n'est pas comprise. […] Le fantastique, en montrant un monde dont la finalité échappe à l'homme, abandonne l'homme à son sort[689].

Les lois de l'univers nous transcendent et l'explication de certains phénomènes dépassent notre raison. Les héros de ces romans sont les seuls témoins de ce bouleversement que nul autre ne semble remarquer. Ce sentiment obsédant que le monde est injuste et qu'il n'est pas régi par une finalité c'est le sentiment de l'absurde. Apparu vers les années quarante, il reflète la condition humaine du XXe siècle. Désenchanté et accablé, le héros absurde doit pourtant assumer l'absence de sens et abandonner la recherche d'une finalité dans le monde.

L'un des pionniers de la philosophie de l'absurde est Albert Camus. Il développe dans son illustre essai *Le mythe de Sisyphe*, ce qui sera le fondement de la pensée absurde. Pour lui, l'absurde est le « contraire [de] la raison aveugle qui a beau prétendre que tout est clair[690]. » Il voit que dans la volonté de l'homme à comprendre l'univers il y a rapetissement de sa grandeur, il écrit à ce propos : « Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau[691]. » Face au monde, l'homme est toujours en « exigence de familiarité[692] » et en « appétit de clarté[693]. » Ce qui explique les monologues méthodiques dans *La Moustache*, et le besoin de Trelkovsky et de Raoul Cérusier de trouver une explication à ce qui leur arrive. Camus arrive à la conclusion, celle d'ailleurs à laquelle arrivent les trois protagonistes, que certains phénomènes restent méconnus pour l'homme : « Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne

[689] Nathalie Prince, Le *fantastique*, *op.cit.* p. 18.
[690] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1942, p.38
[691] *Ibid.* p. 34.
[692] *Ibid.*
[693] *Ibid.*

puis pour autant appréhender le monde[694] » cela implique que les phénomènes que nous apercevrons ne sont que la manifestation du fonctionnement obscur de l'univers.

L'absurde requiert la présence simultanée de l'homme raisonnable, qui essaie de comprendre et de donner un sens à sa condition mais qui se retrouve confronté à un monde incompréhensible et indifférent : « Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dans l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien[695]. » Ainsi, pour qu'il y ait absurde, il faut qu'il y ait lucidité de l'homme face à cet univers indéchiffrable.

Comme le fantastique, l'absence d'explication est ce qui caractérise l'absurde. L'écrivain du fantastique ne prodigue ni une explication rationnelle qui permettrai de basculer vers l'étrange, ni une explication surnaturelle qui permettrai le passage au merveilleux. Comme l'écrivain, le philosophie qui réfléchit sur l'absurde ne promulgue aucune solution pour le comprendre ou pour y remédier. Selon Camus, donner une explication à l'absurde reviendrait à l'annuler :

> D'une certaine façon, l'être humain en proie au sentiment de l'absurde se retrouve dans la même position que le protagoniste d'un récit fantastique, à savoir qu'il voit ses valeurs vaciller devant un monde qu'il croyait connaître, ou à tout le moins comprendre, et que finalement il ne comprend pas.
> De plus, Camus dit de l'absurde qu'il s'agit d'un phénomène par essence insupportable. [...] Tout comme le fantastique, l'absurde « camusien » ne vit qu'en l'absence d'explication; le rendre intelligible revient donc à l'annihiler[696].

La philosophie de l'absurde et le genre fantastique partagent également une vision pessimiste du monde ; ils mettent en évidence la précarité de la condition de l'homme troublé face à un monde incompréhensible dont les lois échappent à son entendement. L'homme camusien n'est pas libre et mène une existence mystérieuse et sans but :

> […] Un des paradigmes fondamentaux du fantastique philosophique : l'angoisse liée à l'interrogation sur le sens de l'existence. Ici, donc, rien d'extravagant : pas de prodige, de magie, de monstres, d'apparitions surnaturelles, mais simplement l'étrangeté radicale de la condition humaine. Le personnage, dont la substance est insaisissable, est à lui-même son propre double. La réalité matérielle s'est dissoute dans un univers mental en proie au doute, à la duplicité de l'inconscient, à toutes les ruses de l'imagination[697].

Ainsi, cette interrogation sur le sens de la vie est au cœur de la littérature fantastique et de la philosophie absurde. Les protagonistes, une fois le dérèglement survenu, remettent en question toutes leurs convictions.

---

[694] *Ibid.* p. 38.
[695] *Ibid.* p. 39.
[696] Félix Brassard, « Vers un cinéma de l'absurde : Les films de Roman Polanski », Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, faculté des arts et sciences, Mémoire présenté à la faculté des arts et sciences en vue de l'obtention du grade de maître ès arts en études cinématographiques, Université de Montréal, Septembre 2014, p.53. URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11580/Brassard_Felix_2014_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulté le 07/06/2021).
[697] Bernard Valette dans *Encyclopédie du fantastique*, *op.cit.* p. 677.

Comme c'est le cas dans *La Moustache*. Au début du roman, la théorie d'une éventuelle conspiration est menaçante. Mais, au fur et à mesure que l'intrigue se développe, le héros est de plus en plus convaincu qu'il ne s'agit pas d'un simple canular, d'une farce légère orchestrée par sa femme. Il n'est pas fou, Agnès non plus. Il portait sûrement une moustache qu'il a décidé, d'une manière irréfléchie, de raser. À ce moment précis, un dérèglement est apparu dans l'ordre naturel des événements. La dimension absurde vient s'additionner au caractère fantastique. L'absurde s'exprime dans l'aspect incompréhensible et injustifiable de l'univers, dont les lois sont altérables. L'univers a connu un dérèglement, et le protagoniste cherche par tous les moyens à s'en sortir. Toutes ses convictions se sont désagrégées peu à peu, pour laisser place à l'incertitude et au désarroi du héros qui se trouve dans l'incapacité de trouver des explications à ce phénomène. L'absurde se manifeste dans *La Moustache* par le détraquement de l'ordre naturel du monde :

> Absurde, bien sûr, pensait-il, mais que peut espérer d'autre un homme à qui est arrivé ce qui m'est arrivé ? […] Alors qu'en vérité, il s'en rendait bien compte à présent, les choses étaient plus complexes, il n'était pas fou. Agnès et Jérôme et les autres non plus. Seulement l'ordre du monde avait subi un dérèglement à la fois abominable et discret, passé inaperçu de tous sauf pour lui, ce qui le plaçait dans la situation du seul témoin d'un crime, qu'il faut par conséquent abattre le sursis répétitif[698].

Ces pertes de mémoire progressives sont tellement déconcertantes et persistantes que le héros a des difficultés à les attribuer à une pathologie curable avec des médicaments. Il s'agit d'un phénomène plus important qui le dépasse lui, Agnès et tous les autres. Vivre conscient de ce changement est juste impossible, c'est ce qui le poussera éventuellement au suicide :

> […] Il lui suffirait de voir Agnès pâlir, se mordre les lèvres, de noter un silence, prolongé pour savoir que voilà, ça recommençait, que l'univers se désagrégeait de nouveau. Vivre ainsi, en terrain miné, avancer à tâtons dans l'attente de nouveaux éboulements, aucun être humain ne saurait le supporter. Il comprenait que cette perspective l'avait poussé à la fuite, bien davantage que l'hypothèse ridicule d'un complot contre lui[699].

L'image du toboggan revient à deux reprises dans le discours du héros. Il établit une analogie entre ce qui lui arrive et le toboggan où tout va vite comme une cascade au cours de laquelle tout se précipite et s'effondre. Il est impuissant face à un phénomène qui est plus grand que lui. C'est cette impression de non-sens et d'injuste qui provoque un sentiment de malaise existentiel. Retenons ici deux métaphores qui traduisent l'égarement du narrateur et l'effondrement précipité de ses souvenirs et de ses convictions. La première est la métaphore du toboggan – « Il ne fallait plus rien demander, refuser la tentation de ce toboggan, jusqu'à l'arrivée du psychiatre[700] » – la seconde celle d'un manège – « […] Mais ce n'était pas pareil, il n'y avait pas alors ce tournis de manège détraqué, venant heurter un butoir, repartant dans l'autre sens sans qu'il puisse ni descendre ni souffler[701]. »

---

[698] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 120.
[699] *Ibid.* p. 114.
[700] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 88.
[701] *Ibid.* p. 89.

Il se sent étranger dans le monde, étranger dans son corps. Ces gestes du quotidien n'ont plus aucun sens, aucun but. L'effacement progressif des souvenirs engendre l'évanouissement de l'existence du protagoniste : le sujet se trouve en proie à la confusion et à une grande angoisse face à la désagrégation de tout ce qu'il a pris pour réel : « […] Ce qui angoisse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence[702]. » Un changement brusque et inattendu a perturbé l'ordre habituel des choses. Cette altération du quotidien marque le début d'un renversement : la victime devient consciente que le monde dans lequel elle vit est gouverné par des lois transcendantes qui échappent à toute explication. Plus qu'un simple complot orchestré par sa femme et leur groupe d'amis. C'est l'Univers tout entier qui s'est détraqué suite à un changement dans la monotonie du quotidien. Ce qui associe davantage ce roman au genre absurde, c'est le caractère incohérent, voire impossible de l'intrigue proposée par Carrère.

Derrière cette prétendue organisation et harmonie du monde, le héros de *La Moustache* réalise que ce monde-là n'est en réalité qu'une façade. Il comprend qu'il est en réalité injuste et incompréhensible. L'aventure du protagoniste illustre parfaitement le non-sens de cet univers. En effet, seule une force transcendante pourrait escamoter subtilement cette expérience incroyable et tout remettre dans l'ordre :

> Non, seul le ciel, si on pouvait appeler ça le ciel, était en mesure de l'aider : il ne s'agissait pas, surtout pas, de truquer la réalité, mais d'accomplir un miracle, de faire que n'ait pas eu lieu ce qui avait eu lieu. Gommer cet épisode de leurs vies, et ses conséquences, mais aussi gommer la trace de la gomme, et la trace de cette trace[703].

Nous remarquons également dans *La Moustache* une référence au théâtre de l'absurde. Guillaume Bardet et Dominique Caron nous proposent cette lecture :

> Le théâtre contemporain [...] souligne que la condition humaine n'offre plus aucun sens, ou en tout cas, il refuse le confort des explications convenues et des conventions en général [...] on part d'une situation initiale absurde qu'on pousse jusqu'à son terme en suivant une logique implacable[704]. [...] Si les certitudes basculent, c'est qu'il n'existe plus de transcendance repérable, plus de divinité à qui l'on puisse du moins reprocher son infortune[705].

Ils comparent ainsi *La Moustache* à des œuvres du théâtre de l'Absurde comme *La Cantatrice chauve*, *Rhinocéros* ou encore *En attendant Godot*. Si le roman de Carrère est assimilée à ces œuvres c'est clairement parce que l'histoire, malgré son enchaînement logique, reste insensée et décousue. Comme les écrivains de l'absurde, ce qu'ils laissent dégager de leurs œuvres, c'est la peur générée par l'absence de sens :

---

[702] Clément Rosset, *Le réel et son double*, *op.cit.* p. 91.
[703] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 130.
[704] Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 48.
[705] *Ibid.* p. 49.

> Ces auteurs [Dino Buzzati, Ionesco, Beckett] ne provoquent pas, à proprement parler, une rupture inquiétante, fantastique, de l'ordre des choses. Ils créent l'angoisse à partir du constat que la réalité, comme un long cauchemar, peine à prendre un sens[706].

Le rôle du langage, dans *La Moustache* peut également faire écho au théâtre de l'Absurde dans le sens où il perd sa valeur communicative et exacerbe l'impression de confusion du récit et où il devient encombrant : les paroles sont creuses, n'apportent pas de réponses à la situation du personnage et n'aident en rien à l'élucidation du mystère. La confusion du langage reflète le non-sens de l'Univers.

Le caractère incompréhensible et imprévisible de l'univers vient révéler en premier la banalité des gestes du quotidien. Ce sont des gestes répétitifs, sans but, orchestrés par un monde insensé.

II. L'absurde et le quotidien :

La conscience de l'absurde survient lors d'une rupture avec la routine du quotidien : « L'expérience de l'absurde naît d'une rupture radicale avec le *quotidien*[707] » a déclaré Damien Darcis dans « L'absurde ou la condition humaine. » De ce fait, l'absurde vient « tirer l'homme de son quotidien[708] » et perturber sa quiétude en introduisant un phénomène étrange. La conscience de l'absurde vient révéler l'insignifiance des gestes du quotidien. La répétition machinale de ces gestes est rassurante, elle procure un sentiment de familiarité et de sécurité. L'habitude donne à la vie un caractère prévisible et familier. Le quotidien donne du sens – du moins un sens apparent – à l'existence. Cet enchaînement habituel rompu, l'individu s'en trouve déboussolé et étranger dans son propre monde :

> L'expérience de l'absurde ne désigne rien d'autre que l'épreuve d'un écart par rapport au monde organisé du quotidien : étranger à lui-même et au monde, l'homme se demande pourquoi il vit ; il n'a plus qu'une certitude, celle de sa propre fin[709].

Le quotidien attire l'homme qui vit dans l'absurde, il le réconforte, le rassure et lui évite de se sentir seul et isolé dans ce monde. Le quotidien permet de ressembler à tout le monde et d'être comme tout le monde. Retrouvant son ancienne apparence et n'éprouvant plus le sentiment d'être différent, Raoul se réjouit de faire de nouveau partie de la norme et se sent plus en sécurité : « Je n'avais qu'un vrai désir, celui de réintégrer l'ordre normal, de ressaisir le droit de me plier à la règle commune[710]. »

La conscience de l'absurde révèle que l'univers est déraisonnable et sans espoir. La condition de l'homme est précaire et n'a d'autre but que sa finitude et sa vanité. Après sa métamorphose, seul et conscient de sa situation incroyable, Raoul peint un monde amer, des rues mornes et un paysage triste:

---

[706] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 91.
[707] Damien Darcis, « L'absurde ou la condition humaine », *ThéoRèmes* [En ligne], Philosophie, en ligne le 10 mars 2017. URL : http://journals.openedition.org/theoremes/1112 (consulté le 31/05/2020)
[708] *Ibid.*
[709] *Ibid.*
[710] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 186.

> C'était une douceur de s'y laisser aller. Avec ou sans famille, la vie m'apparut à l'image de ce faubourg de rails, d'entrepôts et de maisons dartreuses : un schéma, un faux-semblant, un décor coincé, une armature de cauchemar, une hypothèse, frigorifiée, un compartiment des limbes[711].

Ainsi, nous remarquons une critique acerbe d'un certain conformisme dû à un état d'inconscience et d'aveuglement face à l'absurde. L'homme vit dans l'illusion rassurante du quotidien et se console dans sa ressemblance avec les autres. Raoul se rassure en se réfugiant derrière « l'apparence » d'une vie quotidienne harmonieuse et rassurante : « je compris que tous mes efforts, toute mon activité, je les consacrerais désormais à me réfugier sous les apparences d'une vie normale[712]. » Il se vante de ressembler de nouveau aux autres créatures de Dieu. Sa différence est considérée comme une abomination puisqu'il se sent exclu des créatures de Dieu :

> Ce matin, je n'ai plus besoin d'appeler Dieu au téléphone. Il est en moi comme il est dans les autres hommes et je suis redevenu sa créature. Ma vie et mon visage sont ceux qu'il m'a donnés pour en faire ce qu'il me plaît. Je suis comme tout le monde et je suis heureux[713].

L'oncle Antonin défend une autre vision du quotidien. Il considère qu'il existe deux attitudes différentes à adopter face au quotidien : un esprit jeune et espiègle serait plus ouvert à accepter les déformations du quotidien et les phénomènes inexpliqués. Il voit dans le quotidien un champ inconnu à explorer. Par contre, un esprit ennuyé et désillusionné voit dans le quotidien un système répétitif, infaillible, imperturbable et surtout prévisible :

> […] À mon âge, le temps passe vite, très vite, vous verrez ça. Et c'est une drôle de sensation, qui donne envie de se secouer, la sensation d'engrener sur une mécanique qui tourne sans un raté, sans jamais d'accident possible. C'est fatigant, cette machine qui embroque si bien. On aimerait la voir se détraquer si peu que ce soit, même si ça ne doit rien changer à l'ordre des choses. […] mais la vérité, c'est que la mécanique nous agace et qu'on voudrait en toucher un mot au mécanicien. Je vois bien moi. Les jours où Dieu existe, j'essaie toujours de le remonter pour qu'il fasse marcher sa machine à l'envers[714].

L'analogie avec la mécanique met en évidence le caractère itératif du quotidien mais aussi l'aspect immuable du destin. La critique de ce quotidien passe par la critique d'un Dieu qui a mis en place un plan ordonné mais qui peut, par simple caprice, tout bouleverser.

Face à l'injustice de l'univers et à l'enchaînement de gestes sans but, le héros se trouve dans une phase d'errance et d'égarement à laquelle il ripostera par un cri de révolte.

III. Le déni, la révolte et le suicide :

L'homme vit dans le déni de sa condition. Il pense que les événements arrivent pour une raison et que le monde est coordonné par une force invisible (certains parleraient de Dieu, d'autres de Destin

[711] *Ibid.*
[712] *Ibid.* p. 25.
[713] *Ibid.* p. 225.
[714] *Ibid.* p. 245.

ou de Fatalité…) Au cours de cette phase, l'individu essaie d'apporter des justifications à ce qui est irrationnel et dépourvu de sens.

Les étapes du déni, de la révolte et du suicide se manifestent clairement dans les trois œuvres de notre corpus. Dans *Le Locataire Chimérique* l'absurde s'articule en trois temps ; d'abord une phase de déni suivie d'une phase de prise de conscience et enfin une phase de révolte. Au début du roman, Trelkovsky pense que les voisins ont raison de le persécuter parce qu'il n'a pas respecté les règles de l'immeuble et trouble la sérénité du groupe. Progressivement, le déni est suivi d'une prise de conscience, d'une lucidité face à sa condition. Trelkovsky comprend qu'il est pris dans le piège d'une force terrible qui l'écrase, qui le dépasse et à laquelle il ne peut échapper. Les voisins s'en prennent à lui pour aucune raison légitime mais simplement parce qu'il est Trelkovsky :

> Par une volonté de fer les voisins modifiaient sa personnalité. [...] Sournoisement, ils lui avaient dicté ses gestes et toutes ses décisions. Ils l'avaient pris en main. [...] Même ses pensées personnelles lui étaient imposées. [...] L'immeuble était un piège. Le piège fonctionnait. [...] Pourquoi se leurrer ? Si, il y avait une animosité personnelle contre Trelkovsky. On ne lui pardonnait pas d'être ce Trelkovsky justement, et on le haïssait pour cela, et on le punissait pour cela[715].

Dans *Le Locataire Chimérique*, les voisins sont l'allégorie d'un monde injuste qui s'acharne contre Trelkovsky. Ils sont comparés à une machine infernale et l'immeuble à un piège. Dans la phase de déni, Trelkovsky retarde, ce qui lui paraît comme une évidence pour ensuite l'affirmer fièrement, orgueilleusement : « L'impression d'avoir la réponse sur le bout de la langue l'agaça[716]. » Le retardement de la seule explication qu'il a trouvée, va finalement éclater. Il devient à présent lucide, tout est devenu clair à ses yeux :

> Il tenait désespérément de repousser l'explication qui s'était imposée à son esprit, mais déjà il devinait que c'était inutile. La vérité éclatait comme un feu d'artifice.
> C'était de leur faute[717].

Les récurrences (« C'était de leur faute[718] »/« C'étaient les voisins[719] »/« C'étaient également les voisins[720] »/« C'étaient les voisins encore[721] »/« C'étaient eux[722] »...) viennent appuyer la certitude de Trelkovsky : toutes les preuves pointent vers les voisins comme les seuls coupables de sa transformation, comme une fatalité du destin. Trelkovsky sait désormais qu'il n'est plus responsable de ses actes et que ce sont les voisins qui les lui dictent et qui lui « imposent » même ses idées. C'est ce qui rapproche davantage les voisins du monde absurde ; leur injustice :

---

[715] Roland Topor, *op.cit.* p. 109-110.
[716] *Ibid.* p. 103.
[717] *Ibid.* p. 108.
[718] *Ibid.* p. 108.
[719] *Ibid.* p. 109.
[720] *Ibid.*
[721] *Ibid.*
[722] *Ibid.*

> Était-ce donc uniquement pour le punir que la gigantesque machine avait été mise en marche ? Pourquoi un tel déploiement à son seul usage ? Le méritait-il ? Était-il un condamné de choix ?[723]

Désespéré et impuissant, Trelkovsky essaie de trouver une justification aux motivations des voisins, de donner du sens à cette situation insensée. Il comprend finalement l'issue ultime de ce piège infernal. La révélation le sidère d'horreur :

> Alors sa respiration s'interrompit, ses yeux s'agrandirent de terreur.
> Le jour où il ressemblerait absolument, TOTALEMENT, à Simone Choule, il devrait agir comme elle. IL SERAIT OBLIGÉ DE SE SUICIDER. Même s'il n'en avait pas envie, il n'aurait plus son mot à dire. […] C'était donc pour cela qu'ils réparaient la verrière ! Pour lui !![724]

L'emploi de la majuscule et de l'exclamation accentue l'effet de terreur de Trelkovsky mais aussi la pertinence de sa déduction. Bien que Trelkovsky soit convaincu de cette explication, il sait que les gestes des voisins ne sont pas réellement justifiables, pourtant il essaie de se réconforter dans cette explication, l'important étant d'en trouver une à leurs agissements. Face à l'absence de sens, il essaie lui-même de donner du sens à ce qui lui arrive. Néanmoins, ne serait-il pas en train d'essayer de justifier son suicide comme un acte obligatoire qui lui serait « imposé » par les voisins ? C'est ce qui va déclencher un sentiment de révolte, voulant se libérer du joug de ses oppresseurs. Face à l'injustice de sa situation, Trelkovsky laisse éclater sa colère :

> Il cria. […] Il fut submergé par la rage. Systématiquement il entreprit de détruire ce qui subsistait de Simone Choule. Les lettres et les livres. Il déchirait, réduisait en tout petits morceaux de papier ces documents qui l'avaient envouté. Une irritation impuissante d'animal pris au piège le gagna[725].

Aussi, il devient moins timide, se soucie moins du regard des autres et cherche même à les provoquer : en se parant de la perruque, il cherche une réaction dans le regard des passants. Il se heurte à l'indifférence de l'univers qui soulève la misérabilité de son existence :

> Il cherchait en vain dans leur regard trace d'hostilité. Non, ils étaient indifférents. Et de fait pourquoi en aurait-il été autrement ? En quoi les empêchait-il de vivre ? De se comporter, eux, selon leur habitude ? Ainsi accoutré, il les gênait moins, car il n'était plus un citoyen à part entière, il renonçait à son droit de parole. Son opinion n'avait plus d'importance ? ce n'était pas un drapeau qu'il avait sur ma tête, mais une housse. Une housse qui recouvrait pudiquement sa honteuse existence. Eh bien, puisqu'il en était ainsi, il irait jusqu'au bout. Il envelopperait entièrement son corps de pansement, pour éviter qu'ils ne voient la plaie qu'il était devenu[726].

Trelkovsky va se révolter en cédant au plan mis en place par les voisins ; il va jouer le jeu pour ne pas éveiller les soupçons : « Tenir encore quelque temps en faisant semblant de se transformer pour ne pas donner l'éveil[727]. »

---

[723] *Ibid.* p. 110.
[724] *Ibid.* p. 111.
[725] *Ibid.* p. 154-155.
[726] *Ibid.* p. 116.
[727] *Ibid.* p. 112.

Même Raoul Cérusier entreprend dans un dernier élan de proclamer son existence. Il refuse d'abandonner et de céder face à cet univers indifférent à ses appels à l'aide. Il se révolte contre la situation, contre un Dieu absent et injuste, contre ce monde qui lui a infligé tourment sans se soucier de lui : « Je me révoltai, refusant de tout abandonner et de me laisser emmurer vivant. Il n'y a pas de prison d'où l'on ne puisse s'échapper et j'étais prêt à tout risquer. J'avais besoin de lutter, même sans espoir[728]. » Néanmoins, l'absurde de Marcel Aymé reste moins désespérant que l'absurde camusien :

> La notion de l'absurde chez Aymé est semblable à celle des grands humanistes du vingtième siècle et en particulier à celle de Camus, qui nous plonge au plus profond désespoir afin de mieux nous faire accepter notre existence. Marcel Aymé fait de même, mais sa manière est moins tragique[729].

La dimension burlesque et le ridicule de son héros laissent entrevoir un certain enthousiasme et une ardeur de la vie. Aymé aide l'individu à s'accrocher à son existence et lui peint une vision moins pessimiste.

La révolte apparaît aussi dans la fuite. Les trois personnages, conscients de l'absurdité de leur situation, vont essayer de fuir cette réalité et trouver du réconfort. Raoul se précipite chez l'oncle Antonin, le seul qui l'ait cru. Trelkovsky fuit son appartement vers une chambre d'hôtel miteuse. Et enfin, le héros de *La Moustache* qui fuit vers Hong Kong mais où L'Absurde finit par le rattraper.
Camus considère la révolte comme « un confrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. [...] Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes. [...] Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner[730] », mais précise que la résignation est le contraire du suicide, mais que c'est de vivre avec le sentiment d'absurde une vie sans espoir. Pourtant, au début, Trelkovsky disait ne pas comprendre le suicide et ne voulait pas parler de la mort : « Je ne comprendrai jamais le suicide. Je n'ai pas d'argument contre, mais il me dépasse complètement[731]. » Seulement, face à la quête d'une existence simple et tranquille, Trelkovsky se heurte à l'indifférence du monde, à sa cruauté et aux gestes machinaux du quotidien (on relève le recours à l'adverbe machinalement à maintes reprises). Ainsi, Trelkovsky comprend que le monde (représenté par les voisins) est déraisonnable, et qu'il ne veut pas de lui.

Seulement, au lieu de vivre dans ce monde contradictoire tout en étant conscient de son non-sens comme un héros absurde, Trelkovsky s'écarte de la définition camusienne en se suicidant. La philosophie camusienne est avant tout quête du bonheur, tout en étant lucide face au non-sens du monde, le héros absurde bannit le suicide. Paradoxalement, Trelkovsky se libère de la volonté des voisins en se donnant la mort. Il ne lui est plus imposé de commettre le suicide, il choisit délibérément de le faire. Comme Kirilov, Trelkovsky voit dans son suicide un geste d'insubordination et de

[728] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 30.
[729] Irène Starosta, *op.cit.* p. 94.
[730] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 78-79.
[731] Roland Topor, *op.cit.* p. 26.

liberté « ''Je me tuerai pour affirmer mon insubordination, ma nouvelle et terrible liberté.'' Il ne s'agit plus de vengeance, mais de révolte[732]. » Comme Sisyphe qui se révolte contre le châtiment des Dieux en acceptant sa punition, Trelkovsky se révolte contre les voisins en devenant maître de lui-même et en se libérant de leur oppression.

Comme Trelkovsky, le héros de *La Moustache* cède à la tentation de se libérer de l'Absurde en mettant fin à sa vie. La scène de rasage clôture le roman d'une manière sanglante. Dans la philosophie de l'absurde, le suicide est un problème très sérieux. Qu'est ce qui pourrait pousser l'homme à mettre fin à sa vie ? : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie[733]. » Désormais conscient que le monde dans lequel nous vivons est un monde absurde, le protagoniste de *La Moustache* sait qu'il ne pourrait plus vivre dans ce monde avec l'espoir que tout revienne à l'ordre : « Un homme devenu conscient de l'absurde lui est lié pour jamais. Un homme sans espoir et conscient de l'être n'appartient plus à l'avenir[734] ». Face au quotidien qui déraille et méconnaissant le monde dans lequel il vit, le héros ne supporte plus cette vie et décide d'y mettre fin. Le suicide survient lorsque l'Homme est conscient que l'existence qu'il vivait n'est en réalité qu'un enchaînement de gestes répétitifs et vains. Le rasage – dans *La Moustache* – rassemble tous ces gestes du quotidien. Il est ce geste rituel qui donne au quotidien sa familiarité et sa rassurante monotonie. Selon Camus, si on décide de se suicider c'est parce que « se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas[735]. »

Le suicide, dans la philosophie absurde, est le contraire de la révolte, c'est l' « acceptation[736] » de son destin. Mais, dans la philosophie camusienne, le destin n'est pas l'œuvre de Dieu, parce que « L'absurde, qui est l'état métaphysique de l'homme conscient, ne mène pas à Dieu. [...] L'absurde c'est le péché sans Dieu[737]. » Il faut, selon Camus, éviter de donner une explication à l'absurde et particulièrement une explication religieuse. L'absurde c'est vivre dans le désespoir avec la conscience de l'inexistence de Dieu ou d'une force salvatrice.

IV. L'Absurde et la métaphysique :

La religion joue un rôle important dans la philosophie de l'absurde. Camus prend une position agnostique contre l'existence de Dieu. Il ne s'agit pas d'une position athée où il refuse de croire en

[732] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 144.
[733] Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1942, p.17
[734] *Ibid.* p. 50.
[735] *Ibid.* p. 20.
[736] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 79.
[737] Albert Camus, *ibid.* p. 62

l'existence d'une divinité transcendante et d'une religion révélée, mais ne pouvant, par la raison, prouver l'existence de Dieu, choisit de réfuter son existence :

> Dans *Le Mythe de Sisyphe*, il souligne qu'il n'argumente pas contre l'existence de Dieu — mais le fait demeure qu'il ne croit pas en Dieu. Ni la raison, ni l'expérience ne permettant de trancher la question, l'agnosticisme lui paraît la voie la plus cohérente[738].

Les œuvres du corpus rejoignent, sur certains points, la conception absurde la religion. Camus écrit dans *Le mythe de Sisyphe* : « [...] ou nous ne sommes pas libres et Dieu tout-puissant est responsable du mal. Ou nous sommes libres et responsables mais Dieu n'est pas tout-puissant[739]. » La question de la liberté est au cœur de la religion et elle est également illustrée dans les trois œuvres. Les trois protagonistes ne sont pas maîtres de leur destin et ils subissent, sans aucune explication, des phénomènes qui les dépassent. Ils semblent ne pouvoir décider que de leur mort qui apparaît comme la seule issue possible.

Nietzsche élabore, également, un lien entre la mort de Dieu et la question de l'identité. Les deux se rejoignent dans la mesure où la mort de Dieu traduit le sentiment de désespoir et la perte de l'Homme de la fin du XIXe siècle. La mort de Dieu implique l'écroulement de l'individualité et de son unicité. La société moderne, en tuant Dieu, s'est condamnée à une perte irréversible de ses valeurs et de son identité. Le malaise profond ressenti par les protagonistes est dû à l'anéantissement de leur repère :

> Nietzsche établit une liaison directe entre la mort de Dieu, la perte de l'identité de l'Homme et la puissance de métamorphose et de création qui est au fondement de la vie des sociétés. Une fois que Dieu, unique garant de l'identité, meurt, le moi aussi se brise. Mais le moi ne se dissout pas et ne se disperse pas sans s'ouvrir à tous les autres rôles, masques, personnages et à des devenirs multiples comme à autant de séries à parcourir où l'individualisation n'est plus renfermée dans un moi et la singularité dans un individu[740].

Dans *La Belle image*, les références religieuses sont plus explicites que dans les œuvres de Carrère et de Topor. La relation de Raoul avec la religion est ambiguë. Il se dit croyant jusqu'à la vingtaine. Mais, bien qu'il trouve que certains épisodes bibliques soient en contradiction avec la raison, il ne cherche pas pour autant à trouver des explications à ces miracles divins, comme il ne cherche pas à trouver une explication à sa métamorphose et choisit de refouler ses questionnements. Comme pour la religion, certains prodiges sont non seulement inexplicables, mais sont aussi en contradiction avec le bon sens. Raoul est bien conscient, grâce à ses facultés intellectuelles, que Josué n'aurait pas pu arrêter le mouvement du soleil, pourtant, en bon catholique, il y croit sans chercher à comprendre :

> Les questions troublantes, quand elles me gênent, je sais comme personne m'asseoir dessus. Ma raison, à moi, n'a pas de ces susceptibilités qu'il faut s'ingénier à ménager. Jusqu'à l'âge de vingt ans, j'ai été un

---

[738] Arnaud Corbic , « L'« humanisme athée » de Camus », *Études*, 2003/9 (Tome 399), p. 227-234. DOI : 10.3917/etu.993.0227. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-9-page-227.htm (consulté le 31/05/2020)

[739] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 81

[740] Sylvie Camet, *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe-XXe siècles*, *op.cit.* p 424.

> catholique exact et convaincu. J'étais convaincu que Josué avait arrêté le soleil et je n'ignorais pourtant pas que la terre tourne autour du soleil[741].

Bien que l'homme soit capable de réaliser certains prodiges artistiques, scientifiques, technologiques ou autre, la suprématie de Dieu et sa disposition à créer des miracles restent éminentes : « Ce que peut l'industrie de l'homme, Dieu le peut et mille de plus[742]», avait déclaré Raoul. Dans ce sens, nous ne pouvons pas considérer que Raoul est un agnostique, mais la religion n'est pas prise au sérieux dans *La Belle image* dans la mesure où elle est raillée. En effet, Raoul fait un rêve étrange, voire farfelu, où il parle au téléphone avec Dieu. Dans son rêve, il se trouve piégé dans la cabine téléphonique d'un restaurant. Les clients le guettent avec animosité. Il s'enferme dans cette cabine téléphonique et appelle Dieu. La cabine téléphonique pourrait désigner un confessionnal. Raoul a besoin de se confesser à Dieu, mais il a besoin de se confesser à Dieu directement sans intermédiaire :

> Avec ma main restée libre, je décrochai l'appareil téléphonique, mais si maladroitement que le fil se rompit. De l'extérieur, la patronne me dit d'une voix douce et bienveillante : « C'est sans importance, vous n'avez qu'à téléphoner avec le fil, ça va aussi bien. » Je lâchai l'appareil et plaçai devant mes lèvres le bout du fil qui pendait.
> « Donnez-moi Dieu, je vous prie, dis-je.
> Ne quittez pas, répondit la voix de Mme La gorge. Allô, c'est vous, mon Dieu ? On vous cause.
> Ici Raoul Cérusier, de la rue Caulaincourt. Ma femme n'a jamais cru en rien, mais moi, au contraire, j'ai toujours cru[743]. »

Seulement, la confession ne s'articule pas sous la forme d'une pénitence. Raoul va mentir pour s'attirer la compassion de Dieu : « J'hésitais si je ferais sagement, pour l'intéresser à moi, en lui débitant un mensonge qui me venait à l'esprit et je m'y résolus presque aussitôt[744]. » Ceci ne reflète pas une image positive du rapport de l'homme avec Dieu, qui est capable de mensonge pour s'attirer les faveurs de Dieu. Il donne des preuves absurdes de l'existence de Dieu, comme par exemple : […] les corps s'attirent en raison inverse du carré de la distance. Remarquez comme c'est commode ce carré et comme ça tombe bien. L'exposant aurait pu être un nombre décimal. Le hasard n'a pas le préjugé des nombres entiers. Il faut donc bien que l'attraction obéisse à une loi préconçue[745]. »

Cet argument amphigourique est caricatural puisqu'il veut donner l'apparence d'un raisonnement cohérent. Le recours à un argument scientifique, mathématique plus précisément, est ironique parce qu'il montre qu'il n'existe aucune preuve pragmatique qui montre l'existence de Dieu. La relation entre Dieu et Raoul ne présente aucune sacralité. L'image de Dieu lui rappelle ses « anciens professeurs[746] » qu'il a « chahuté[s][747] » Il n'hésite pas non plus à l'interrompre dans ses « démonstrations d'un

[741] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 235-236.
[742] *Ibid.* p. 61.
[743] *Ibid.* p. 197.
[744] *Ibid.*
[745] *Ibid.* p. 197-198.
[746] *Ibid.* p. 198.
[747] *Ibid.*

théorème de géométrie[748]. » Les répliques échangées entre Dieu et Raoul sont absurdes, n'ont aucune logique et sont démunies de tout sens. Dieu est personnifié, il est représenté sous les traits des anciens professeurs de Raoul. Il s'est ensuite changé en buste en plâtre impuissant qui s'évanouit : « […] il devint un buste en plâtre sur une cheminée et je le perdis de vue[749]. » L'imploration et l'invocation désespérées de Dieu se trouve confrontée à un silence de pierre.

Ce rêve marque la rupture du sacrilège. Raoul reprendra son ancien visage après son rêve. Contrairement à la métamorphose qui s'est produite subitement, le retour à la normale se fait d'une manière progressive. La révélation est annoncée grâce à des indices : d'abord une jeune femme à la salle de cinéma n'apparaît pas séduite par ses regards, la marchande de journaux lui annonce que sa *femme* a déjà acheté le journal, et finalement, un commerçant du quartier lui dit : « Bonsoir, monsieur Cérusier[750]. » Tous ces indices préparent la découverte de Raoul : « ce n'était plus une surprise, mais en retrouvant dans le miroir mon visage d'autrefois, je poussai un cri et je ne sais plus aujourd'hui si c'était un cri de délivrance ou de déception[751]. » Il est important de souligner que la révocation du miracle survient après ce rêve absurde suite à sa discussion avec Dieu. Conscient qu'il est seul et qu'aucune force divine ne lui viendra en secours, Raoul accepte finalement sa condition d'où la désillusion. À l'issue de ce discours, la figure de Dieu est discréditée ; ses mots sont embrouillés, sa parole amphigourique. C'est une divinité absente qui se soucie peu des difficultés et du malheur de ses créatures : « […] Je voulus appeler Dieu, mais j'avais oublié son nom[752]. »

Le fantastique comme la religion sont deux prodiges qui sont en discordance avec la raison. Bien que le fantastique et la raison soient paradoxaux, Raoul parvient à faire coexister les deux en adoptant une stratégie de déni et en enfermant chaque phénomène inexpliqué dans un « compartiment » de son esprit :

> Je ne me suis jamais cassé la tête pour trouver une astuce qui aurait concilié les deux choses. Ma raison doit être à compartiments comme il en va pour tant de gens et probablement pour ceux qui croient aux revenants ou à la magie noire et qui te paraissent un peu timbrés. Il y aura donc un compartiment pour ma métamorphose et quand il m'arrivera de le rappeler sa présence ou même d'y réfléchir, ma vie n'en sera pas troublée le moins du monde[753].

Dans la philosophie de l'absurde, Camus distingue deux prises de position par rapport à la religion ; celle du croyant et celle du philosophe. Tandis que le philosophe tire une leçon de l'absurde et cherche à donner du sens aux manquements de la raison, le croyant choisira de nier sa situation et verra dans la raison un système défaillant :

---

[748] *Ibid.*
[749] *Ibid.*
[750] *Ibid.* p. 203.
[751] *Ibid.* p. 204.
[752] *Ibid.* p. 199.
[753] *Ibid.* p. 236.

> […] Saisi par l'angoisse et le désespoir, il ne supporte pas sa découverte : il cherche à s'évader de sa condition, à la nier. […] Il effectue alors un saut, c'est-à-dire qu'il tire de l'expérience de l'absurde une « vérité » qui n'y était pas contenue. Face à l'absurde, d'une part, le croyant ne constate pas « simplement » que la raison est limitée, mais il la pose comme obsolète, absolument inefficace et trompeuse ; d'autre part, alors que l'irrationnel n'était que le résidu de l'expérience du monde, il le divinise. Le croyant rabat ainsi, comme dans la mystique, l'expérience de l'absurde sur l'expérience indicible et impensable d'une transcendance, l'Être ou Dieu. Pour le croyant, ce que la raison ne parvient pas à penser, ce n'est pas un monde dont la nature lui échappe dans le principe, mais un Être ou un dieu qui le dépasse absolument. Toute la différence tient là. Ce saut, précise Camus, est un « suicide philosophique » [Camus 1942/2013, p. 63][754].

Devant l'expérience de l'absurde, le croyant tire une vérité : un Être ou une divinité transcendante est responsable de l'absurde. Le phénomène absurde n'est pas imputé à l'impuissance de la raison, mais à une puissance métaphysique : « Ma métamorphose m'apparaissait comme une aventure glorieuse, une attention providentielle […] Dieu […] m'avait offert une chance de me ressaisir, une chance prodigieuse[755]. » Comme le croyant, Raoul considère sa métamorphose comme un don de Dieu contrairement au philosophe convaincu que l'essence de cette transformation lui échappe simplement et n'a aucun rapport avec un schéma complexe élaboré par Dieu (à l'instar d'un trouble de l'identité ou un dysfonctionnement des capacités cognitives où le souffrant n'arrive pas à s'apercevoir de sa pathologie) :

> Aymé refuse tout net le fatalisme, c'est-à-dire l'idée que la destinée humaine serait fixée à l'avance par une puissance surnaturelle. Il croit au contraire que notre existence peut prendre des chemins très divers en raison de nos circonstances particulières, et que les accidents qui nous arrivent, même les plus insignifiants, peuvent avoir des conséquences définitives sur notre avenir[756].

La métamorphose passe d'un miracle à un sacrilège. Elle ne peut pas être l'œuvre d'un Dieu juste et bon, seulement d'un Dieu affligeant et mauvais ou celle du Diable. Nous remarquons encore le point de vue du croyant qu'adopte Raoul en attribuant cette fois sa métamorphose à une divinité malfaisante :

> Étonnant que les religions y aient vu si volontiers une manifestation divine. […] Considéré sous cet aspect, le prodige ne pouvait être que la manifestation d'un diable borné, furtif et de petits moyens. J'en vins à me dire que la foi, seule, parlait à l'imagination et procurait l'ivresse de l'âme. Je me sentis abandonné de Dieu. Je n'attendais plus rien d'heureux de ma métamorphose ou qui valût seulement d'être vécu[757].

Le miracle divin en apparence bienfaisant et avantageux devient « un arbre desséché, une tige sans racines, sans rameaux[758]. » Raoul ne voit plus désormais dans les prodiges une « manifestation divine » étant donné qu'ils ont une essence malsaine qui serait en désaccord avec la figure d'un Dieu fidèle et

---

[754] Damien Darcis, *op.cit.*
[755] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 205.
[756] Pedro Pardo Jiménez, « Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé ». Études littéraires, 44 (1), 2013, 93–101. https://doi.org/10.7202/1018468ar (consulté le 09/05/2020).
[757] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 185.
[758] *Ibid.*

correct envers sa créature : « Quel besoin pour Dieu de s'opposer à soi-même, de se nier, de se suspendre[759] ? »

La foi est ce qui fournissait une explication à ces phénomènes inexplicables et rendait admissible les prodiges. La foi permet d'appréhender les incohérences de l'esprit et les productions de l'imagination. Raoul est, dans un certain sens, passif. Il est satisfait de sa condition, ne cherche pas d'explication et se contente d'accepter ce qui lui arrive en cherchant un moyen de vivre avec. Il ne choisit pas non plus le suicide, comme un anti-héros de l'absurde. Raoul choisit le déni, il tend à un retour à la vie quotidienne, comme si rien ne s'était passé et choisit de vivre avec des zones d'ombre à propos desquelles il n'aura jamais aucune explication :

> Confronté à l'absurde, l'homme a en quelque sorte deux « solutions » ou, plutôt, deux voies s'ouvrent à lui : il va consentir à sa condition ou, au contraire, chercher à la nier, à s'en évader. Le philosophe – Camus pourrait également dire l'artiste – emprunte la première voie ; le croyant, la seconde[760].

Conscient de l'absurde et de sa condition, et déçu par l'image d'un Dieu absent, Raoul se détourne de la Religion et ne cherche plus à y trouver refuge et réconfort. Il ne ressent plus une angoisse métaphysique, mais une peur naturelle impliquant une réflexion sur les répercussions réelles et logiques que l'absurde peut avoir sur sa vie comme être accusé de meurtre ou d'enlèvement ou de perdre sa famille, son travail et ses amis : « J'aurais voulu, pour y échapper, m'anéantir dans une peur religieuse de l'absurde, mais je n'avais plus qu'une peur bien humaine, celle d'un avenir immédiat dont la perspective me tordait le cœur[761]. »

Il est évident que la religion et l'absurde ont des points communs. En effet, comme la religion, l'absurde met la raison à rude épreuve et teste ses limites. Toutefois, il ne s'agit pas d'une discréditation totale de la raison ; en effet, l'absurde n'est pas un refus catégorique de la raison, c'est surtout une remise en cause de la raison absolue qui prétend pouvoir tout expliquer : « L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites[762]. »

Ce qui se présente comme vérité pour Raoul n'est que pure folie pour Julien. Toutes les preuves et les démonstrations ne suffisent pas à persuader Julien de ce que considère Raoul comme vérité unique : « […] mais j'ai le sentiment que rien ne saurait témoigner en faveur d'une vérité absurde[763]. » Cet oxymore soutient l'idée que la notion de vérité reste relative et qu'une vérité absurde est une vérité impossible et irréalisable. Dans *La Belle image*, la raison est discréditée voire un peu moquée. Elle peut être leurrée, déjouée et est assimilée à un chien de garde. La raison empêche l'homme de croire à toute sorte de fantaisies ou d'excentricités, mais seulement quand elles sont d'actualité, une fois

[759] *Ibid.*
[760] Damien Darcis, *op.cit.*
[761] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 28.
[762] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, cité par Damien Darcis, *op.cit.*
[763] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 106.

passées la raison devient plus passive, indifférente. Julien finit par croire à la métamorphose de son ami et interprète son changement de position comme suit : « […] Mais la raison est comme le chien de garde qui aboie et tire sur sa chaîne quand les rôdeurs longent la clôture, et qui ferme sa gueule ou se contente d'un grognement quand ils passent au large[764]. »

Une fois la raison « apprivoisée », c'est-à-dire une fois que les aboiements sont volontairement ou involontairement réprimés, elle est susceptible de croire à toute sorte d'absurdités :

> […]si j'avais éprouvé le besoin d'être convaincu, je me serais arrangé pour ne pas entendre ses aboiements. […] Les gens qui croient à des machins absurdes, ça court les rues. J'en connais qui croient aux revenants, d'autres à la magie noire ou aux tables tournantes. Ils se sont trouvés à un moment donné, devant le même problème qui s'est posé pour moi tout à l'heure et la plupart s'en sont tirés en devenant un peu timbrés ou, si tu préfères, en apprivoisant leur raison[765].

Cette conception de la raison bafouée et moquée est également notable dans la philosophie d'Albert Camus qui parle de « pensée humiliée[766] », de « critique du rationalisme[767] » ou encore de « faire trébucher la raison[768]. » Dans *La Belle Image*, nous sommes dans une situation où les personnages reconnaissent l'impossibilité du phénomène mais sont prêts à réprimer la voix de la raison pour accepter ce phénomène et vivre avec : « […] Cette conviction, gratuite, était encore une exigence de ma raison, qui, pourtant, venait d'être contrainte d'admettre l'inadmissible[769]. »

Ce roman permet de réfléchir à des questions d'ordre philosophique et métaphysique comme la condition de l'homme face à l'absurde, ses peurs et ses craintes, sa solitude dans un monde qu'il pensait connaître mais qui lui est encore inconnu. Raoul est maintenant lucide et voit clairement la vérité de sa condition. Il en vient à conclure que l'absurde, les prodiges et les miracles sont des phénomènes insipides et futiles. Il déclare : « […] Ce matin-là, il m'apparut de toute évidence que rien n'est plus sec, plus désespérément ennuyeux que ce qui est insolite, absurde, incroyable, miraculeux[770]. » C'est pourquoi, l'homme conscient de l'absurde est un homme qui vit dans le désespoir. Il vit dans un monde inintelligible où la raison n'arrive pas à déterminer le sens : « Pour un esprit absurde, la raison est vaine et il n'y a rien au-delà de la raison[771]. » L'absurde implique également de vivre sans espoir : conscient des limites de la raison et du non-sens du monde, le héros absurde est condamné à vivre sans l'espérance d'un avenir meilleur, seulement avec la conscience d'un éternel recommencement sans but : « L'homme absurde […] sait seulement que dans cette

[764] *Ibid.* p. 233-234.
[765] *Ibid.* p. 235.
[766] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 40
[767] *Ibid.*
[768] *Ibid.*
[769] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 29.
[770] *Ibid.* p. 184- 185.
[771] Albert Camus, *op.cit.* coll. « nrf essais », 1942, p.55.

conscience attentive, il n'y a plus de place pour l'espoir[772]. » Dans *La Belle image*, Raoul fait l'expérience de la solitude, de cet état d'accablement, de désespoir et de désillusion propre à la prise de conscience de l'absurde. Quand sa femme déclare son amour à Roland, Raoul se trouve pénétré d'un sentiment de déception. Il erre dans les rues de Paris plein de dégoût : il ressent « une lassitude[773] » et de l'« écœurement[774] ». Sa situation le « laissait indifférent[775] ». Il n'éprouvait « ni orgueil, ni exaltation d'aucune sorte[776]. » L'absurde laisse Raoul dans un état de désespoir profond, il n'attend plus rien de la vie. Raoul déçu et contraint de vivre avec la conscience de l'absurde est « un homme malheureux qui a tout perdu et qui n'a plus rien à espérer de la vie[777]. »

La fin de l'homme ayant pris conscience de l'absurde est soit de se suicider soit de continuer à vivre avec le poids de l'absurde. Continuer de vivre avec ce sentiment, c'est perpétuer incessamment les mêmes gestes en gardant à l'esprit l'absurdité de sa condition.

V. Le recommencement :

Les trois romans sont construits sur une structure narrative en boucle. L'image de Sisyphe qui pousse inlassablement la pierre au somment de la montagne trouve son écho dans le cauchemar itératif de Trelkovsky. Peut-être ne s'agit-il pas de la première fois que Trelkovsky se réveille dans le lit d'hôpital pour revivre sa métamorphose. Cet éternel recommencement serait la révolte de Trelkovsky contre sa condition. Pourtant, comme Sisyphe, « il faut imaginer Trelkovsky heureux » :

> […] Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. […] La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux [778].

L'écho entre les deux scènes à l'hôpital du début et de la fin de roman donne cette impression de recommencement, d'un châtiment interminable.

Dans *La Moustache*, le recommencement se présente d'abord par la répétition des trajets en ferry ensuite par la reproduction du rasage qui se termine par le suicide. Les va-et-vient en ferry lui procurent un sentiment de sérénité. D'ailleurs, le recommencement et la conscience de la vanité de ce recommencement est ce qui caractérise *Le Mythe de Sisyphe* et le sentiment d'absurde :

> Pour celui-ci on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée[779][…] Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est

[772] *Ibid.* p. 56.
[773] Marcel Aymé, *op.cit.* p. 184.
[774] *Ibid.*
[775] *Ibid.*
[776] *Ibid.* p. 184-185.
[777] *Ibid.* p. 86.
[778] Albert Camus, *op.cit.* coll. « nrf essais », 1942, p.166.
[779] Albert Camus, *op.cit.* coll. « Folio/Essais », 1942, p. 164-165

> conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente[780].

Ces va-et-vient en ferry donne un certain ordre dans ce monde chaotique, incohérent. En prenant conscience que tout lui échappe, qu'il ne contrôle pas sa vie ni ce qui lui arrive, ce mouvement répétitif est désormais la seule chose qu'il arrive à maîtriser :

> Quand bien même, dans son cas, [...] rien ne rentrerait pour autant dans l'ordre et mieux valait décidément, plutôt que le cabanon, le sursis répétitif, morne, mais librement choisi, de la vie sur le ferry[781].

La répétition d'un geste monotone, procure un sentiment de sécurité. La monotonie du quotidien devient source de réconfort. Bien que ce geste soit sans importance, il résulte néanmoins du choix du héros. Ce trajet en ferry lui donne une sensation de stabilité, de familiarité. Relevons ces quelques phrases qui attestent du sentiment de sérénité que produisent les passages en ferry :

> « La reprise de la navette lui inspirait un sentiment de sécurité[782]. » / « [...] reprit le ferry et, à la visible satisfaction de l'employé, toujours le même, ne le quitta pas de la journée. [...] l'afflux de perceptions désormais familières l'absorbèrent[783]. » / « Monter et descendre faisait partie pour lui du plaisir du voyage[784]. »/ « […] en prenant le ferry à longueur de journée, […] il retrouvait à ce prix seulement la paix de l'âme[785]. »

Conscient de l'absurdité de ce recommencement, il ne possède cependant aucune autre solution et comme Sisyphe, impuissant et lucide, il recommence inlassablement ce geste : « Alors, rester sur la jetée, attendre le lever du jour et reprendre le ferry ? Recommencer le lendemain, et les jours qui suivraient ? En dépit de l'absurdité de ce projet, aucun autre ne lui venait à l'esprit[786]. »

Lorsqu'il voit que le monde dans lequel il vit se détériorer, il fuit vers Hong Kong. Il veut vivre dans un monde où son passé est inconnu, recommencer à zéro, construire de nouveaux souvenirs. Il se sent étranger dans le monde familier qu'il croyait connaître. Désormais conscient de l'absurdité de l'univers et de sa condition « […] il fallait disparaître. Pas forcément du monde, mais en tout cas du monde qui était le sien, qu'il connaissait et qui le connaissait, puisque les conditions de la vie dans ce monde-là étaient désormais sapées, gangrenées par l'effet d'une monstruosité incompréhensible et qu'il fallait soit renoncer à comprendre, soit affronter entre les murs d'un asile[787]. » Les gestes deviennent de plus en plus vains au fur et à mesure que l'intrigue avance. En effet, on distingue un contraste entre le

[780] *Ibid.* p.165-166.
[781] Emmanuel Carrère, *op.cit.* p. 120-121.
[782] *Ibid.* p. 124.
[783] *Ibid.* p. 134.
[784] *Ibid.* p. 135
[785] *Ibid.* p. 119.
[786] *Ibid.* p. 118.
[787] *Ibid.* p. 114-115.

début et la fin du roman : on passe du dynamisme de la première partie à la lenteur et l'oisiveté de la seconde partie. En effet, la deuxième partie se caractérise par une sorte de nonchalance et des phases de somnolence et d'engourdissement comme en attestent les passages suivants :

> « À plusieurs reprises, il s'éveilla à demi, voulut se lever, se raser, […] mais ses projets se mélangeaient à des rêves confus[788]. » / « [….] Les jambes moles, se promena dans les rues[789]. » / « Deux jours passèrent ainsi. Il dormait, il fumait, mangeait, […] Il traîna dans les casinos, […] dormait au soleil dans des jardins publics[790]. » / « [...] se contentant de marcher au soleil dans l'odeur du poisson séché et de la sueur imprégnant ses vêtements, d'entrecouper de longues siestes ses promenades sans but[791]. » / « À un moment il somnolait[792]. »

La réalité se mêle à des moments de rêveries. En sus de dormir, de somnoler et de ses flâneries dans les rues, il essaie également de s'enivrer, de s'étourdir par l'ingestion d'une grande quantité d'alcool afin d'oublier ce qui lui est arrivé :

> « Sur la foi de quoi il avait commandé pour son petit déjeuner une bouteille de vinho verde[793]. » / « […] But beaucoup en comptant que cela l'aiderait à dormir, et il avait raison[794]. »

Ce sommeil léthargique, cette apathie traduit la perte de l'espoir, un sentiment de vide et d'abattement. Face au silence assourdissant de l'univers, se développe peu à peu chez le protagoniste un sentiment d'angoisse et de détresse. Ce silence devenu insupportable, le héros ne voit aucune autre solution que le suicide. Sisyphe comme le protagoniste sont tous deux conscients et lucides. Seulement Sisyphe est conscient de l'inutilité de son geste qu'il recommence sans espoir. Le héros de *La Moustache* attend désespérément que tout s'arrange et que tout rentre dans l'ordre et en attendant ce miracle il recommence inépuisablement le trajet en ferry.

Cette dimension de l'absurde se caractérise par la répétition et la vanité des gestes du quotidien et par l'apathie. La machination des gestes est rompue dès le moment où le héros est conscient de leur absurdité. Ces gestes répétés plusieurs fois apparaissent maintenant différemment. Ils sont dépouillés de toute leur signification :

> Sans qu'il puisse l'exprimer, le sentiment de la raréfaction des gestes possibles l'obsédait, il lui semblait avoir déjà fait ça ; bien sûr qu'il l'avait fait, passer du salon à la chambre, et des centaines, des milliers de fois[795].

La monotonie rassurante du quotidien, dans laquelle s'enlise le héros, est rompue. Il cherche à la compenser, la remplacer par d'autres gestes vains, démunis de toute importance. C'est pour cette

[788] *Ibid.* p. 139
[789] *Ibid.* p. 140.
[790] *Ibid.* p. 142.
[791] *Ibid.* p. 143.
[792] *Ibid.* p. 145
[793] *Ibid.* p. 139.
[794] *Ibid.* p. 141.
[795] *Ibid.* p. 89.

raison qu'il aime les trajets en ferry grâce auxquels il retrouve un certain équilibre. C'est un mouvement constant qui ne craint pas de disparaitre comme sa moustache :

> Le monde, pour l'instant, se résumait à ce roulis léger, au miroitement de l'eau sombre, au grincement des câbles d'acier, au cliquetis de grilles qui s'ouvraient pour le débarquement des uns, l'embarquement des autres, à ce va-et-vient immuable et réglé auquel il se lassait aller, hors d'attente, dans la tiédeur du soir[796].

La répétition d'un geste familier le réconforte et lui procure le même sentiment de sécurité, de consolation que lui procurait la monotonie du quotidien.

Dans *La Belle image*, les ressemblances et les analogies que nous avons relevées entre le début et la fin attestent de la structure en boucle du roman. Les personnages reprennent leurs gestes là où ils les avaient laissés comme s'ils s'étaient suspendus. Rien n'a changé depuis que Raoul a quitté les bureaux avec un nouveau visage, donnant ainsi l'impression que le temps s'est figé durant son aventure extraordinaire.

Les gestes du quotidien se présentent comme une boucle inaltérable obéissant à un plan énigmatique et le destin comme un enchaînement d'événements que nous subissons. L'absurde nourrit le fantastique dans la mesure où il présente une vision d'un monde indéchiffrable par l'homme. Il implique les notions d'irrationnel et d'imaginaire. Le monde est insidieux et cherche à tromper l'individu par son apparente signification. Rien n'altère cette inflexibilité que l'homme est contraint de subir. L'univers fantastique est un univers absurde, impassible dont le fonctionnement est indifférent aux créatures qui le peuplent.

[796] *Ibid.* p.115.

C. Chapitre 3 : Le cinéma fantastique :

L'autre grand volet de ce travail de recherche tourne autour d'une étude comparative entre la littérature et le cinéma. Elle sera suivie d'une partie d'observation cinématographique. Nous procéderons à l'analyse des trois moments décisifs de l'intrigue : le début, l'acmé (moment de haute tension) et la fin.

Le discours imagé traite différemment le thème du double ; si la littérature laisse la place à l'imagination et la suggestion, le cinéma fixe les contours en nous présentant les personnages, les décors laissant moins à l'esprit la liberté d'imaginer. Ainsi, le cinéma va utiliser d'autres astuces pour maintenir le suspens (la musique, la lumière, le choix des acteurs…). Tous ces détails permettront inconsciemment le conditionnement du spectateur.

La littérature et le cinéma sont deux médiums différents qui visent deux destinataires différents. Les horizons d'attentes de ces deux publics et l'effet recherché ne sont pas identiques. Qu'est-ce que le destinataire attend de chaque expérience ?

Le cinéma a cette réputation, parfois attribuée à tort, d'être un art plutôt commercial tandis que la littérature se distingue comme étant un art savant. Généralement, le cinéma, étant plus populaire, vise un public plus large. Il permet également d'actualiser des sujets et des œuvres désuets, comme le motif du double qu'il modernise et adapte à notre société.

I. Points de ressemblance et de différences entre la littérature et le cinéma :

La littérature et le cinéma restent deux arts indépendants qui se ressemblent et divergent sur certains points. Selon Francis Vanoye, les deux sont des récits (l'un écrit l'autre imagé) qui racontent un enchaînement d'événements cohérents en vue de produire un effet sur le destinataire. Francis Vanoye distingue dans son ouvrage initiatique *Récit écrit Récit filmique* les différences et les particularités de chaque art dont nous résumerons ci-dessous les grandes lignes.

- Le récit cinématographique se donne à voir tandis que le récit écrit se donne à lire. Dans *De l'écrit à l'écran* Renaud Dumont affirme que la littérature « signifie » ou « représente[797]» grâce au verbe tandis que le film « montre » à travers l'image :

  […] Là où l'image livre d'emblée une foule d'informations, le mot sélectionne ; là où le verbe signifie l'action, l'image la montre[798][…] À parler justement, le film ne ''narre'' pas, il montre. […] Il est certain

[797] Renaud Dumont, *op.cit.* p. 18-20.
[798] Francis Vanoye, *Cinéma et Récit – I, Récit écrit, Récit filmique*, *op.cit.* p. 71.

> que le caractère visuel du cinéma a rapidement privilégié la jeunesse et la beauté[799]. [...] Le mot (en tant que signe) désigne, l'image montre[800]. »

Cette distinction permet de mettre en évidence les particularités de chaque art : au cinéma l'attention du spectateur est davantage tournée vers l'image, les mouvements de la caméra, les décors, le jeu des acteurs, la musique, le montage et les plans. En littérature, le lecteur sera davantage sensible à la forme des phrases, au narrateur, à la structure de l'œuvre, aux personnages, au temps de la narration…. Renaud Dumont appuie davantage cette dichotomie entre la littérature et le cinéma. Il écrit, dans un style concis et avec la majuscule : « Le cinéma MONTRE, alors que le texte écrit se contente de REPRÉSENTER[801]. »

La difficulté, ou devrions-nous dire le défi, que rencontre le cinéma, surtout le cinéma fantastique, c'est de retranscrire sur le grand écran les émotions, les craintes, les peurs, les réflexions. Le metteur en scène s'oriente alors vers d'autres techniques comme la voix off qui peut traduire les monologues et la voix intérieure du personnage ou encore la caméra subjective qui imite le regard du personnage. Mais ces techniques garantissent-elles l'authenticité des sentiments intimes des personnages ?

> [...] Il s'agit là précisément de la principale lacune du récit filmique. Comment illustrer le fantastique intérieur sans changer le cours des choses puisque, désormais, on doit transformer la moindre émotion en un acte bien perceptible, d'abord par la caméra, puis par le spectateur ? Est-ce à dire que le filmique se révèle incapable de subjectivité ? Faut-il conclure que l'objectif y règne en roi et maître au détriment de la subjectivité et que, par conséquent, certains types de fantastiques littéraires seraient impossibles à rendre au cinéma ?[802]

Ces questionnements permettent de réfléchir à la limite du cinéma remettant en question sa subjectivité puisque le cinéma en montrant des images objectives bien précises et bien définies ne laisse pas la place à la suggestion et à l'imagination.

- L'espace change d'un champ artistique à un autre : la littérature tient plus du domaine de l'écriture – Francis Vanoye parle aussi de « Langage » ou d' «espace variable[803] » – tandis que le cinéma fait intervenir d'autres « perceptions » comme l'ouïe et la vue. Francis Vanoye écrit dans *Cinéma et Récit* :

  > Alors que le livre ne donne à voir que le langage, le film sollicite de la part du spectateur, un déploiement perceptif considérable : il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles orales[804].

---

[799] *Ibid.* p. 72.
[800] *Ibid.* p.87.
[801] Renaud Dumont, *op.cit.* p. 18.
[802] Christiane Lahaie,. (1995). « Du fantastique littéraire au fantastique filmique : une question de point de vue? Cinémas », 5 (3), 45–63, p.49. https://doi.org/10.7202/1001146ar URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1995-v5-n3-cine1500736/1001146ar.pdf (consulté le 28/09/2019).
[803] Francis Vanoye, *Cinéma et Récit – I, Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989, *op.cit.* p. 23.
[804] *Ibid.* p. 20-21.

- Nous notons également une différence dans la structure du récit écrit et du récit filmique comme en témoigne la citation suivante :

> dans tous les cas les chapitres découpent le récit, tranchant dans la continuité narrative et il est intéressant d'étudier la place et la fonction de ces moments d'interruption de ces ''blanc'' dessinés dans l'espace du livre , parfois correspondant à des blancs dans le récit. L'espace du livre se structure aussi dans la répartition des paragraphes, de l'alternance de blocs compacts et de passages aérés[805].

Les romans peuvent avoir une structure en chapitres mais aussi en volume. Un film peut également être réparti en plusieurs parties que nous appellerons saga ou trilogie. Nous pouvons retenir une particularité structurale de ce type concernant *Le Locataire* de Polanski considéré par certains spécialistes comme appartenant à la trilogie de l'appartement avec *Rosemary's baby* et *Répulsion,* les trois films se déroulant dans des espaces clos et repoussants. Cela permet de placer le film dans une thématique et dans un contexte donnés et permet ainsi de conditionner le spectateur.

- Le personnage d'une œuvre filmique se distingue de celui de l'œuvre romanesque surtout quand nous sommes face, comme en ce qui nous concerne, à une adaptation. Dans un récit imagé nous sommes devant un acteur qui joue un rôle contrairement à l'œuvre romanesque où le personnage nous est présenté directement et pas par le moyen d'un intermédiaire. Au moment de visionner une adaptation, le spectateur peut être déçu si les traits ou encore la voix du personnage ne correspondent pas à ce qu'il avait imaginé :

> le spectateur « averti » peut déjà (s'il a eu connaissance antérieurement de l'œuvre originale) avoir « son idée » du personnage qu'il connaît à travers sa propre lecture. La réception de ce personnage peut donc varier et le spectateur n'est pas obligé d'adhérer à la représentation qui lui en est proposée par le réalisateur[806].

- Un autre point distinctif fondamental entre la littérature et le cinéma c'est la focalisation. Retenons d'abord la définition faite par Genette des trois types de focalisations qui peuvent être présentes dans le récit. Il énonce dans son ouvrage *Figures III* :

> Nous rebaptiserons donc le premier type, celui que représente en général le récit classique, récit *non-focalisé*, ou à *focalisation zéro*. Le second sera à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* [...], *variable*, [...] ou *multiple*. [...] Notre troisième type sera le récit à *focalisation externe*[807]. [...] Le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée du récit[808].

Si cette notion a d'abord été attribuée par Genette au récit littéraire, elle a été par la suite appliquée au récit imagé. La focalisation désigne le rapport entre ce que sait le narrateur et ce que voit le personnage. Nous distinguerons trois types de focalisations : une focalisation zéro, une focalisation

[805] *Ibid.* p. 24-25
[806] Renaud Dumont, *op.cit.* p. 45.
[807] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 206-207
[808] *Ibid.* p. 208.

interne et une focalisation externe. La focalisation désigne le degré de savoir que détient le narrateur par rapport au personnage :

> Dans un récit écrit, on peut distinguer trois types de focalisation :
> La focalisation zéro : le narrateur domine les événements et impose son rythme.
> La focalisation interne : le rythme du narrateur est lié à la conscience d'un personnage qui ne connaît qu'une partie de la vérité.
> La focalisation externe : aucune conscience particulière ne semble guider le récit, ni celle du narrateur, ni celle d'un personnage[809].

Dans le film *La Belle Image* réalisé par Claude Heymann, nous sommes confrontés par moments (particulièrement au début) à une focalisation zéro comme peuvent en attester les interventions d'un narrateur omniscient et qui en sait plus que n'en sait Raoul sur les événements à venir. Le film s'ouvre sur la voix du narrateur qui porte notre attention sur une affiche collée au mur.

> 01 :53 – 02 : 35 : « Regardez bien cette image. C'est celle d'un français qui n'est pas parfait et qui ne boit jamais de café. C'est un homme plutôt ordinaire à qui il est arrivé une histoire tellement extraordinaire que vous ne voudrez jamais y croire. Et pourtant, c'est vrai. La preuve ? tenez : c'est que ce monsieur existe, le voilà. Comme il ressemble à son portrait, Hélas !
> M. Cérusier, Raoul Cérusier, n'a pas vraiment la tête d'un héros promis aux aventures fantastiques. Pour le moment d'ailleurs, il se doute bien de ce qui l'attend. M. Cerusier est marié à une femme charmante. Elle s'appelle Renée. »

Le narrateur nous prévient même qu'un événement « extraordinaire » chamboulera la vie de M. Cérusier. Le narrateur continuera à intervenir pour annoncer la suite des événements :

> 05 :40 : « Bonne nuit M. Cérusier, dormez comme un enfant sans rêve, la prochaine nuit sera peut-être beaucoup moins calme. »
> 10 : 27 : « Et le miracle promis ! Attention ! Nous y voilà. Écoutez ce que va dire cette employée scrupuleuse. »

La voix-off affirme que le narrateur détient plus d'informations que le personnage. Dans *Le Locataire* et *La Moustache*, nous sommes face à une focalisation interne. Le narrateur en sait autant que les personnages ; il n'y aucune anticipation des événements.

Dans le récit imagé, la caméra nous informe du type de focalisation et nous parlerons dans ce cas d'ocularisation. C'est un néologisme inventé par François Jost dans *L'œil caméra*[810]. Il la présente ainsi:

> Je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que *sait* un personnage (malgré l'ambiguïté de ce terme qui, en matière de cinéma, connote le choix de la focale). Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d'*ocularisation.* […] Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage, je parlerai d'*ocularisation* interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai – on verra pourquoi – l'expression d'*ocularisation zéro*[811].

L'ocularisation est liée à ce que montre la caméra. Le point de vue du personnage peut coïncider avec ce que montre la caméra. Dans ce cas, le spectateur verra ce que voit le personnage : nous parlerons

[809] Renaud Dumont, *op.cit.* p. 38.
[810] François Jost, *L'Œil caméra : Entre film et roman*, 1987, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1989.
[811] François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, *op.cit.* p. 18-19.

d'une ocularisation interne. Dans l'ocularisation zéro, les plans ne reflètent pas le regard du personnage. Les trois axes approches narratologiques du cinéma sont donc : la focalisation (le savoir), l'ocularisation (le regard) et l'auricularisation (l'ouïe) :

> Jost distingue trois dimensions confondues sous un même terme en littérature et qu'on se doit de distinguer lorsqu'on aborde le cinéma : ainsi il y a d'une part la focalisation qui renvoie à ce que sait le personnage, l'ocularisation qui renvoie à ce que voit le personnage et enfin l'auricularisation qui renvoie à ce qu'entend le personnage[812].

S'agissant de deux médiums différents, le fantastique ne connaît pas le même traitement en littérature et en cinéma en termes de focalisation. Christiane Lahaie dans son article dans la revue « *Cinémas* », évoque les différences de points de vue qui peuvent exister entre la littérature et le cinéma fantastiques :

> [...] en littérature, le point de vue d'un personnage, qu'il soit narré ou narrateur, peut assurer à lui seul l'intégrité de l'événement fantastique. Qu'un focalisateur omniscient vienne ou non sanctionner ce même point de vue ne compromet en rien la cohésion du texte puisque le point de vue subjectif du personnage continue généralement de primer[813].

Au cinéma, ce sont souvent deux points de vue qui coexistent ; celui du ou des personnages et celui de la caméra. Ainsi, la littérature conserve plus précieusement l'authenticité de l'événement fantastique grâce au point de vue d'un seul personnage qui apparaît alors plus pertinent. Au cinéma, la caméra en désavouant l'événement fantastique, dissipe alors la suprématie du point de vue du personnage et l'annule.

Dans *La Moustache*, dès lors que l'acte du rasage est montré aux spectateurs il est difficile de le démentir, même si tous les autres personnages se mettent à le nier. Il en va de même pour la métamorphose de Raoul. Dans *Le Locataire*, le point de vue de la caméra et celui de Trelkovsky sont en discordance : si Trelkovsky est convaincu de la malveillance de ses voisins, la caméra oriente l'attention sur la folie du personnage. Tandis que dans le roman, aucune des deux hypothèses n'est discréditée. Christiane Lahaie explicite dans ce même article le rôle de la focalisation dans l'appréhension du fantastique :

> Lorsque ce « je » décide de faire cavalier seul, en focalisation interne, il reste l'unique témoin du fantastique de sorte que son récit risque d'acquérir le statut de fruit probable d'une imagination débridée. Aussi, la confiance apparemment inconditionnelle qu'un lecteur de fantastique accorde au narrateur-focalisateur dépend plutôt de la nature intrinsèque de ses principaux focalisés : sentiments de crainte, de doute ou d'incrédulité, conflits intérieurs, bref, que de l'imperceptible[814].

Dans nos trois œuvres nous distinguons deux approches narratives : dans *La Belle image*, le récit est construit à la première personne ce qui donne au texte une allure de délire ou de rêve. Cela correspond

---

[812] Jean Châteauvert et François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman* , 1989. In: Communication. Information Médias Théories, volume 10 n°2-3, automne 1989. pp. 241-245; URL : https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1989_num_10_2_1453 (consulté le 09/11/2019).
[813] Christiane Lahaie, (1995), *op.cit.* p. 46.
[814] *Ibid.* p. 49.

au style de Marcel Aymé ; drôle, ironique, un peu fantaisiste. Dans l'œuvre cinématographique, le narrateur n'apporte pas d'objectivité au récit, bien au contraire il vient annoncer et corroborer l'avènement de la métamorphose. L'instance du narrateur omniscient objectif est plus pertinente dans les deux autres récits. Le « il », comme c'est le cas dans *Le Locataire chimérique* et *La Moustache*, permet d'instaurer une distanciation entre les personnages et la situation fantastique, et donner de la crédibilité.

Ces différents points cités ci-dessus, nous apprennent que la littérature et le cinéma sont deux arts indépendants. Bien qu'il soit vrai que le cinéma s'inspire de la littérature pour trouver les meilleures intrigues, il fait usage de ses propres outils pour transcrire cette histoire sur le grand écran.

Le but n'est pas de confronter les deux arts, ce qui reviendrait à discréditer l'un au prix de l'autre, au contraire, nous essaierons de voir comment ils s'épanouissent et se complètent mutuellement. Les échanges entre les œuvres littéraires et leurs adaptations cinématographiques peuvent donner lieu à des dialogues enrichissants comme le soulignent Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne dans *Étudier l'adaptation filmique* : « Il s'agit de comprendre comment les œuvres dialoguent et se répondent, comment elles arrivent au même effet avec des moyens différents[815]. »

Les deux arts sont liés l'un à l'autre et ils ont toujours eu des échanges grâce auxquels le cinéma s'est développé et s'est imposé comme un art indépendant. Le cinéma usera des moyens cités pour représenter au mieux des histoires fantastiques.

II. Introduction au cinéma fantastique :

Cette étude aura également pour but de regarder comment le thème du double et du fantastique est traité dans le discours imagé. Comme nous l'avons souligné, le conditionnement et l'organisation de l'état d'esprit du spectateur se fait autrement que dans le littérature et par d'autres moyens. Si le texte littéraire se construit autour de la suggestion par des mots, le récit cinématographique se place du côté de l'image. Le fantastique est traité différemment en littérature et en cinéma. Bien qu'il s'agisse d'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma, chaque médium utilise ses propres outils et une logique différente. Si la littérature a cet avantage de suggérer sans montrer, le cinéma ne peut faire autrement que de montrer. Gilbert Millet et Denis Labbé évoquent dans leur ouvrage *Le Fantastique* les différents mécanismes auxquels le cinéma a recours afin d'exprimer la peur et l'angoisse dans les films :

> […] Ce que la littérature obtient par des mots, le cinéma le crée par d'autres moyens, le choix des plans ou la bande-on. Un personnage ouvre une porte. Le metteur en scène peut plaquer sur cette scène

[815] Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais – cinéma américain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Didact Anglais », 2010, p. 55.

> banale une musique angoissante, ou faire grincer la porte, ou encore proposer un cadrage serré qui permette le surgissement de « quelque chose » dans le dos du personnage ou suivre ce dernier depuis un point fixe, comme s'il était observé par « quelqu'un »[816].

Ainsi, le conditionnement se fait dans le cinéma par d'autres moyens notamment par la bande-son, la lumière, la travelling, les angles de prises de vue, les plans, le cadrage, le montage…

Le genre fantastique voit principalement le jour au cinéma vers les années cinquante dans les studios de production Hammer en Grande-Bretagne. Héritier du cinéma expressionniste allemand, le cinéma fantastique a d'abord été initié par Georges Méliès, connu pour avoir été le précurseur du cinéma d'illusion, des effets spéciaux, des subterfuges et des trompe-l'œil (principalement dans *Le Voyage dans la Lune* en 1902). Certains films ont préparé, des années auparavant, l'émergence du genre fantastique. Notamment grâce aux œuvres de Méliès et à la vague de l'expressionisme allemand qui a donné naissance en 1920 au *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene et à *Nosferatu* de Murnau en 1922. Aux Etats-Unis, Otis Turner adapte pour la première fois en 1908, le roman emblématique Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. En France, Jean Epstein adapte, en 1928, la nouvelle de Poe : *La Chute de la maison Usher*. En 1931, sort au cinéma la première adaptation en long métrage de *Frankenstein* de Mary Shelley réalisée par James Whale.

Comme dans la littérature c'est un genre qui se place dans la frontière du réel et de l'irréel et se caractérise par la représentation des peurs les plus profondes du genre humain. Il en découle plusieurs sous genres comme le merveilleux, la science-fiction, le gothique, l'épouvante et l'horreur. Parmi les thèmes caractéristiques du fantastique nous trouvons les vampires, les monstres et créatures, les métamorphoses, les pactes avec le diable, les démons, les doubles, la folie et les maladies psychologiques…. L'atmosphère fantastique est créée principalement par les thèmes abordés, la nature des personnages illustrés, mais aussi par des éléments techniques comme le décor, les effets spéciaux, la lumière et le son. Ces procédés ont pour but de mettre le spectateur dans une situation d'appréhension, de méfiance.

Le cinéma fantastique apparaît vers la fin du XXe siècle : « on s'accorde d'ordinaire à choisir l'année 1968 comme date de naissance du cinéma fantastique et de l'horreur américain contemporain[817] » avait déclaré Frank Lafond. Il coïncide avec la publication des œuvres fortes de la littérature fantastique notamment *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* et d'autres titres emblématiques :

> Le cinéma naît à l'époque où sont publiés la plupart des récits qui inspireront les grands films fantastiques des années trente : L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde de Robert Louis Stevenson (1886), L'homme invisible de Herbert George Wells (1897) ou Dracula de Bram Stoker (1897). Univers silencieux peuplé d'ombres où surgit un train fantôme, le Cinématographe a sans aucun doute été perçu par ses premiers spectateurs comme une véritable apparition fantastique[818].

---

[816] Gilbert Millet et Denis Labbé, *op.cit.* p. 321-322-323-324.

[817] Frank Lafond (Dir.), *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Belgique, Éditions du Céfal, coll. « Travaux et Thèses », 2003, p. 8.

[818] Frank Henry, *Le cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma/ CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2009, p. 9.

Frank Henry considère que le cinéma fantastique prospère principalement entre les années vingt et les années trente « Le fantastique au cinéma s'est véritablement constitué en tant que genre dans le Hollywood des années trente[819] ». De grandes œuvres voient alors le jour notamment *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene en 1920, *Dracula* de Tod Browning en 1931. Le cinéma fantastique reprend les thèmes traités en littérature en les adaptant aux peurs et aux croyances populaires de cette époque :

> Mais c'est plutôt dans le fantastique fin de siècle que le cinéma ira chercher son inspiration, dans une époque considérée comme ''décadente'', marquée par un attrait pour le mauvais goût et la monstruosité, le macabre, la luxure, la corruption. À cette époque où la morale bourgeoise ordonne la répression des désirs, le fantastique se tourne vers l'intime, le refoulé, et les monstres[820]...

À travers des histoires fantastiques, le cinéma suscite la peur et l'angoisse du spectateur. Il vivifie les émotions, montre l'irréel et rend visible l'invisible grâce à des jeux de lumière, aux choix des cadres et à des angles de prise de vue :

> Conter l'au-delà, les peurs, les fantasmes, les phobies, les pactes avec le diable, traiter l'irréel et le merveilleux sont des tâches que le cinéma, art et science de rendre visible et d'animer le réel invisible, s'est, d'emblée, donné d'accomplir. […] La lumière, les ombres, un cadre décalé, un décor qui surprend, un acteur au regard empli d'attentions, un monstre, une présence incongrue ou irreconnaissable, un déséquilibre dans la représentation du « réel » sont parmi les éléments cinématographiques du fantastique[821].

Le cinéma est un art divertissant qui cherche à toucher le grand public. Le cinéma fantastique avec des thématiques réalistes met en scène des personnages communs avec des problèmes auxquels il est facile de s'identifier. Gérard Lenne dans *Le cinéma fantastique et ses mythologies,* déclare que le cinéma fantastique peut être considéré comme populaire grâce à son accessibilité et à l'universalité des problèmes qu'il traite :

> N'oublions pas que le « fantastique » est le cinéma populaire par excellence, qu'il met en jeu des sentiments et des émotions simples, qu'on ne peut traiter de vulgaires ou rudimentaires que par mépris bien connu[822].

Le fantastique s'insurge contre le rationalisme de l'homme et ébranle son incrédulité face aux phénomènes surnaturels. Alexandre Tylski avait souligné dans son ouvrage *Roman Polanski* que l'Homme refuse par « vanité » ou par orgueil de reconnaître les limites de sa raison :

> le fantastique n'est pas un genre mineur, mais beaucoup récusent son importance par vanité, car il nous suggère combien notre caractère raisonnable d'hommes civilisés n'est qu'en fragile écorce. Les monstres continuent à dormir en nous et nous n'aimons guère qu'on nous le rappelle[823].

---

[819] *Ibid.* p. 22.
[820] *Ibid.* p. 8.
[821] Marie Anne Guerin, *Le récit de cinéma*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2003, p. 80
[822] Gérard Lenne*, Le cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Henri Veyrier, 1985. 1er édition : Editions du Cerf, 1970, p.31
[823] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p. 15.

Frank Henry précise dans son livre *Le cinéma fantastique* que le fantastique est souvent synonyme d'écart par rapport à la norme. Il se définit dans l'anormal et l'inhabituel. Nos trois romans obéissent à cette loi de l'impossible vu que les récits relatent des histoires invraisemblables. Tout ce qui est différent de la « normalité » est par conséquent « anormal » et de l'ordre du fantastique :

> Retenons en premier lieu que le fantastique se définit toujours par rapport au réel. Le réel se caractérise par la « normalité », et celle-ci est indispensable pour définir l' « anormalité » qui se heurte à elle[824]. [...] Pour qu'il y ait fantastique, il faut qu'il y ait déviance, anormalité[825].

Dans ce même ouvrage, il distingue deux approches différentes du fantastique dans le cinéma. Certains récits filmiques procèdent par « suggestion » d'autres par « exhibition ». L'une comme l'autre visent deux publics différents. Dans l'approche par « suggestion », le public doit faire signe « d'intelligence » tandis que l'approche par « exhibition » ne requiert pas beaucoup d'attention vu que le fantastique est révélé ouvertement. Il s'adresse alors à un public plus large et plutôt passif :

> [...] Celle-ci [la mise en scène du fantastique] oscille entre deux pôles : l'exhibition et la suggestion. La suggestion est de loin la mieux considérée : le film qui suggère l'existence du phénomène fantastique sans jamais le montrer est censé faire avant tout appel à l'intelligence du spectateur, être plus subtil, voire plus efficace.[...] Par opposition, le film qui montre le monstre, qui l'exhibe, céderait à la facilité, au spectaculaire, au grand-guignol, relevant d'un cinéma riche en effets spéciaux, populaire et infantile[826].

Frank Henry souligne que la distinction entre les deux ne doit pas être radicale précisant que les deux approches peuvent coexister au sein d'un même film. En effet, le metteur en scène doit savoir alterner les deux approches puisqu'une approche exclusivement suggestive ébranlera la confiance du spectateur qui demandera des preuves au cours de son visionnage :

> Au-delà des idées reçues, ces deux solutions ne sont souvent pas aussi radicales et les deux tendances peuvent être représentées au cours d'un même film. Car le cinéaste, en suggérant, en laissant planer le doute sur l'existence même du phénomène fantastique, court le risque de mettre en péril la croyance, et donc l'indispensable adhésion du spectateur. Ainsi, tôt ou tard, le film doit montrer le phénomène. Il est obligé d'attester sa réalité, ne serait-ce qu'avec une seule image[827].

Si nous essayons de voir à quelle approche nos œuvres cinématographiques ont recours, nous dirons que dans *La Belle Image* le fantastique, principalement au moment de la métamorphose, est représenté par « exhibition ». Bien que la métamorphose ne soit pas explicitement montrée, la transformation du personnage est évidente, le phénomène est ouvertement évoqué, voire accepté par certains personnages. Dans *Le Locataire,* les hallucinations de Trelkovsky sont clairement montrées. Les voisins se transforment, sous le regard effaré de Trelkovsky, en de monstrueuses créatures. Dans *La Moustache* le fantastique est nettement plus implicite. Le personnage ne comprend

[824] Frank Henry, *op.cit.* p. 11.
[825] *Ibid.* p. 16.
[826] *Ibid.* p. 54-55.
[827] *Ibid.*

pas réellement ce qui lui arrive, le spectateur non plus. Personne ne peut discerner le véritable problème, le récit est mystérieux et indéchiffrable.

Seulement, le fantastique le plus effrayant est le fantastique qui réside dans l'inconnu, qui résiste à l'explication, qui est dans le flou et l'indéfini. C'est un fantastique qui suscite des questionnements plutôt qu'il ne donne des réponses. Le producteur américain Val Lewton et le réalisateur français Jacques Tourneur « [...] considèrent alors que moins le film montre, plus les spectateurs peuvent y projeter leurs peurs les plus profondes[828]. » Polanski considère également que ce qui caractérise le plus le cinéma fantastique c'est l'ambiguïté : plus le film est indéchiffrable et incompréhensible plus il suscitera l'angoisse et l'attention du spectateur :

> Je n'arrive pas à me rappeler quel philosophe, mais je crois que c'était Aristote, a dit : « il faut obscurcir » ; il le disait à ses élèves ; c'est le principe si vous voulez rendre un livre ou un film intéressant, il ne faut pas être top explicite, sinon c'est digéré. Dans les films de Walt Disney il n'y a pas d'ambigüité[829].

Pour mettre en évidence cette idée que le film fantastique doit embrouiller et emmêler la pensée du spectateur, Stephen King utilise l'image d'une porte fermée pour montrer l'importance de garder secrète l'origine du fantastique. Il considère que le niveau de suspense s'effondrera une fois que le spectateur aura ouvert la porte et découvert la solution au fantastique :

> Ce qui est tapi derrière la porte ou en haut de l'escalier n'est jamais aussi terrifiant que la porte ou l'escalier. Et là est le paradoxe : l'œuvre d'horreur est presque toujours décevante. […] Il existe et il a toujours existé certains écrivains d'horreur […] pour penser que la meilleure façon de résoudre le problème est de ne jamais ouvrir la porte[830].

Parmi les thèmes récurrents dans la littérature et le cinéma fantastiques, le motif du double et des troubles liés à l'identité reste chers aux deux arts. C'est un thème classique, récurrent qui revient dans plusieurs domaines artistiques et à toutes les époques :

> [...] [L]a figure du *doppelgänger*, de l'alter ego ou du double, une figure dont la récurrence est constante dans la culture occidentale, particulièrement au cours des cent dernières années. [...] La figure se retrouve partout dans les deux sources principales du film fantastique américain, le cinéma expressionniste allemand [...] et les nouvelles de Poe[831].

En littérature comme en cinéma, le fantastique engendre la peur car il s'incruste sournoisement dans le réel. Plus le phénomène fantastique intervient dans un réel vraisemblable et connu plus il sera effrayant. Gilles Menegaldo dans son article « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis » publié dans la *Revue française d'études américaines* écrit que : « […] Le fantastique concerne la

[828] Frank Henry, *op.cit.* p. 30.
[829] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p. 33.
[830] Stephen King dans *Danse macabre*, cité dans Alain Pelosato, *op.cit.* p. 25.
[831] Frank Lafond (Dir.), *op.cit.* p. 18.

représentation d'un irreprésentable dans un contexte aussi vraisemblable que possible[832]. » Le rapport au réel devient alors inquiétant, le personnage ne peut plus distinguer le vrai du faux. Le réel devient une notion vague et incertaine.

L'ébranlement du réel est le meilleur moyen pour déstabiliser le spectateur. Plusieurs mécanismes permettent d'installer le doute et la confusion.

III. Les motifs du fantastique dans les œuvres du corpus :

- La musique :

La musique joue un rôle important dans le cinéma ; elle permet d'installer une ambiance (l'angoisse, la peur, la solitude...) et reflète l'état d'âme du personnage. Dans *Le Locataire chimérique* et *La Moustache*, la musique occupe une place très importante. Christian Cano écrit dans son ouvrage *La musique au cinéma. Musique, image, récit* que « la musique est un langage, doté comme tel d'une capacité expressive et significative[833]. » Edgar Morin ajoute dans son essai *Le cinéma ou l'homme imaginaire* que « la musique joue un rôle très précis de sous-titres : elle nous donne la signification de l'image. […] Cette complémentarité analogique est du reste issue du mariage consanguin de la musique et du cinéma[834]. » Dans *La Moustache* et *Le Locataire* la musique utilisée est une musique à caractère répétitif qui correspond à la forme répétitive des films et renforce l'effet de dédoublement. La musique dans *La Belle image* est plutôt une musique enthousiaste, ce qui souligne l'aspect comique de l'intrigue.

Dans le cinéma fantastique, les metteurs en scène favorisent souvent une musique lancinante jouée à des moments stratégiques et précis de l'intrigue afin d'éveiller le sentiment d'angoisse chez le spectateur, créer une tension et une atmosphère envoûtante. La musique sinistre et menaçante, à laquelle s'ajoute souvent l'obscurité des plans, installe l'ambiance fantastique et contribue à la dramatisation.

- L'éclairage :

Le cinéma convoque un autre moyen afin d'installer une ambiance fantastique dans les films ; il s'agit de l'éclairage. Dans *Le Locataire*, la faible luminosité dans laquelle baigne le film présage une suite d'événements peu réjouissante. Le film se caractérise par peu de lumière et un temps souvent

[832] Menegaldo Gilles, « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », *Revue française d'études américaines*, 2001/2 (n°88), p. 62-78. DOI : 10.3917/rfea.088.0062. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2-page-62.htm (28/09/2019).
[833] Cristina Cano, *La musique au cinéma. Musique, image, récit*. Rome, Gremese, coll. « Petite Bibliothèque des Arts », 2010, p.15.
[834] Edgar Morin, *op.cit.* p. 181.

gris. Nous dénombrons une quantité de plans sombres. La seule scène où il y a abondance de lumière et où les rayons de soleil pénètrent par les fenêtres, c'est la scène où Trelkovsky rend visite à Simone Choule à l'hôpital. Cette scène – mystérieusement plus lumineuse que les autres – permet de creuser le contraste avec la scène analogue qui clôture le film et qui est nettement plus funeste et sombre. Dans *La Moustache*, le plan d'ouverture présente une image très sombre d'une eau de mer calme avec des reflets miroitants qui contraste avec l'image qui arrive juste après ; celle d'une eau claire, une eau de baignoire. Le premier plan est sombre et accompagné d'une musique angoissante qui se trouve tout de suite dédramatisé dans le plan suivant plus lumineux mais surtout par le geste et la réplique du personnage : « Tu dirais quoi si je me rasais la moustache ? »

Prenons par la suite un autre exemple ; celui de la scène qui se passe dans la voiture. C'est une scène

déterminante dans laquelle Marc avoue à Agnès la raison de son irritation. Cette scène se passe dans une pénombre traversée d'une lumière très légère (lumière des voitures, d'un réverbère). En ajoutant à cette lumière faible des plans serrés, le metteur en scène fait croître davantage la tension qui se dégage de la situation. Un éclairage faible renforce l'impression de confusion et confirme l'impénétrabilité de la situation dans laquelle se trouvent les personnages : « Le cinéma moderne aura par définition tendance à ne pas éclairer, ou au minimun (car c'est nécessaire) : meilleure façon de ne pas apporter du sens qui n'émanerait pas librement du monde même[835]. »

[835] Fabrice Revault D'allonnes, *La lumière au cinéma*, Paris, Editons Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, p. 18.

Sa femme refusant de le croire, Marc cherche les photos de Bali pour montrer à tout le monde la

preuve qu'il portait bien une moustache. Les photographies lui serviraient de moyen pour étayer ses assertions. Agnès, affligée par cette situation, refuse de l'écouter et éteint la lumière de sa chambre après avoir avalé une bonne dose de somnifères. Marc se trouve à genoux en train de fouiller, presque dans le noir, dans une boîte de photographies. La faible lumière dans laquelle se trouve Marc ajoute du pathétique à la scène. La lumière se dissipe peu à peu par la technique du fondu au noir, laissant Marc regarder désespérement la photo de Bali où il portait bien une moustache. Dans *La Belle image* nous relevons peu de plans dans lesquels personnages et décors baignent dans l'obscurité. L'obscurité n'a pas une fonction très angoissante. Dans ce plan, le couple se prépare à dormir. Le fondu au noir marque la transition entre cette première partie et annoce le début d'une autre, plus mouvementée.

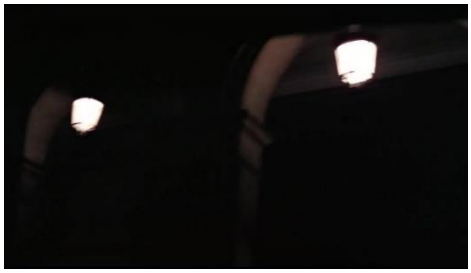
Dans un autre plan, il s'agit d'un plan d'ensemble qui montre le personnage envahi par l'obscurité,

nous parvenons seulement à distinguer la physionomie de cette ombre. Ceci met en évidence l'identité évasive, incertaine de Raoul qui vient juste de découvrir son nouveau visage. L'éclairage faible permet, dans *La Belle image*, de préserver temporairement une part de mystère.

La lumière peut aussi refléter l'état d'esprit des personnages. En effet, le cinéma dit classique suit « la conception classique de la lumière[836] » selon laquelle c'est l'esprit qui « éclaire les choses, qui étaient obscures et qu'il rend lumineuses, limpides, intelligibles[837]. » Fabrice Revault D'Allonnes parle d'une « lumière *éminente* […] dans cette conception, le monde est surplombé par l'esprit générateur de sens[838]. »

A contrario, la faible luminosité qui imprègne certaines séquences de nos films peut coïncider avec l'état d'esprit brumeux, confus des personnages, incapables de produire du sens et d'éclairer l'univers. Plus l'esprit des personnages est nébuleux plus les plans seront mal éclairés.

[836] *Ibid.* p. 145.
[837] *Ibid.*
[838] *Ibid.*



Dans *Le Locataire* les plans où Trelkovsky se trouve assis dans l'obscurité se

multiplient au fur et à mesure que le film avance et que son état se détériore ; comme cette séquence où, après lui avoir administré un calmant, Trelkovsky se trouve dans état vaporeux. La lumière faible et fugitive illustre l'état d'esprit de Trelkovsky.

Autre théorie, toujours de Fabrice Revault D'Allonnes, serait que la lumière, dans le cinéma moderne, émanerait du monde et se refléterait sur l'esprit du sujet. Bergson revendique cette transgression avec la conception classique. Pour lui « la lumière [...] émane des choses et vient (ou non) sensibiliser la plaque noire, comme photo-sensible, de notre cerveau, de notre conscience[839]. » Le cinéma moderne épouse cette nouvelle conception de la lumière :

> [...] Lumière *immanente*, tout comme le sens – larvé, latent – qui émane ''du dedans''. Dans cette conception, l'esprit est troublé (ou frappé) par le sens qui gît enfoui dans le monde même : expression qui s'applique fort bien à la lumière moderne[840].

De ce fait, cette conception moderne de la « Lumière *immanente* » rejoint la philosophie de l'absurde. Le monde absurde est un monde injuste, cruel, chaotique, dépourvu de sens et qui est régi par des lois indéchiffrables. Ce plan du *Locataire* illustre parfaitement cette vision d'un monde désordonné et déréglé. La source de lumière intradiégétique est par terre et éclaire faiblement Trelkovsky avachi dans son fauteuil, abattu, condamné et qui capitule devant ce monde insensé :

[839] *Ibid.*
[840] *Ibid.*

- Les miroirs :

Autre subterfuge utilisé par le cinéma pour retranscrire de manière imagée le thème du double et l'atmosphère fantastique c'est le décor et plus précisément – dans le cas de nos œuvres cinématographiques – les miroirs. Qu'est-ce-qui peut suggérer davantage le dédoublement et le trouble identitaire que les miroirs ? Il existe un bon nombre de miroirs et de réflexions spéculaires dans ces films. Les trois personnages entretiennent chacun une relation différente avec le miroir.

Dans *Le Locataire*, le miroir joue un rôle très important, il est d'ailleurs présent discrètement dès le début, lors de la première visite de l'appartement. Les plans où il est question d'images spéculaires commencent à défiler dès que Trelkovsky emménage dans son appartement. Ces plans suggèrent une brisure, une fêlure dans l'image de Trelkovsky. le spectateur ne comprend pas de quoi il s'agit encore, mais la réflexion de Trelkovsky dans différents miroirs de l'appartement apparaît dans de nombreux plans. L'image réfléchie sur les miroirs est trouble. Trelkovsky est toujours accompagné de son reflet dans l'appartement, ceci suggère son trouble identitaire et anticipe la suite :

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Nous remarquons dans ces plans que Trelkovsky ne se regarde pas dans ces miroirs, qu'il passe devant indifféremment. Paolo Bertetto distingue dans son ouvrage *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable* les différents types d'images spéculaires. Nous pouvons attacher cette

catégorie de plan à la typologie *b)* qu'il nomme : « images d'un ou plusieurs personnages réfléchis dans un miroir, mais ne couvrant pas entièrement le champ visuel[841]. » Ce « type d'image réfléchie ne couvre pas entièrement le champ visuel [...] Il s'agit donc d'une image qui montre le monde et les personnages qui agissent à l'intérieur de celui-ci. [...] Il s'agit d'images où le miroir n'a pas une fonction importante dans l'économie visuelle[842]. » Les plans spéculaires sont, effectivement, discrets et permettent d'afficher Trelkovsky dans son environnement. Nous regardons Trelkovsky en train d'admirer son nouvel appartement, de faire le ménage, de fumer. Ces types d'images sont « naturels et habituels[843] » et ne laissent présager rien d'anormal.

La catégorie suivante de plans intervient un peu plus tard dans le film. Trelkovsky regarde, longuement, avec insistance, son reflet dans le miroir. Dans les plans ci-dessous, nous adoptons le même point de vue que Trelkovsky, c'est-à-dire que nous voyons ce qu'il voit, nous voyons sa projection spéculaire, tel qu'il se voit ; c'est l'image qu'il se fait de lui-même.

Dans les plans 1 et 2, nous constatons que Trelkovsky commence à douter de son identité, surtout que le monde ne cesse de le confondre avec Simone Choule et que quelques minutes auparavant la concierge a donné à Trelkovsky un courrier au nom de « Simone Choule » lui disant que c'était pour lui. Dans ces deux plans, il fixe longuement son reflet et se palpe le visage.

Plan 1

Plan 2

Le plan 3 reflète l'effarement de Trelkovsky en se découvrant fardé. Le choix d'un miroir à main permet aussi de mettre l'accent sur le doigt couvert d'un vernis rouge.

[841] Paolo Bertetto, *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2015, p. 109.
[842] *Ibid.* p. 111-112.
[843] *Ibid.*

Plan 3

Au plan 5, qui se produit au tout début du film lors du déménagement, Trelkovsky découvre dans l'armoire la robe de Simone. Cette robe exerce une force inexpliquée sur lui, elle l'interpelle. Les plans 6 et 7 font écho au plan 5 et montrent Trelkovsky qui cède à la tentation en se laissant transformer en Simone Choule.

Plan 5

Plan 6

Plan 7

Paolo Bertetto associe ce genre de plans à une troisième catégorie d'images spéculaires : «images d'un ou deux personnages se regardant au miroir[844] . » Il explique ainsi ce type de plan :

> [...] plan d'un ou deux personnages qui se regardent explicitement au miroir. Il s'agit d'une image qui produit une dynamique réflexive plus complexe, où le corps et le sujet sont explicitement impliqués. Tout d'abord, les plans de personnages se regardant au miroir reflètent des situations où le sujet actant se positionne dans l'environnement et se regarde par rapport à l'espace dans lequel il se trouve. […] Dans *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Rouben Mamoulian, [...] c'est dans le miroir qu'il [Dr. Hyde] découvre, de manière exemplaire, le changement de son identité[845]

[844] *Ibid.* p. 109.
[845] *Ibid.* p. 116-117.

Deux points importants sont à retenir ; en premier lieu, c'est que dans les plans où Trelkovsky se regarde avec insistance dans le miroir, nous, spectateurs, ne voyons que le reflet de Trelkovsky, son image, ainsi, comme l'a souligné Paolo Bertetto « le personnage apparaît uniquement dans sa forme de double[846]. »

Aussi, nous nous apercevons que le miroir témoigne de la transformation des personnages. C'est le lieu où le personnage réfléchit à son identité et sur son corps. L'image du personnage est actualisée dans son environnement et dans des conditions spécifiques qui l'ont amené à se fixer dans le miroir.

Dans *La Moustache*, l'image reflétée dans le miroir semble être différente de celle observée par l'entourage du personnage. Le spectateur puisqu'il épouse le point de vue du personnage, voit seulement ce que voit le protagoniste. Les premiers plans montrent la réflexion spéculaire du personnage en train de se raser. Nous distinguons l'épaule et une partie de la main du personnage placé en avant-plan : il s'agit d'une amorce. Le dos étant flou, l'amorce permet de porter plus d'attention au visage, *moustachu* couvert de crème à raser. Ce plan en amorce en avant-plan avec le miroir en deuxième plan, donne une impression de mise en abyme : nous sommes en train de regarder le personnage en train de se regarder. Ce plan aussi donne de la crédibilité au plan, puisque nous témoignons de ce que le personnage portait bien une moustache et nous assistons au rasage de cette moustache.

Nous relevons cette même technique, quelques minutes plus tard. Une partie de la tête de Marc est en amorce, la caméra se concentre sur la réflexion de Marc en second plan – avec à la place de la moustache une étagère en verre qui scinde son visage en deux – déçu que personne n'ait remarqué qu'il s'est rasé la moustache. Une autre scène de rasage reproduit presque à l'identique la technique des deux suivants avec une amorce, de la mousse à raser à la place de la moustache, la réflexion du visage de Marc qui se rase en second plan et le miroir

qui reflète son désarroi. Dans *La Moustache*, les images dans le miroir permettent souvent de montrer l'acte du rasage, mais aussi de montrer Marc en train de se fixer longuement, ne comprenant pas ce qu'il lui arrive. Se regardant impassiblement dans le miroir, Marc essaie de saisir une image nette de son visage, de son identité.

[846] *Ibid.* p. 114.

Dès qu'il s'agit de double ou de problème d'identité, le miroir devient un accessoire indispensable.

Dans *La Belle image*, le miroir, ou toute surface réfléchissante de manière générale, sont au cœur de l'intrigue. Le miroir n'apparaît pas avant la métamorphose et ne réapparaîtra plus une fois que Raoul aura accepté sa métamorphose et qu'il n'aura plus besoin de se regarder dans un miroir. Il permet donc exclusivement de refléter la nouvelle apparence de Raoul. Le miroir permet également de réfléchir l'étonnement et la stupéfaction de Raoul. Son effarement se dissipe peu à peu en apprenant à accepter et à apprécier son nouveau reflet.

La réflexion sur la vitre de l'administration est une image assez floue. C'est d'ailleurs la première image que Raoul a de lui-même avec son nouveau visage. Dans le roman, cette première représentation est décrite comme brouillée et incertaine. Ce n'est que grâce à l'employé debout derrière la vitre que l'image devient relativement visible. Paolo Bertetto place ce type d'images sous la catégorie suivante : « images reproduites de manière imprécise dans un miroir, une vitre ou autre surface reflétante, telle l'eau[847]. » Il les analyse ainsi :

> Il existe un autre ensemble d'images spéculaires, moins nettes et aux contours moins définis, voire déformées. Dans ce cas, l'image est souvent reflétée non pas dans un miroir, mais sur une autre surface : une vitre, l'eau ou les verres d'une paire de lunettes[848].

En effet, ce plan révèle le nouveau visage de Raoul Cérusier. Il s'agit d'un phénomène incertain, étrange, d'où l'image indistincte réfléchie sur la vitre. Paolo Bertetto précise encore que ce genre d'images reflète non seulement la réflexion du personnage mais aussi « ses désirs et ses fantasmes intérieurs[849]. » En effet, dès les premières minutes, Raoul nous a été présenté comme un grand séducteur à la recherche de conquête amoureuse. Mais, son visage ne s'accommodait pas avec ses désirs de quêtes amoureuses. Il aurait sans doute aimé une tête plus séduisante.

[847] *Ibid.* p. 109.
[848] *Ibid.* p. 118-119.
[849] *Ibid.* p. 119.

Dans un autre plan, la vitrine ne reflète pas l'image de Raoul. Il est encore dans la confusion pensant encore qu'il s'agit d'une illusion, d'un mirage. Ceci montre aussi que l'identité de Raoul est fuyante et n'est pas stable.

Dans le plan suivant, Raoul est en train de regarder son nouveau visage, une femme l'observe avec vivacité à travers les vitrines. Ainsi l'image spéculaire ne couvre pas « entièrement le champ visuel[850]. » Ceci permet de montrer expressément le personnage dans son entourage, dans le décor et d'insister sur le nouveau visage très séducteur de Raoul à travers le regard avide de la vendeuse.

Dans ce plan, l'image spéculaire occupe la totalité du cadre. Il s'agit d'une image « occupant la totalité du champ visuel[851]. » Dans ce plan, le miroir reflète le dédoublement du personnage, mais aussi l'affirmation de cette nouvelle identité. Raoul, désormais baptisé Roland, assume cette nouvelle image et va même s'y complaire.

Nous relevons également un autre plan où il est question de miroir. Cette fois il ne s'agit pas de Raoul mais de sa femme qui se coiffe devant son miroir. Encore une fois, le miroir anticipe sur la duplicité du personnage : la femme dévouée – mais qui vit un mariage malheureux – et la femme amante.

De ce fait, le miroir occupe une double fonction ; à travers le regard au miroir se réalise une objectivation ou une subjectivation de l'identité. D'abord l'image renvoyée par le miroir est une objectivation de l'individu. C'est une réflexion au sens physique du terme. C'est son image telle qu'elle est perçue par les autres. Cette image permet de l'ancrer dans le monde réel. Il s'agit également d'une subjectivation dans la mesure où l'individu se voit tel qu'il veut se voir, il porte ainsi sur lui-même un regard subjectif :

> C'est une objectivation, car la personne se voit elle-même dupliquée et donc objectivée dans le miroir [...] C'est une subjectivation, car l'image spéculaire du Soi montre un aspect visuel perçu par le sujet en train de regarder, et implique donc un regard subjectif sur le sujet même. [...] Il se voit lui-même tel qu'il veut se voir, mais en même-temps il se voit tel qu'il apparaît dans le monde […] En cinéma, la force de l'image spéculaire [...] concerne le personnage-sujet dans son rapport à sa propre image et au monde et, au même temps, le personnage-sujet dans son rapport à soi et à sa propre identité[852].

[850] *Ibid.* p. 109.
[851] *Ibid.*
[852] *Ibid.* p. 123-124.

Le miroir dans nos œuvres cinématographiques, reflète à la fois « l'inquiétude et la folie[853] » – surtout dans *La Moustache* et *Le Locataire* – mais aussi « un jeu burlesque qui dédramatise[854] » – notamment dans *La Belle image*.

L'idée d'un écart entre ce que renvoie le miroir et l'idée qu'on se fait de nous-même est ce qui se dégage des multiples scènes où les personnages se fixent longuement dans le miroir. Aucun des trois protagonistes ne paraît se reconnaître dans son reflet. Il semble que le reflet qu'ils observent n'est pas le leur et qu'il est différent de l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Bruno Forestier réplique dans *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard : « C'est l'histoire d'un homme qui trouve que son visage dans une glace ne correspond pas à l'idée qu'il s'en fait de l'intérieur[855]. » Trelkovsky préfère l'image de Simone à sa propre image qu'il voit dans le miroir, d'où sa transformation. Marc trouve que l'image qu'il se faisait de lui et celle qu'il voit dans le miroir ne coïncident pas. Enfin, l'image extérieure de Raoul, adoptée par Roland, est différente de l'idée que se fait Raoul de lui-même.

Le motif du miroir renvoie au thème de la folie et du dédoublement identitaire. C'est le lieu où vont se constituer une nouvelle image et une nouvelle identité.

- Les gros plans :

Autre langage cinématographique utilisé, l'errance des protagonistes est mise en valeur à l'aide de plans larges. Ils permettent de montrer les personnages perdus, insignifiants, petits et consumés par le décor. Ils sont seuls dans des villes habituellement peuplées et agitées. Au-delà de l'immensité des villes, ces plans larges montrent soit un temps gris et pluvieux (*Le Locataire* et *La Belle image*) soit une nuit morne et sombre (*La Moustache*) :

Le Locataire

La Moustache

[853] Thierry Jousse dans Jordi Ballo, Alain Bergala (Dir .), *Les motifs du cinéma*, coll. « PUR-Cinéma », Rennes, PUR, 2019, p171

[854] *Ibid.*

[855] Bruno Forestier dans *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard, 1963. Réplique cité par Berthet Frédérique, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire & Inconscient*, 2004/2 (n° 14), p. 225-240. DOI : 10.3917/imin.014.0225. URL : https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-225.htm

La Belle image

Le Locataire n'est pas seulement un film qui fait naître l'angoisse. À cause de cette immense solitude ressentie par Trelkovsky, le spectateur ne peut que compatir. La mélancolie, la tristesse et un sentiment de commisération occupent une part importante dans le film. Trelkovsky est souvent seul, le temps est souvent maussade, Paris n'est jamais apparu aussi morne.

La faible luminosité et la profondeur du champ corroborent cette impression de solitude. Les plans d'ensemble montrent que Trelkovsky est perdu dans cet espace qui lui est hostile. D'ailleurs Paris apparaît triste et pluvieux dans les trois œuvres du corpus. Si au début des récits filmiques il se révèle relativement accueillant, il s'habille d'un temps maussade au fur et à mesure des péripéties des personnages. L'espace joue un rôle important dans un récit filmique dans la mesure où il contribue à créer une atmosphère.

Le montage sonore qui accompagne les plans d'ensemble exacerbe la confusion et la mélancolie des personnages. Dans *Le Locataire* comme dans *La Moustache*, les scènes sont accompagnées d'une musique extradiégétique préoccupante ; dans *La Belle Image*, il s'agit de la voix-off du narrateur :

> Il a l'air désespéré, le pauvre ! [...] Alors pourquoi cette détresse ? On dirait qu'il va se noyer. C'est qu'il a réfléchi M. Cérusier ; il n'a plus de papiers, plus de pièce d'identité, ou plutôt elle porte une photo qui n'est pas la sienne. C'est un véritable mort-vivant. Il n'a plus de situation, plus d'argent, plus de famille, plus rien. [...] Alors ? Que va-t-il devenir M. Cérusier ?

Les plans serrés permettent également de mettre l'accent sur les émotions des personnages. Les plans serrés sont importants dans le cinéma fantastique parce qu'ils permettent de saisir la peur et l'effroi. Prenons quelques exemples de plan moyen et de plans serrés :

Ces plans capturent respectivement les regards terrifiés de Raoul Cérusier, de Marc et de Trelkovsky. Si les plans d'ensemble permettent de montrer les personnages dans leur environnement et de

traduire leur perte et leur désarroi, les plans serrés mettent en évidence la psychologie du personnage face aux évènements. Ces différents cadrages montrent soit l'errance des protagonistes soit leur terreur. Ils permettent dans ces deux cas de nourrir le fantastique.

Nous procéderons maintenant à la présentation des trois œuvres cinématographiques et de leurs réalisateurs. Nous analyserons par la suite les trois moments les plus significatifs, de chaque récit.

1. *Le Locataire* (1976) :

Le Locataire, c'est d'abord l'histoire d'un homme seul qui se serait trouvé impliqué dans un complot malsain de ses voisins et qui aurait sombré dans une paranoïa démentielle. Polanski, comme l'ont souligné plusieurs critiques, n'a pas su garder cette hésitation entre les deux interprétations. Certains détails cinématographiques viennent corroborer les hallucinations de Trelkovsky réfutant ainsi la possibilité d'un complot malveillant de la part des voisins. L'écart des points de vue dans certains champs/ contre-champs atteste de l'altération de la réalité. Nous mentionnons cet exemple où Trelkovsky regarde à travers le judas de la porte, nous voyons – en caméra subjective – le visage menaçant de M. Zy, tandis que dans le plan suivant, en caméra objective, nous voyons un autre personnage complétement différent. Les hallucinations de Trelkovsky seront encore mises en évidence dans d'autres plans.

Ce plan atteste ouvertement des hallucinations de Trelkovsky, persuadé que même son amie Stella fait partie de la secte diabolique des voisins. Polanski, filme souvent Trelkovsky – lors de sa métamorphose – en train de se maquiller ou encore en train de s'appliquer du vernis à ongles, contrairement au roman où ces scènes sont moins récurrentes. Cette focalisation sur la transformation oriente plutôt le spectateur vers le comportement déviant du personnage qui s'assimile progressivement à Simone Choule, et écarte l'hypothèse d'un complot.

Le défi du film avait été, selon les termes d'Alexandre Tylski, de voir « comment dépeindre de manière audiovisuelle la progressive aliénation d'un protagoniste[856] » Lors d'une interview de Roman Polanski par Michel Drucker sur TF1, Roman Polanski partage son point de vue sur *Le Locataire*. Selon

[856] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p. 14-15.

lui, ce qui a été important de démontrer dans ce long métrage, ce sont les conséquences du comportement de la société sur la vie d'un individu :

> Interviewer : c'est un film qui montre un être victime de schizophrénie hallucinatoire ?
> Polanski : c'est un film sur un être solitaire, timide, qui vit dans une société comme la nôtre, où il n'y a pratiquement pas de place pour des gens ne bousculent pas les autres.
> C'est l'histoire d'une paranoïa. C'est un schizophrène mais c'est surtout la société dans laquelle il vit qui est représentée en particulier par l'immeuble dans lequel il a loué son appartement[857].

Ce qui ressort de l'interprétation de Polanski du livre de Topor, c'est certes une lecture pathologique mais surtout les répercussions de la société sur la psychologie de l'individu. Il souligne aussi clairement que « c'est un film plutôt sur l'angoisse, pas sur la peur[858]. » Jean-Michel Frodon dans *Le cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours* apporte une autre idée différente, pourtant aussi légitime, à propos du *Locataire*. Il y voit la critique d'une société injuste, sans raison apparente, d'un monde obscène et repoussant le malaise d'un individu :

> *Le Locataire* décrit l'effondrement à l'intérieur de lui-même d'un homme ordinaire sentant peser sur lui la pression de toute la société, de l'humanité entière représentée par ses spécimens les plus anodins, et l'ombre de la mort. [...] Cette fois, le film se garde bien de trancher ; devant et derrière la caméra, Polanski entretient le doute, amenant ses spectateurs à se demander si un monde pareil, nullement monstrueux, juste sinistre (même Adjani y est enlaidie), est vraiment vivable. L'absence de causalité explicite à la déprime et aux angoisses de Trelkovsky fera paraître son reniement de soi, qui passe par le travestissement avant le saut par la fenêtre, pour artificiel et forcé[859].

Selon Jean-Michel Frodon, *Le Locataire* présente la solitude comme un mal profond qui existe naturellement chez Trelkovsky et sans aucun facteur extérieur (les voisins) ou intérieur (une maladie mentale). La solitude est l'un des thèmes fondamentaux de ce film.

> C'est, effectivement, la faiblesse du *Locataire* comme spectacle (malgré les savants effets de caméra), c'est aussi son originalité et son actualité de refuser l'explication psychologique et l'explication sociologique. Le fond de la solitude, pour cet exilé, est de ne même pas pouvoir accuser de son mal de vivre une maladie mentale personnelle, ni même le mauvais fonctionnement de la société[860].

Trelkovsky se cache sans cesse des autres, évite tout le monde, se cloître chez lui jusqu'à ce qu'il s'efface complétement et perde son identité. Il se sent seul parce que les autres lui font sentir qu'il est différent d'eux :

> [...] *Le Locataire* fait le portrait d'étrangers qui arrivent à Paris, dans une grande ville donc, et se retrouvent confrontés à l'isolement. Polanski excelle dans les détails qui trahissent une solitude fondamentale. [...] Trelkovsky fait tout pour être agréable, poli, et il se heurte à l'indifférence [...], à la

---

[857] Michel Drucker interviewe Roman Polanski sur « Le Locataire ». Sur TF1, Les rendez-vous du dimanche, date de diffusion 23.05.1976.

[858] Inathèque, Interview à propos du « Le Locataire » : Allons au cinéma, TF1, 03.06.1976. URL : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPA76069611/allons-au-cinema-emission-du-03-juin-1976?rang=1 (consulté le 21/03/2021)

[859] Jean-Michel Frodon, *Le cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours*. Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 535.

[860] *Ibid.*

> violence [...], au cynisme [...] à la culpabilité permanente [...] Cette culpabilité qu'on lui renvoie pousse le locataire à se dévaloriser et à s'enfoncer peu à peu dans la déprime et le suicide[861].

Ce sentiment de « solitude fondamentale » naît lorsque Trelkovsky cherche en vain à s'intégrer dans la société, à montrer qu'il est comme les autres, mais se trouve rejeté à chaque fois. Frédéric Zamochnikoff et Stéphane Bonnotte expliquent dans *Polanski entre deux mondes* que ce sentiment de solitude est dû à un sentiment d'injustice :

> C'est que derrière cette solitude se cache un énorme sentiment d'injustice. On se trompe sur son compte et on cherche à le détruire, parce qu'on pense qu'il est mauvais. Trelkovsky veut depuis le début que tout se passe bien[862].

Le sentiment de non-appartenance à la société exacerbe le sentiment de solitude. Youri Deschamps dit que Trelkovsky est « doublement » étranger ; d'abord étranger par ses origines mais aussi étranger dans son propre corps. Son identité est « doublement » ambiguë : son identité en tant que citoyen, et son identité personnelle :

> Trelkovsky est doublement étranger : étranger à la société française vu qu'il est polonais, mais aussi il est étranger dans son corps : « Au fond, comme l'écrit avec finesse Youri Deschamps : '' Locataire, Trelkovsky l'est doublement : de son appartement comme de son propre corps. L'embarras du personnage s'expérience en effet d'abord par ses attitudes et sa gestuelle constamment désynchronisées. Il ne sait jamais comme se tenir ni quoi faire de ses mains…[863] »

L'identité est ce sur quoi se construit la trame principale du *Locataire*. Polanski s'identifie aisément à Trelkovsky. Lui aussi s'est toujours senti un étranger à Paris et stigmatisé à cause de ses origines :

> [...] La question de l'identité est réellement « traquée » dans *Le Locataire* notamment à travers les références égyptiennes (identité funéraires, etc.) et le travestissement[864].

Le sentiment d'étrangeté est renforcé par le rejet des autres et leur hostilité. Dans *Le Locataire*, le recours aux autres n'est d'aucune aide pour Trelkovsky. Même l'agent de police, vers lequel il se dirige pour porter plainte pour cambriolage, lui rappelle qu'il n'est pas citoyen français. Son appartement n'est pas un lieu sûr dans lequel il se sent en sécurité, mais un lieu de tourmente et de peur.
Le Locataire fait intervenir plusieurs thématiques : il soulève des questionnements d'ordre psychologique et social. Polanski maîtrise parfaitement bien son art pour raconter une histoire cohérente et intrigante.

- ### Deux scènes analogues :

Le récit filmique, comme le récit écrit, sont construits sur un effet de boucle. Les deux séquences à l'hôpital du début et de la fin, inaugurent et scellent l'intrigue produisant ainsi un effet de cycle. Il faut

[861] Frédéric Zamochnikoff et Stéphane Bonnotte, *op.cit.* p. 94-95.
[862] *Ibid.* p. 98.
[863] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p. 57.
[864] *Ibid.* p. 57-58.

préciser que les analogies entre le début et la fin est une thématique assez chère à Polanski et dont il fait un usage récurrent et qu'on retrouve explicitement dans *Le Locataire* :

> « L'éternel recommencement ?
> A corps sans tête, fin de film sans conclusion. Polanski, qui avec *Mammifères* signe sa première véritable incursion dans le temps élongé des images, se refuse à achever […] C'est pourtant moins l'absence de fin que l'idée d'éternel recommencement qui saisit probablement les films de Polanski. Un peu à la manière de Fellini, Polanski joue lui aussi avec les ''trois points de suspension'' […] et il y ferme en réalité une boucle, un retour vers le début. Ainsi, le retour chez les sorcières dans *Macbeth* (1971), la structure en boucle et les répétitions de phrases et de situations dans *Quoi ?* (1973), le retour redouté du détective vers son *Chinatown* (1974), le retour paralysant sur le lit d'hôpital du *Locataire* (1976) …[865] »

Ces deux séquences sont primordiales dans le film et pour notre étude. D'abord elles soulignent l'aspect fantastique du film en provoquant l'angoisse et l'incompréhension du spectateur et en introduisant l'idée de l'élasticité du temps. Ensuite, parce que la structure itérative rappelle le thème majeur du long métrage à savoir le dédoublement.

Nous nous proposons de regarder de plus près ces deux séquences.

- Séquence 1 (00 :11:35 jusqu'à 00 :13 :00)
- Séquence 2 (01 :59 :03 jusqu'à la fin)

Bien que les deux séquences soient identiques et que Polanski cherche précisément à produire un écho entre les deux pour parfaire cette forme en boucle, nous remarquons que l'angle de prise de vue de la caméra n'est pas le même et cela c'est parce que si Trelkovsky est lui-même spectateur de la scène au début, il est par la suite acteur où il prend la place du malade alité.

Le changement d'un point de vue implique un changement de la place de la caméra. Dans la séquence du début, il y a alternance entre une ocularisation zéro (la caméra montre les personnages) et une ocularisation interne (la caméra suit le point de vue d'un personnage et nous montre ce qu'il voit).

Nous parlerons d'une ocularisation zéro « quand l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique[866] » et d'une ocularisation interne « [q]uand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage[867]. »

Il faudra également préciser que la focalisation est interne dans les deux scènes ; c'est-à-dire que le narrateur sait uniquement ce que sait le personnage.

[865] Alexandre Tylski, *Roman Polanski. Ses premiers films polonais*, *op.cit.* p. 114-115.
[866] André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Armand Colin, 2017, p.217.
[867] François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, *op.cit.* p. 18-19.

Scène du début	Scène finale
Séquence relativement dynamique puisqu'elle implique plusieurs points de vue. nous remarquons principalement la présence d'une ocularisation interne avec alternance des champs/contre-champs (Trelkovsky qui regarde Simone Choule allongée sur le lit.) Cette forme de cadrage alterne des plans de focalisation sur le personnage et sur ce qui est vu par le personnage (donc Trelkovsky ensuite Simone Choule.) Le point de vue objectif se caractérise par un échange entre un plan dans lequel on voit le personnage, et ensuite par un raccord regard, un plan qui nous montre ce qui est vu par le personnage : Lorsque Trelkovsky fait tomber les oranges, il s'agit plutôt d'une ocularisation zéro. La caméra adopte un point de vue différent de celui du personnage.	Dans la scène finale, il s'agit principalement d'une ocularisation interne primaire. La caméra épouse le regard du personnage et nous montre ce qu'il est en train de voir (elle nous montre un personnage alité couvert de bandages). La mise en scène et le décor sont identiques à ceux du début. Cette fois, la caméra imite le regard de Trelkovsky dans le lit couvert de bandages. Il s'agit d'une séquence où le point de vue est subjectif. Le plan subjectif est un plan où le spectateur voit non seulement ce que voit le personnage, mais a l'impression d'être dans sa peau. Selon Christiane Lahaie « [...] l'ocularisation interne primaire, ou caméra subjective, [...] suggère le regard d'un personnage précis en en dénotant l'état physique ou psychologique particulier (myopie, ivresse, démence). L'usage de la caméra subjective pour transmettre le point de vue unique d'un personnage-narrateur peut s'avérer une solution intéressante dans le cas du fantastique[868]. » Trelkovsky est alité, ne peut pas bouger la tête et ne peut regarder que du coin de l'œil droit, l'œil gauche étant sous les bandages. Dans ce cas, la caméra reproduit le champ de vision exigu de Trelkovsky, puisqu'il regarde ses visiteurs du coin de l'œil à travers les bandages. Polanski utilise le *Fisheye*[869] qui est une technique de prise de vue qui consiste à distordre la périphérie de l'image, comme si le spectateur regardait à travers le judas d'une porte. Elle accentue la vision trouble et floue du personnage. Le positionnement de la caméra, en contre-plongée, rejoint le regard de Trelkovsky allongé sur le lit qui essaie de voir qui lui rend visite, debout au bord de son lit.

[868] Christiane Lahaie,. (1995), *op.cit.*

[869] « Le Fish-eye : Le Fish-eye est un très-grand-angle d'environ 5 à 8 mm, donnant un effet d'incurvation exagérée des lignes. Il peut être utilisé, par exemple, pour simuler la vision que l'on a à travers le judas d'une porte. » Yannick Vallet, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2éme édition, 2019, p. 19.

Les plans qui suivent montrent Trelkovsky et Stella. La caméra adopte un point de vue objectif. Elle nous montre les deux personnages concernés par l'état de Simone Choule.

Un raccord suit le regard de Stella, pour montrer Simone, en gros plan cette fois, qui gémit de souffrance.

Cette scène se caractérise par des gros plans sur les personnages. Ils permettent d'établir un rapport de proximité et de traduire leurs émotions.

On relève seulement quelques plans objectifs à ocularisation zéro qui sont les suivants :

	 Comme la première scène, la visite s'arrête sur un cri assourdissant : c'est un cri de souffrance, de désespoir et un appel à l'aide. Ici s'ajoute le fondu au noir qui émerge de la bouche béante et sombre. La séquence s'achève sur un plan objectif, qui renvoie au point de vue de l'autre Trelkovsky au chevet du lit qui regarde concerné ce cri perçant avec cette impression de déjà vu :

- L'auricularisation :

Les deux scènes se font parfaitement écho et sont construites identiquement. Intéressons-nous maintenant aux dialogues qui se déroulent entre Trelkovsky et Stella.

Scène du début :	Scène finale :
Stella : Vous êtes un de ses amis ?	Stella : Vous êtes un de ses amis ?

(Trelkovsky sursaute, se lève soudainement, renverse les oranges, se cogne la tête contre celle de Stella) Trelkovsky : Excusez-moi (se baisse pour ramasser les oranges) […] Trelkovsky : Pour dire la vérité, je ne suis pas un ami, mais je la connaissais quand même un peu. […] Stella : Simone ? Simone ? Tu me reconnais bien quand même ? Non ? C'est moi ! Stella ! Ta petite Stella ! Tu me reconnais pas ?	(Trelkovsky sursaute, se lève soudainement, renverse les oranges, se cogne la tête contre celle de Stella) Trelkovsky : Excusez-moi (se baisse pour ramasser les oranges) […] Trelkovsky : À dire la vérité, je ne suis un de ses amis intimes, je la connaissais assez peu. […] Stella : Simone ? Tu me reconnais n'est-ce pas ? Dit-moi ! C'est moi ! Stella ! Ton amie Stella ! Tu me reconnais n'est-ce pas ?

Nous remarquons que les répliques des deux personnages sont pratiquement les mêmes. Dans la première scène nous pouvons distinguer des sons intradiégétiques (toux et divagations des personnes malades, des conversations indistinctes…). Ce sont des sons-in car la source est visible à l'écran. Il s'agit dans les deux scènes d'une auricularisation primaire, c'est-à-dire que le spectateur entend tout ce que le personnage principal entend.

Dans la deuxième scène, un lourd silence pèse sur la salle. Le spectateur entend seulement la discussion entre Trelkovsky et Stella. La voix des deux personnages est modifiée. Elle apparaît comme un écho lointain. Cet effet appuie l'état cotonneux du Trelkovsky alité mais renforce aussi l'impression de dédoublement et de répétition. Nous relevons également dans cette dernière séquence une musique extra-diégétique qui indique la présence du metteur en scène/narrateur. La musique de Sarde accentue l'atmosphère anxiogène et angoissante.

- La lumière :

Scène 1 :	Scène 2 :
La séquence est lumineuse. Trelkovsky rend visite à Simone Choule en plein jour. La salle est inondée de lumière. C'est l'heure des visites, les malades sont réveillés, leurs proches sont avec eux, il y a même une famille qui fête la guérison d'une malade et qui boivent du champagne.	La scène est sombre, macabre. Elle se passe en pleine nuit, les malades sont couchés. Un silence pèse sur la salle. Seul le centre de l'image est éclairé, les angles sont sombres. Cette technique dite de vignettage, permet de mettre l'accent sur le centre du plan.

La dernière séquence est la reproduction de la première visite à l'hôpital. Seulement, cette fois, elle se déroule en suivant le point de vue de Trelkovsky malade. Cette fois il n'est pas le visiteur mais celui qui est visité. Le vignettage et le fish-eye exacerbent cette impression de déjà-vu. L'effet de dédoublement atteint son paroxysme : non seulement il se voit, mais aussi il reconnaît avoir déjà vécu cette situation. La ressemblance entre les deux séquences est évidente. Le metteur en scène reprend quelques éléments et renonce à d'autres, c'est pourquoi la scène paraît plus courte. L'abrégement de la scène renforce l'effet de répétition, pour laisser au spectateur le soin de reconstruire le peu de détails qui manque, lui qui a très vite reconnu la scène du début.

- Une nuit cauchemardesque (01:16:25 - 01:25:23) :

Les ennuis se succèdent, Trelkovsky se sent de plus en plus mal, de plus en plus désemparé, surtout quand il refuse de signer la pétition de Mme Dioz contre « la désagréable Mme Gadérian. » Pensant qu'ils préparent la verrière pour lui et qu'ils souhaitent sa mort plus que tout (« Qu'est-ce qu'il veulent, que je crève ? »), il passe sa journée à divaguer au bord de la Seine. Plus tard cette nuit, en rentrant, il s'imagine Mme Dioz en train de l'étrangler puisqu'il a refusé de signer la pétition (01 :16 :25 – 01 : 16 :57). Cette séquence[870] atteste explicitement de la folie de Trelkovsky. Les hallucinations de Trelkovsky sont de plus en plus réalistes et vivides et surviennent même en état de veille. La plupart des hallucinations sont tournées en caméra subjective. Les plans subjectifs permettent de relater la violence des hallucinations dont Trelkovsky est victime. Le spectateur se trouve dans la peau de Trelkovsky effaré en train de se faire étrangler : la caméra subjective permet non seulement de voir ce que voit le personnage mais plus que ça elle épouse ses mouvements, les étranglements et les agressions dont il est le sujet.

La contre-plongée atteste de la position de dominance de Mme Dioz, qui représente l'ensemble des voisins. Trelkovsky est filmé en plongée ; il est oppressé par les voisins. Le plan subjectif relate précisément ce que voit le personnage : Mme Dioz en train de l'étrangler, de l'étouffer. Seulement les contre-champs filmés en plan objectif montrent que Trelkovsky est en train de s'étouffer lui-même et de se tortiller tout seul.

Les contre-plans montrent également, une jeune femme, probablement une mendiante, interloquée par le comportement de Trelkovsky et qui se précipite vers la porte pour partir. La caméra en *ocularisation zéro* montre la mendiante pétrifiée et celle en *ocularisation interne primaire* – c'est-à-dire en suivant le regard de Trelkovsky – montre Mme Dioz menaçante. Une caméra objective en *ocularisation zéro* montre Trelkovsky en train de se débattre tout seul et s'auto-étouffer. Cette séquence est totalement absente du roman. Les plans objectifs viennent prouver la folie de Trelkovsky et exclure progressivement l'hypothèse d'un complot de la part des voisins.

[870] Voir annexe 4 Étranglement.

La nuit suivante sera une nuit cauchemardesque pour Trelkovsky (01 :19 :28 – 01 :25 :23). Elle correspond dans le roman au chapitre X « La maladie. » Cette soirée s'annonce pourtant tranquille : Trelkovsky est serein et s'applique du vernis à ongles rouge. Il est ensuite interrompu par l'incident de l'une des voisines, qui serait également persécutée par les voisins à cause du bruit que ferait sa fille infirme. Elle a déféqué sur les paliers des autres voisins – qui ont signé la pétition contre elle – et a épargné le sien. Pendant la nuit, Trelkovsky sera la victime de phénomènes fantastiques ; d'abord son dédoublement ensuite l'apparition de Simone Choule. Cette séquence se déroule dans deux lieux emblématiques du film ; la chambre de Trelkovsky et les toilettes. Dans cette séquence, le regard du

spectateur est déplacé : il est transporté pour la première fois aux toilettes et regarde cette fois – à travers le

vasistas – la chambre de Trelkovsky. Seulement une certaine unité spatiale est maintenue puisque le spectateur ne perd jamais ce qui se passe dans l'autre pièce : si Trelkovsky va aux cabinets d'aisance, la caméra s'assure de nous montrer ce qui se passe entre temps dans la chambre de Trelkovsky et inversement. Grâce à la profondeur de champ, le spectateur est capable de voir simultanément ce qui se passe dans les deux pièces, exacerbant ainsi l'impression de dédoublement. Trelkovsky aux toilettes est filmé en amorce, en premier plan, l'autre – qui se trouve dans la chambre en train de reproduire la mauvaise habitude de Trelkovsky de regarder les autres depuis chez lui à travers sa jumelle – est filmé

en second plan. Cette fois, Trelkovsky se retrouve dans la place de celui qui est épié. De retour dans

sa chambre, Trelkovsky aperçoit Simone Choule aux toilettes. Cette fois, filmée en caméra subjective, nous découvrons, comme Trelkovsky, à travers les rideaux, Simone Choule en train d'enlever ses bandages. Un zoom avant – qui permet une focalisation sur les traits épouvantables et le sourire cynique de Simone Choule – accompagné d'une musique extradiégétique angoissante, rendent l'apparition de Choule surnaturelle et angoissante.

Cette scène dure une nuit et s'achève avec la montée du soleil. C'est une séquence très déterminante puisqu'elle constitue le nœud du film, c'est le climax. C'est aussi une séquence où se mêlent beaucoup

d'éléments fantastiques. Lors de son passage de sa chambre aux cabinets d'aisance, Trelkovsky est victime d'une illusion où l'espace est distordu :« […] La chambre du *Locataire* change de dimensions. Trelkovsky se retrouve désemparé face à un espace qui se dérobe[871] » écrit Frédéric Zamochnikoff dans *Polanski entre deux mondes*. La caméra n'est pas stable, ce qui épouse l'étourdissement de Trelkovsky dû à la fièvre. La source de lumière est très faible. Le sol est tortueux et la musique stridente suit le mouvement de Trelkovsky qui ne tient presque plus debout. Afin de relater cette impression d'un sol défaillant Polanski utilise la technique du plan débullé ou plan cassé. Ceci donne l'impression que le sol est instable et qu'il échappe à Trelkovsky, mais donne aussi un caractère vertigineux à la séquence:

> Plan débullé (ou plan cassé) : Le plan débullé est un plan ''de travers'', dont l'horizon est volontairement penché. Le terme débullé fait référence au niveau à bulle qui équipe les pieds de la caméra et permet de cadrer de façon parfaitement horizontale.
> Il s'agit d'une façon formelle d'introduire du décalage ou de l'étrangeté dans l'atmosphère d'une scène[872].

Le cadre est décentré, c'est-à-dire que le personnage se trouve dans le coin du cadre. Dans ce plan,

Trelkovsky est filmé de profil, dos au mur. Être en décalage par rapport au centre du cadre affirme que le personnage n'est pas à l'aise et souligne sa fragilité. La profondeur du champ permet ici de montrer qu'il y a plusieurs escaliers. L'immeuble devient un dédale, reflétant l'enchevêtrement de l'esprit de Trelkovsky. Un travelling avant permet de nous montrer l'escalier apparu à la place de la porte qui se trouvait là il y a quelques instants. Le rythme est relativement lent dû aux trébuchement de Trelkovsky. Il s'appuie sur le mur, marche lentement et s'accorde des pauses pendant ce périple. La lenteur du rythme confère à la séquence un caractère dramatique.

- Le suicide (01 :53 :55 – 01 :59 :00) :

Le suicide de Trelkovsky est théâtral, complétement spectaculaire. Il s'agit d'une exécution en public acclamée et applaudie par les voisins. Trelkovsky veut se donner une mort sale et avilissante. Gérard Lenne évoque dans *La mort à voir*, le suicide de Trelkovsky :

> [...] Le suicide est le péché par excellence (le péché contre soi-même) selon les règles de la loi chrétienne. En effet, il empiète intolérablement sur la puissance divine, [La puissance des voisins dans *Le Locataire* de Polanski] qui seule peut disposer de la vie de ses créatures. [...] Se donner la mort, c'est presque

[871] Frédéric Zamochnikoff et Stéphane Bonnotte, *op.cit.* p. 89-90.
[872] Yannick Vallet, *op.cit.* p. 84-85.

> obligatoirement, on le sait bien, se donner en spectacle. […] Nocturne et morbide est […] le rituel de Roman Polanski dans *Le Locataire*, […] costumé, travesti en femme, maquillé, qui attend dans un fauteuil devant la fenêtre ouverte avant de s'y précipiter, victime d'un complot plus au moins imaginaire[873].

Trelkovsky tient à rendre sa mort déshonorante et humiliante. C'est pour cette raison qu'il saute deux fois. Il cherche expressément à rompre le calme de cette mini-société. Par cette séquence, Polanski montre l'atrocité de la mort et son caractère obscène et choquant. Cette mort révèle aussi le poids de l'oppression et de la solitude dont Trelkovsky a été victime :

> [...] Car le locataire remonte et se jette à nouveau dans la verrière provoquant stupéfaction et effroi dans le voisinage. Et Trelkovsky de hurler : ''vous vouliez une mort propre hein ?! (ne nous parle-t-il pas ici fondamentalement aussi à nous spectateurs ?) *Le Locataire*, par son acharnement et sa durée donnée aux interprètes, évite précisément une représentation bourgeoise, propre, pré-hachée, aseptisée, mécanique et trop rapide (en un mot dangereuse) de la solitude, de la promiscuité et de la mort[874].

Trelkovsky est d'abord filmé de dos. Bien qu'il fasse noir, nous distinguons très bien qu'il est

accoutré en femme et porte une perruque : il est déguisé en Simone Choule. Le plan serré permet de se focaliser sur les yeux fardés de Trelkovsky mais surtout la détermination dans son regard.

Un travelling avant permet de nous emmener jusqu'au bord de la fenêtre, ensuite, grâce à une grue, la caméra dévoile les voisins impatients, applaudissant et acclamant Trelkovsky pour l'encourager dans son saut ultime.

Les voisins sont assis sur les toits ; les rideaux cramoisis, les jumelles, les décors rappellent les balcons d'une salle de théâtre : Trelkovsky est au-devant de la scène s'apprêtant à sauter.

Le point de vue est subjectif et la caméra imite le regard de Trelkovsky. Ainsi, le spectateur a cette impression que les voisins le regardent directement : le quatrième mur est brisé :

[873] Gérard Lenne, *La mort à voir*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e ART », 1977, p. 117-118

[874] Alexandre Tylski, *Roman Polanski*, *op.cit.* p. 58.

Les roulements de tambour marquent la sortie de Trelkovsky sur le bord de la fenêtre. Trelkovsky est filmé en contre-plongée. S'il est filmé en contre-plongée c'est parce qu'il est en position de force et de dominance, mais c'est aussi parce qu'il est au centre de l'attention : « un plan en contre-plongée sert

à magnifier l'objet de sa représentation[875] », écrivent Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne dans *Étudier l'adaptation filmique.* Trelkovsky est maquillé, coiffé d'une perruque, vêtu de la robe de Simone. Ce plan permet de l'honorer avant sa mort. Le plan en contre-plongée permet également de mettre en relief la hauteur à laquelle Trelkovsky décide de sauter.

Trelkovsky traverse la verrière. Il est d'abord filmé en plongée. La caméra est placée en haut.

L'angle de prise de vue change lorsque Trelkovsky atteint la verrière. La caméra est placée en bas et le sujet est filmé en contre-plongée :

Ceci permet de relater la violence de la chute, la hauteur de laquelle il s'est jeté et la verrière brisée

en mille morceaux. Le plan suivant, filmé en latéral est un plan d'ensemble qui permet de montrer la brutalité des dégâts. Les voisins se

précipitent dehors pour voir ce qui se passe dans la cour où ils découvrent, effarés, Trelkovsky blessé. Une alternance de champ/contre-champ montre Trelkovsky en train de ramper saignant. Il est filmé

[875] Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *op.cit.* p. 33.

en plongée tandis que les voisins, qui l'encerclent, sont filmés en contre plongée. Cette fois c'est

Trelkovsky qui est en position du vaincu et les voisins en position de vainqueurs.

La caméra objective montre les voisins qui cherchent à aider Trelkovsky. La concierge est même complétement petrifiée et M. Zy demande à sa femme d'appeler police secours et demande à Trelkovsky de ne pas bouger. Seulement, ils apparaissent aux

yeux de Trelkovsky, par la chute qu'il vient de subir, complétement confus, comme de véritables monstres, Mme Dioz, telle un serpent, possède une langue bifide. Les champs/contre-champs montrent tantôt Trelkovsky par terre tantôt les visages déformés des voisins.

Dans les plans objectifs, la caméra est en ocularisation zéro, c'est-à-dire que le point de vue est extradiégétique, tandis que dans les plans subjectifs en contre-plongée, qui épousent le point de vue de Trelkovsky se trouvant par terre, sont filmés en ocularisation interne secondaire. François Jost décrit l'ocularisation interne secondaire dans *L'œil-caméra. Entre film et roman* comme un plan subjectif construit par un enchaînement de raccords. Ce plan permet de mettre en évidence l'écart entre la réalité et les hallucinations de Trelkovsky :

> Ocularisation interne secondaire : lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contre-champ) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par contextualisation[876].

La couverture de M. Zy devient un filet avec lequel ils essaient de le capturer. Le très gros plan sur Trelkovsky montre sa terreur et sa panique. Mais aussi son visage ensanglanté et fardé. Les contre-

champs permettent de montrer les véritables visages des voisins concernés. L'alternance des champs/contre-champs permettent de mettre l'accent sur les hallucinations de Trelkovsky en les opposant à la réalité. Dans le roman de Topor, les hallucinations de Trelkovsky ne sont jamais aussi explicitement relatées, ne condamnant pas ainsi le roman à une seule interprétation, à savoir la folie paranoïaque de Trelkovsky comme c'est le

[876] François Jost, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, *op.cit.* p. 23-24.

cas dans le film, laissant toujours apparaître le complot perfide des voisins comme interprétation possible.

Si les hallucinations de Trelkovsky sont clairement dévoilées en soulignant l'écart entre deux vérités (celle de Trelkovsky et celle des voisins), il n'en va pas de même pour *La Moustache*. Carrère filme une seule réalité qui est celle de Marc.

2. *La Moustache* :

Dix-neuf ans après la publication de *La Moustache*, Emmanuel Carrère se lance le défi d'adapter au cinéma son roman. Cette adaptation a permis à Carrère de remanier la fin, à réinterpréter quelques détails mais surtout à découvrir ses aptitudes de cinéaste. Carrère n'est pourtant pas très satisfait de son film et surtout de la fin. Il évoque dans une interview qu'il s'agit d'un film « pas absolument abouti[877] » et que la fin reste « trop ouverte[878]. » Le film « ne se termine pas sur une note très forte et l'on n'en sort pas très convaincu[879]. » Il reste insatisfait « en terme de bouclage narratif[880]. »

Le roman et le film se correspondent presque parfaitement. Le rôle des autres dans le malheur du personnage constitue une trame aussi importante dans le roman que dans le film. Clément Rosset évoque la ressemblance entre ce qui arrive à Marc et ce qui arrive à Iris Henderson dans *The lady vanishes* d'Alfred Hitchcock. Clément Rosset prend l'exemple de *The Lady vanishes* (*Une femme disparaît*, 1938) de Hitchcock pour illustrer l'influence que peut avoir l'avis commun sur l'identité individuelle. C'est l'histoire de huit passagers qui se trouvent à bord du même train. Dans le même compartiment, une jeune anglaise se lie d'amitié avec une femme plus âgée qu'elle, également anglaise. C'est cette *lady* qui disparaîtra par la suite. Les deux femmes conversent longuement autour d'un thé. De retour à leur compartiment, la jeune femme s'assoupit un moment pour se rendre compte à son réveil que la lady a disparu et qu'aucun autre passager ni le personnel du train ne semblent avoir vu cette vieille dame affirmant à la jeune femme qu'elle était toute seule depuis le début. Clément Rosset analyse dans *Loin de moi. Étude sur l'identité,* l'influence que peut avoir l'avis de la majorité sur l'identité personnelle de l'individu :

> Dans le film de Hitchcock, la jeune fille se trouve dans une situation étrange […] qui tient du cauchemar mais aussi du fantastique par son caractère à la fois réel et impossible : car, s'il est impossible que la personne avec laquelle elle a longuement conversé et pris le thé au wagon-restaurant n'existe que dans son imagination, il est également impossible que ses six compagnons de compartiment [...] que les personnes du train qu'elle a interrogés [...], qu'enfin le personnel du wagon-restaurant [...], bref, que *tous* les passagers du train aient pris soudain le parti de lui mentir pour des raisons incompréhensibles et plus qu'improbables. Il est donc impossible que la vieille dame n'existe pas, puisque la jeune fille l'a

[877] Entretien avec Emmanuel Carrère dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 119.
[878] *Ibid.*
[879] *Ibid.*
[880] *Ibid.*

> vue et lui a parlé, ; mais il est impossible aussi qu'elle existe, puisqu'en dehors de celle qui prétend l'avoir vu, il n'y a *personne* qui l'ait vue. Dans cette terrible partie de bras de fer qui s'engage entre une *identité personnelle* (qui est ou se croit intègre) et une *identité sociale* (que tous tiennent pour altérée), entre une jeune fille qui prétend avoir vu et la société d'un train entier qui assure n'avoir rien vu, c'est naturellement l'identité personnelle qui est la première à craqueler et chez laquelle le doute s'installe d'abord (comme d'ailleurs dans l'esprit du spectateur du film[881].

L'identité personnelle flanche lorsqu'elle est face à une force antagoniste. C'est le cas de Marc, qui face à un groupe qui prétend le contraire de ce qu'il croit, pense qu'il devient fou.

La plus grande différence entre le film et le roman c'est la fin. Carrère avoue qu'il avait trouvé difficile de filmer la séquence du suicide : « [...] Je ne savais pas comment la faire, comment m'y prendre pour donner le même impact qu'elle a dans le livre, cela voulait dire des effets spéciaux. Très gore[882]. » Ayant voulu changer la fin, il avait plutôt opté pour une fin « ouverte » : « j'avais plutôt envie de faire une fin…optimiste serait trop dire, mais une fin ouverte dans laquelle on retrouve la terre ferme, avec le sentiment que l'éboulement est possible à tout moment, mais qu'il faut vivre comme ça. Je continue à penser que c'est une conclusion philosophiquement pas nulle, mais dramatiquement frustrante[883] », avait-il déclaré.

Cette fin « gore » qui clôture le roman rappelle beaucoup le court métrage de Martin Scorsese *The Big Shave*[884]. Tourné en couleur à New York en 1967, il s'agit d'une brève vidéo de cinq minutes. C'est une séquence très intense au cours de laquelle une scène de rasage ordinaire se transforme en un véritable carnage où le jeune homme se lacère stoïquement le visage. Le personnage est joué par Peter Bernuth. Il n'y a aucune réplique, seule la chanson de Bunny Berigan « *I Can't Get Started* », retentit :

> Dans *La Moustache*, le supplice que s'inflige le héros devant son miroir ressemble à celui qu'avait imaginé Martin Scorsese dans *The Big Shave* (1968). Une discrète fraternité s'esquisse : ces deux visages écorchés s'arrachent à la perception – je pense à l'idée qu'Emmanuel Carrère se faisait de Nicholson dans *Shining*[885].

Les avis sur *La Moustache* restent mitigés. Carrère, déclare être plutôt déçu, mais cette expérience reste très enrichissante. Il se vante, avec amusement, qu'il a au moins obtenu la moyenne pour son film bien qu'il s'agisse d'une expérience totalement nouvelle :

> J'aurais préféré qu'il y ait eu des enthousiastes et des violemment contre plutôt que cette espèce d'unanimité polie. Au fond, j'ai fait ce film en me disant : je vais essayer de me prouver que j'en suis capable ; ce n'est pas mon métier, mais j'aurai la moyenne ! Résultat : j'ai la moyenne. C'est un film qui a 12,5 et pas 18[886].

---

[881] Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, *op.cit.* p. 21-22-23.
[882] Entretien avec Emmanuel Carrère dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 119.
[883] N.T.Binh, Frédéric Sojcher, *Écrire un film. Scénaristes et cinéastes au travail*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives » 2018, p. 140-141-142.
[884] Disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=N1T93rJ9p-s
[885] Alain Masson dans Laurent Demanze, Dominique Rabaté (Dir.), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L, 2018, p. 66.
[886] Entretien avec Emmanuel Carrère dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 122.

La Moustache pose ce problème essentiel qui existe entre la littérature et le cinéma. Comment nier ce qui a été montré au spectateur ? Si celui-ci assiste au rasage et voit les photos de Java avec Marc portant la moustache, comment pouvons-nous prétendre que le contraire est vrai ? Il y a un problème avec l'image, auquel il n'était pas confronté dans le roman, c'est l' « objectivation » disait Carrère. Avec le récit écrit, « tromper » le lecteur par des artifices narratologiques est plus facile, tandis que l'image est trop évidente et ne peut être contestée :

> Il y a quelque chose qui marchait dans le livre à cause du mode de narration, alors que dans le film ; il y a une objectivation qui est faite par l'image, et qui fait que ça ne marche pas vraiment. On s'est trouvés parfois devant des situations embêtantes, auxquelles il fallait des réponses : par exemple, quand il regarde des photos et qu'il les montre à d'autres personnages, une question que se pose est : « Faut-il montrer ou non la moustache ? » Du coup, on a essayé de noyer le poisson, mas il se débattait énormément, il passait même tout le film à donner de grands coups de queue et nos tentatives de l'assassiner n'ont pas été concluantes[887] !

Le défi avec *La Moustache,* et dans le cinéma de manière générale, est de montrer, limitant ainsi l'imagination et la suggestion. Jean-Louis Leutrat écrit dans *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma* que « Le cinéma est trop explicite, il montre trop[888]. » Ce que Carrère avait trouvé difficile c'est de montrer ce qui allait être démenti par la suite. En effet, en ayant montré la moustache, le rituel du rasage et les photographies de Java, le spectateur est témoin de ces détails incontestables. Prétendre qu'ils étaient factices décrédibilise le récit filmique. Emmanuel Carrère dit : « Je crois qu'il y a quelque chose intrinsèquement dans le livre qui ne se prête pas à l'adaptation[889].»

En effet, *La Moustache* pose la question de la limite du cinéma. En effet, Carrère se trouve dès le départ dans une situation difficile. Comment nier ce qui a été explicitement exposé ? Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation, le cinéma a tant besoin d'histoires* revient sur ce problème inhérent au cinéma :

> [...] Voir n'est pas lire. Écrire n'est pas montrer. [...] Le cinéma fonctionne sur une croyance par le spectateur que ce qu'il voit est. [...] Après discussion, il semble qu'il n'ait jamais eu de moustache. Pourtant nous l'avons vue, et nous avons assisté, dans le film, à son élimination. En fait, ce qui empêche le film de marcher, c'est ce bon vieux principe de base du cinéma, ce contrat intangible selon lequel *ce que nous voyons est*. Alors que dans *La Moustache*, nous savons dès les premières minutes que le film s'en sortira non pas par la révélation d'une logique, fut elle invraisemblable, [...] mais par une fuite en avant dans l'étrange.
> [...] *La Moustache* d'Emmanuel Carrère : le vertige censé saisir le spectateur reste de l'autre côté de l'écran et ce dernier s'en trouve bien vite ramené à un banal retour à la réalité, à la salle, à la conscience totale du simulacre cinématographique[890].

---

[887] N.T.Binh, Frédéric Sojcher, *op.cit.* p. 114.
[888] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995, p. 101.
[889]Entretien avec Emmanuel Carrère dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 121.
[890] Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation, le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2006, p. 24-25.

Les images cinématographiques ne sont que des images factices, fabriquées. Ceci rend difficile l'adhérence du spectateur puisqu'il ne croit plus aux images qu'il voit ni à l'histoire qui lui est racontée. *La Moustache* rompt le pacte de confiance avec le spectateur en rampant l'illusion cinématographique.

La distribution des rôles se fera ainsi : Vincent Lindon jouera le rôle du protagoniste, Emmanuelle Devos sera Agnès. Mathieu Amalric et Hippolyte Girardot joueront respectivement les rôles de Serge et Bruno. La musique est confiée à Philip Glass, « elle est **hypnotique**, **obsédante**, **et en même temps très lyrique**. Au fond, elle tient le rôle de la voix off que je me suis interdite [...] qui devient **comme un écho mental**[891] » avait pensé Carrère à propos de la bande son du film. Il s'agit du *Concerto pour violon et orchestre* (1987). C'est une musique envoûtante par son caractère répétitif, déchirante par le son aigu et rapide des violons. La musique de Glass s'associe souvent à la musique minimaliste. C'est une musique qui envoûte par son caractère répétitif, caractère qui épouse la forme cyclique du texte et du film. Elle installe tout de suite une ambiance oppressante et présage des faits inquiétants.

C'est un film qui se construit sur la même temporalité linéaire que le roman. Carrère avait trouvé qu'il serait plus simple de garder cette même structure narrative : « La narration cinématographique se déroule sur un mode linéaire, exactement comme le roman qui respecte scrupuleusement un plan chronologique[892]. » Une temporalité linéaire donne au deux récits un caractère réaliste. L'effet cyclique est également préservé dans le film qui s'inaugure sur la scène de rasage et s'achève sur cette même scène.

Un autre point crucial auquel Carrère a dû réfléchir au moment de l'adaptation, c'est celui du point de vue. Nous avons vu que le récit était construit en focalisation interne (c'est-à-dire en suivant le point de vue d'un seul personnage) et à la troisième personne du singulier. Carrère cherche à trouver les outils nécessaires pour adapter cette focalisation au cinéma :

> Quand Jérôme Beaujour et moi avons adapté le livre, nous nous sommes fixés des règles de scénario qui ont eu une influence sur la mise en scène. [...] ce n'était donc pas mal d'avoir cette règle toute simple, qui était de se dire que l'on ne doit voir et entendre que ce que le personnage, incarné par Vincent Lindon, voit et entend. Ça ne veut pas pour autant dire qu'il s'agit d'une ''caméra subjective'' […] mais c'est quelque chose qui s'en approche et, dans le cas où la femme de Lindon, jouée par Emmanuelle Devos, va dans une autre pièce et qu'il ne la suit pas, la caméra n'a pas le droit de la suivre non plus. Enfin, le grand avantage, même si c'est un peu limitatif et mécanique, c'est de restreindre énormément les choix de mise en scène et d'obliger à une certaine rigueur[893]. »

Suivant le même point de vue que dans le roman, le spectateur ne verra et n'entendra que ce qui est vu et entendu par Marc. Une focalisation, une ocularisation et une auricularisation interne sont de rigueur. Marc n'aurait jamais entendu la voix de son père sur le répondeur et ce que le spectateur avait entendu serait une « déformation » de la réalité imaginée par Marc qui est le référent unique du

[891] Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 88.
[892] *Ibid.* p. 85.
[893] N.T.Binh, Frédéric Sojcher, *op.cit.* p. 113-114.

spectateur. Jost énonce que « l'auricularisation se divise en auricularisation interne primaire lorsque des déformations du son renvoient d'emblée à une subjectivité[894]. »

Dans cette même interview, Carrère confirme avoir essayé de faire au montage un film net, dépouillé de toutes fioritures. Pour ça, il a choisi une caméra fixe sans beaucoup de mouvements, des plans parfaitement limités et cadrés. Ce choix s'explique par sa volonté de préserver le réalisme du roman avec des cadres bien définis. Pour accroître l'ambiguïté, Carrère choisit d'utiliser des procédés cinématographiques relativement « classiques » pour relater une histoire tourmentée. Cette perfection parfois exagérée produit une impression de facticité qui corrobore l'idée de mensonge et d'illusion et qui nourrit le caractère fantastique. Emmanuel Carrère l'avait ainsi formulé :

> « Très vite nous [Emmanuel Carrère et Patrick Blossier le directeur de la photographie] nous sommes entendus sur l'idée d'un film très cadré, très sur des rails, pas un film caméra à l'épaule [...] **stylistiquement assez classique de facture[895] ».** Il fallait conserver à l'image la force du roman qui repose sur l'évidence immédiate, le **réalisme** car, si le personnage ne peut expliquer la réaction des autres, à aucun moment il ne doute réellement de la réalité du monde. [...] Cependant, et paradoxalement, le cadrage excessivement soigné donne aussi une **impression d'artifice[896]**.

Pourtant, Carrère ne qualifierait pas forcément son film de « fantastique ». Seulement, il reconnaît que quelques détails peuvent s'apparenter au genre fantastique comme l'apparition mystérieuse d'Agnès ou l'hypothèse d'un dérèglement de l'univers comme en témoigne son interview avec N.T.Binh et Frédéric Sojcher dans *Écrire un film. Scénaristes et cinéastes au travail* :

> Le traitement réaliste du fantastique, c'était un choix que vous aviez fait dès le début du projet ?
> **Emmanuel Carrère**. Je ne dirais pas « fantastique », car le fantastique n'est absolument pas avéré dans cette histoire. L'hypothèse fantastique serait éventuellement un dérèglement de l'univers, mais le fait que le personnage devienne fou, ça n'a rien de fantastique. C'est fâcheux, mais pas fantastique ! [897]
> *On peut peut-être plutôt parler d'onirisme dans ce cas…*
> **Emmanuel Carrère**. Pas vraiment non plus. C'est comme tous ces livres de science-fiction des années 1950, les nouvelles de Richard Matherson, les premiers récits de Philip K.Dick, les séries comme *Twilight Zone* ou *Les Envahisseurs*, qui reposent sur une logique paranoïaque. On est dans une sorte de soupçon, d'interrogation perpétuelle de la réalité et, dans certains cas, il y a une explication du domaine du fantastique, mais on peut aussi raconter l'histoire de façon réaliste.
> *C'est Maupassant, Le Horla…*
> **Emmanuel Carrère**. Oui, c'est ça. Il me semble qu'on peut lire *Le Horla* à la fois comme un récit fantastique et comme un récit réaliste[898].

Le choix des acteurs est aussi très important lors d'une adaptation. Leur physionomie, leur présence et leur charisme doivent répondre aux attentes du réalisateur. Carrère voulait mettre en scène un couple ordinaire, aimant, pour éloigner les soupçons. Vincent Lindon ne devrait pas laisser apparaître des indices compromettant la crédibilité du personnage, Emmanuelle Devos devrait jouer le rôle de l'épouse normale :

---

[894] Jean Châteauvert et François Jost, *op.cit.*
[895] Emmanuel Carrère cité dans Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 87.
[896] *Ibid.*
[897] N.T.Binh, Frédéric Sojcher, *op.cit.* p. 114-115.
[898] *Ibid.* p. 115.

> «Je ne voulais pas d'un illuminé au comportement étrange ou évanescent. Il me fallait quelqu'un de solide en apparence. Vincent est hypersensible avec ce côté physique, terrien, très rassurant[899]. » Face à lui, Emmanuelle Devos, très différente, « solaire, lumineuse, tendre [...] avec un grand sens de l'humour[900]. »

La Moustache est un film déroutant où la moustache n'est qu'un prétexte pour dénoncer des problèmes plus existentialistes comme les notions d'identité, de réel, d'incertitude et la place de l'individu dans la société. Une atmosphère angoissante surplombe le film du début jusqu'à sa fin :

> *La Moustache* touche plusieurs genres cinématographiques sans jamais se casser les dents. Réalisme sociologique, drame psychologique et dimension fantastique font bon ménage dans cette radiographie d'une étrange relation qui bat de l'aile. Un film agréablement déconcertant qui rappelle que l'être humain ne cesse de se refléter à travers le regard des autres[901].

Le projet de Carrère derrière *La Moustache* c'est de peindre une situation impossible, inadmissible par la raison et incompréhensible. Carrère non plus n'avait aucune explication et ne pouvait apporter aucune réponse. Il déclare que « le propre de cette histoire est que son sens échappe, à moi aussi bien qu'au lecteur du livre et maintenant au spectateur du film[902]. » Emmanuel Carrère affiche délibérément des indices contradictoires : la caméra se focalise, dans la scène d'ouverture, sur les moustaches, les poils, sur la moustache existante sur les photos et même sur sa photo de sa pièce d'identité. Ceci alimente davantage le côté fantastique en appuyant l'impossibilité de la situation. L'histoire de *La Moustache* peut prêter à une double interprétation : une lecture plutôt réaliste qui dénonce la folie du personnage ou un complot malsain des proches, et une lecture fantastique qui dévoile l'existence d'une réalité parallèle. Cette oscillation entre ses différentes interprétations confère au texte l'hésitation propre au genre fantastique.

Nous étudierons maintenant trois séquences déterminantes dans l'intrigue, où le dédoublement et la confusion sont à leur comble : une séquence de l'incipit, du climax et du dénouement.

- L'indifférence d'Agnès : (06 :15 – 17 :40)

Nous avons étudié lors de la première partie de notre travail la séquence du rasage. Une séquence effrayante par son caractère minutieux et soigné. Le spectateur, comme Marc, attendent avec impatience la réaction d'Agnès, sortie faire des courses. Le spectateur s'attendrait même à ce que

---

[899] « La folie ordinaire d'Emmanuel Carrère », article de Brigitte Baudin, paru dans Le Figaro du 7 juillet 2005. Cité par Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 88.

[900] « La folie ordinaire d'Emmanuel Carrère », article de Brigitte Baudin, paru dans Le Figaro du 7 juillet 2005. Cité dans *ibid.*

[901] Stéphane Defoy, Compte rendu de [Tragédie cutanée / *La Moustache* d'Emmanuel Carrère], Ciné-Bulles, volume 24, Numéro 3, Été 2006, p. 6–7, Diffusion numérique : 23 mars 2010, URL : https://id.erudit.org/iderudit/584acadresse (consulté le 19/03/2021).

[902] Emmanuel Carrère cité par Guillaume Bardet et Dominique Caron (Dir.), *op.cit.* p. 90.

Agnès n'en soit pas entièrement emballée surtout qu'elle avait répondu à son mari en parlant de se raser la moustache : « je sais pas, je t'aime avec, je ne te connais pas sans. »

Nous nous attendons à ce qu'Agnès réagisse instantanément à ce changement évident. À son retour,

Marc évite de croiser le regard d'Agnès, préférant lui réserver une révélation plus affétée.

Agnès et Marc se regardent longuement pourtant Agnès ne remarque rien. Dans ce plan la caméra est en ocularisation zéro. Les personnages sont filmés en face du miroir, face à la caméra. Ceci donne l'impression qu'ils se regardent réellement dans un miroir ce qui accentue l'effet de déboulement et reflète fidèlement la réaction des deux personnages.

Marc se fixe longuement tout seul debout face au miroir se demandant sûrement comment il se fait qu'Agnès n'a pas remarqué qu'il s'est rasé la moustache. Il s'agit à chaque fois de plans rapprochés qui permettent de relater les émotions des personnages. Ici nous remarquons la confusion de Marc totalement perdu. Dans le plan suivant, Marc et Agnès sont dans l'ascenseur. Le mouvement de Marc de placer sa main sur sa moustache tend à le « rassurer » quant à la disparition réelle de la moustache (il n'a tout de même pas rêvé !) mais aussi d'attirer l'attention d'Agnès sur ce changement pourtant très notable. Il la fixe encore avec insistance afin de lui donner une autre chance, pour qu'elle remarque ce changement. Il s'agit ici d'un plan rapproché dans lequel les deux personnages apparaissent dans le cadre. Marc et Agnès se regardent et ne trouvent rien à se dire. Agnès est même un peu gênée des regards insistants

de son époux tout comme le spectateur. L'espace clos, le lourd silence et la musique extradiégétique accentuent ce sentiment de malaise et d'incompréhension. Sur le trajet en voiture (le couple va dîner chez des amis à l'occasion de l'anniversaire de la filleule d'Agnès), une tension se fait ressentir : Agnès ne remarque décidément rien. Marc est irrité et vexé par la négligence d'Agnès. Il est complétement désemparé lorsque son ami

Serge lui ouvre la porte sans remarquer aucun changement. Ils se fixent longuement, il donne du temps à son ami pour qu'il remarque qu'il s'est rasé la moustache. Serge est en amorce et Marc est en plan rapproché immobile devant la porte. Serge est le premier à rompre le silence en répliquant : « Bah ! entre ! »

Jusque-là, il s'agit de plan rapproché poitrine : l'accent est plutôt porté sur les émotions du personnage et sur une partie du décor.

Personne ne remarque que Marc s'est rasé. Dans le récit filmique nous n'avons pas accès aux réflexions de Marc, comme c'était le cas dans le roman. Un très gros plan montre Marc perdu, complétement désemparé. La musique de Glass rend la séquence plus dramatique. Marc est filmé de profil, en gros plan, le regard perdu dans le vide.

Le plan suivant est très symbolique puisqu'en se regardant dans le miroir, une étagère vient scinder

son visage en deux à la place de la moustache. Le recours à l'amorce, technique souvent utilisée dans le champ/contre-champ dans les dialogues entre deux personnes, renforce l'effet de dédoublement, l'amorce et le personnage filmé étant la même personne. Dans le plan suivant, Serge évoque une histoire de radiateurs. Il raconte que lors d'un voyage, Agnès aurait fermé tous les radiateurs pour chauffer uniquement sa chambre. Il s'agit d'un plan tourné simplement en champ/contre-champ. Cette petite anecdote vient souligner la mauvaise foi dont Agnès peut parfois faire preuve et son goût pour les canulars malicieux précisément lorsqu'elle continue à insister – malgré toutes les preuves qui pointent vers elle – qu'elle n'y est pour rien : « Madame a nié, tout ! en bloc. Toute la journée on lui a demandé, prouvé que ça ne prouvait être que elle, mais jamais, jamais, elle n'a avoué [...] Je suis sûr que même sur ton lit de mort , tu n'admettras plus jamais que c'est TOI qui a éteins ces radiateurs. » Ce à quoi Agnès rétorque : « parce que je les ai jamais éteints, c'est tout. »

Après que Serge a démontré de quoi Agnès était capable, Marc est convaincu qu'elle lui joue un très

mauvais tour. Les plans dans la voiture sont en champ/ contre-champ où les deux personnages sont filmés en plan serré. Des plans d'authentification, qui soulignent la présence instantanée des personnages dans le même cadre, ponctuent le dialogue. Il s'agit du deuxième plan dans un espace clos, le premier étant dans l'ascenseur, ce qui traduit l'oppression et l'anxiété des

personnages. Le film, comme le roman, prennent une tournure décisive lorsqu'au cours de ce dialogue. En pensant qu'Agnès le charriait, Marc se trouve face à une révélation inattendue qui va le désorienter. La séquence reproduit presque à l'identique le passage dans le roman. Agnès est pétrifiée lorsque Marc

s'empare de sa main avec violence pour lui faire sentir sa lèvre supérieure. Ce dont lui parle son mari lui paraît incompréhensible de telle sorte que le spectateur se demanderait, s'il n'avait pas vu de ses propres yeux le rasage, si Marc n'aurait pas tout inventé. La séquence de la voiture constitue le moment de la confrontation et est filmée en gros plan :

> « - Tu vas pas me dire que t'as rien remarqué ?
> - J'aurais dû remarquer quoi ? Dis-moi ! C'est si difficile à dire ?
> - Non c'est pas difficile à dire. C'est juste qu'il devrait pas avoir à le dire.
> - Ma moustache. Tu sens ?! il manque pas quelque chose là ?!
> - Quoi !
> - J'ai rasé ma moustache !
> - J'comprends pas... »

Serge et Véronique, par un coup de téléphone passé par Agnès, affirment que Marc n'a jamais eu de moustache. Un plan d'ensemble montre les deux personnages abattus : Agnès debout, Marc affaissé. Le plan d'ensemble permet de placer les personnages dans le décor, ici dans l'intimité de la chambre à coucher. Un tableau placé entre les deux personnages montre leur confusion face à cette situation : le tableau montre une mer agitée, qui rappelle la mer du générique, l'eau du bain de Marc et la mer dans les passages en ferry. L'eau, et la mer houleuse plus précisément, est un motif assez récurrent dans le film, il montre la tourmente du personnage et l'agitation de son état d'esprit, mais aussi le caractère éphémère et passager de l'existence.
Cette séquence permet d'entrevoir les trois hypothèses qui vont construire le reste de l'intrigue : la première est que Marc est fou, la deuxième est que Agnès est folle ou malveillante et la troisième est qu'un phénomène surnaturel, provoqué par le rasage, a déréglé le fonctionnement du réel.

- Les passages en ferry : (00 :49 :06 – 01 : 07 : 25)

La situation de Marc s'aggrave. Agnès, ses amis et ses collègues de travail affirment que Marc n'a jamais porté la moustache. Pourtant, les photographies (qui finissent par disparaître) et sa pièce d'identité (qui s'avère être falsifiée) prouvent le contraire.
La séquence de la machine à laver est une séquence emblématique que nous retrouvons dans le roman et dans le film et qui traduit l'étourdissement de Marc après avoir appris la mort de son père. Ce coup de grâce le met dans un état de défaillance totale. Cette dernière nouvelle va précipiter les choses.

Dans le film[903], Marc est présenté en position fœtale, position qui traduit son extrême mal-être. C'est

une position qui est également connue pour être antalgique et qui permet à la personne de se renfermer sur elle-même, de se cacher quand elle a peur. Le bruit de la machine à laver est d'abord en hors champ. S'ajoutent au bruit de la machine, d'autres bruits diffus, lointains, indistincts. On peut discerner des gazouillements d'oiseaux, ou encore des paroles floues de deux personnes qui se disputent. Il s'agit d'une *auricularisation* interne primaire, c'est-à-dire que nous entendons ce que le personnage entend. Le metteur en scène choisit d'effectuer pour cette séquence un travelling vertical. Il s'agit d'un travelling vertical haut qui s'élève au-dessus du corps recroquevillé de Marc. Petit à petit, la caméra descend, et effectue dans ce cas un travelling vertical bas, pour faire un gros plan sur le personnage endormi. Au fur et à mesure que la caméra effectue un mouvement descendant, elle commence à tourner pour épouser le mouvement circulaire de la machine à laver et l'étourdissement de l'esprit du héros.

Le rapprochement entre le tournoiement de la caméra et le mouvement de la machine à laver s'effectue grâce à un fondu enchaîné. Le tambour de la machine à laver vient se greffer sur le visage de Marc : les deux images apparaissent simultanément sur l'écran. La séquence s'achève sur un plan insert qui montre la machine à laver. Le fondu sert ici à établir une analogie entre le mouvement de la machine à laver et l'état d'esprit du personnage. Il traduit le tourment du personnage, l'entremêlement et le tourbillonnement de ses idées:

> Appelé également travelling à 360°, le travelling circulaire consiste en un mouvement de caméra autour de l'action. Il a souvent une valeur dramaturgique très puissante. Il peut renforcer l'idée de mouvement, le dynamisme d'une scène, bien sûr, mais peut tout aussi bien indiquer la folie, le changement chez un personnage.
> Le déplacement de la caméra lors d'un travelling circulaire peut être aussi bien lent que rapide, en fonction de l'idée, du message, que le réalisateur veut faire passer[904].

Ce mouvement tournoyant de la caméra c'est le travelling circulaire. Carrère a ici recours à un travelling circulaire très rapide qui permet au spectateur de ressentir le même vertige, physique et émotionnel, que Marc.

[903] Voir Annexe 5. Machine à laver.

[904] Christopher Guyon, « Travelling au cinéma », dans Devenirrealisateur.com. URL : https://devenir-realisateur.com/mouvement/travelling/ (consulté le 09/11/2019)

Marc est désormais convaincu qu'Agnès, avec l'aide de Serge, conspirent contre lui pour le faire interner dans un asile, il entreprend alors sa fuite vers Hong Kong. Ce voyage consiste principalement dans des passages interminables en ferry qui traduisent la vacuité de la vie de Marc. Il cherche dans cette répétition un certain réconfort. Marc est filmé de dos, face à Hong Kong qui s'érige, gigantesque, face à lui. Dans *La Moustache*, Marc est souvent filmé de dos en face d'un miroir. Nous retrouvons également cette même technique dans *Le Locataire* où Trelkovsky est filmé de dos en face d'un miroir. Filmer le reflet de Marc dans le miroir est technique très récurrente dès le début du film qui appuie le dédoublement du personnage et sa confusion. Marie Anne Guerin écrit dans *Le récit de cinéma* que « [...] Filmer de dos est une des façons d'annoncer le double, le trouble et l'inaccessible dans un personnage [...] . De dos, l'acteur est un bloc de silence, une figure solitaire qui préserve son propre espace[905]. »

Ces va-et-vient donnent à Marc un caractère pathétique. Quelques plans d'ensemble montrent Marc envahi, dissout dans le décor. Ceci reflète son insignifiance, mais surtout sa condition et son histoire. il est seul et se distingue des autres parce qu'il est différent. Il est effacé et suit le mouvement général. Malgré le silence de Marc, la séquence est relativement bruyante : nous distinguons les bruits des barres de fer, des conversations indistinctes des passagers, les klaxons des voitures sont accompagnés de la musique extradiégétique de Glass qui rend la scène plus dramatique.

Marc paraît perdu, seul, dans une ville gigantesque (d'où le recours plus souvent à des plans d'ensemble dans la deuxième partie du long métrage qui soulignent davantage l'effacement de Marc) où les habitants, chacun suivant ses habitudes, ne remarquent même pas son existence. La grandeur

[905] Marie Anne Guerin, *op.cit.* p. 52.

de la ville et l'affluence des habitants contrastent avec la solitude de Marc. Dans une tentative de rentrer chez lui, Marc s'échappe au moment de l'embarquement préférant retrouver la monotonie rassurante des passages en ferry. Maintenant, Marc s'empresse de monter dans le ferry. Cette fois, c'est lui qui mène le flux. Marc est désormais seul contre le flux commun, contre tout le monde, il est l'exception à la règle comme lorsqu'il était seul contre tous à affirmer qu'il portait une moustache. Les allers-retours se succèdent d'une manière systématique : payer son ticket au guichet, insérer la monnaie dans la borne, passer sur les passerelles, rabattre les banquettes, et recommencement. Il s'agit d'une séquence considérablement bruyante : bruit des pièces de monnaie, des sièges qui se

rabattent, des klaxons des ferrys et le son envoûtant des violons du concerto de Glass. Ces séquences évoquent le caractère absurde et vain de la condition de Marc.

- Le dernier rasage : (01 :13 : 28 – la fin) :

La barbe et la moustache reflètent le passage du temps. Marc s'est laissé repousser la moustache,

dans l'espoir que tout revienne dans l'ordre. Ça fait maintenant quelques semaines que Marc est à Hong Kong et qu'il a trouvé une certaine stabilité et de nouvelles habitudes. De retour à l'hôtel, Marc ne retrouvant pas les clés de sa chambre demande au réceptionniste : « Excuse me, my key. » Ce à quoi il répond : « the lady... your wife. » accompagné d'un signe de la main qui veut dire qu'elle est là-haut. Le retour d'Agnès, est considéré par Carrère, comme le seul événement véritablement fantastique.

Agnès semble être bien installée et parfaitement à l'aise. La discussion se poursuit naturellement. La

chambre d'hôtel semble bien différente de la première fois où Marc s'y est installé. Un plan moyen permet de

montrer la chambre et le décor. Le parallèle entre les deux plans est très évident. L'angle de prise de vue est identique. Ces plans montrent qu'il y a deux réalités

différentes. Le couple semble être installé depuis quelques semaines, qu'ils ont leurs habitudes et ont même des amis français rencontrés là-bas.

Mais leurs vacances semblent bientôt se terminer puisqu'Agnès parlait déjà de faire les valises. Elle lui

demande même s'il ne va pas se raser parce que « en vacances c'est bien, mais à Paris, je sais pas ... » Cette fois Marc fait bien attention de se raser uniquement la barbe, conservant sa moustache intacte. Le rasage se déroule dans des conditions moins minutieuses et moins subtiles que lors du premier rasage dans son appartement parisien. Seule l'image, ou le reflet, de Marc sont dans le plan.

Le soir, le couple retrouve des amis français avec lesquels il semble avoir partagé de bons moments. Des clichés, pris par leur ami, retracent les bons moments qu'ils ont eu au cours de ce voyage dans lesquels Marc porte bel et bien une moustache. Les images sont montrées en gros plans et sont accompagnées du son des violons du concerto de Glass. Ceci montre qu'Agnès a toujours été aux côtés de Marc lors de ce voyage. Encore une fois, deux réalités différentes semblent continuer à interférer dans la vie de Marc, ne sachant pas laquelle des deux est vraie.

Le soir, le couple est debout devant le miroir. Ils sont filmés en amorce et de dos. Le dédoublement du couple est encore une fois très évident : chacun des deux porte une double personnalité : Marc est à la fois celui qui a porté la moustache et celui qui ne l'a jamais portée, Agnès est à la fois l'épouse fidèle qui soutient son mari, et la femme sournoise qui complote contre lui. La caméra avance doucement vers le miroir avec un travelling avant. Il ne reste plus que le reflet de Marc après qu'Agnès lui a déclaré qu'elle aimerait bien le voir sans moustache : « Tout à l'heure, quand tu t'es rasé je me suis demandé si tu n'allais pas aussi te raser la

moustache. J'aimerais bien un jour voir la tête que tu aurais sans. » L'analogie avec le rasage initial est inversée : cette fois c'est Agnès qui propose à Marc de se raser la moustache et semble l'approuver. Contrairement au rasage initial – montré dans les moindres détails – le rasage final se fait en hors champ. Le hors-champ permet de préserver le mystère, en effet, le spectateur n'assistera pas cette fois au rasage, et donc ne pourra pas en être témoin :

> Le hors champ renvoie donc à cette portion invisible de la scène en cours, mais que l'on imagine bel et bien présente aux côtés du visible contenu dans le champ, univers diégétique que l'on ignore mais que l'on se représente et que l'on désire voir ensuite[906].

Le rasage prend du temps ; alors que Marc est dans la salle de bain, Agnès a le temps de faire les valises

et de se coucher. Cette fois la révélation se fait sans détours. Un plan moyen ensuite un plan rapproché permettent de révéler la nouvelle apparence de Marc. Agnès est même agréablement surprise (« Ah tu l'as fait ! ») et Marc est ravi qu'elle l'ait remarqué (le plan épaule montre un léger sourire qui se dessine sur son visage.) Le film s'achève, comme dans la séquence d'ouverture, sur la mer calme, noire et profonde. Ce dernier plan est accompagné du son strident des violons du concerto de Glass.

La Moustache est un film indéchiffrable et énigmatique. Sur ce plan, nous pouvons dire que *Le Locataire* et *La Moustache* se ressemblent, la complexité psychologique des personnages, et parfois leur noirceur, étant au centre de l'intrigue. Cependant, *La Belle image* contraste avec cette atmosphère pesante pour offrir une œuvre burlesque, mais qui dénonce aussi bien des problèmes identitaires sérieux.

3. *La Belle image* :

Réalisé en 1951, Marcel Aymé ne semble pas très enthousiasmé par l'adaptation de Claude Heymann de son roman. Il y relève certaines lacunes et dénonce un style cinématographique trop simple. En effet, Aymé trouve que la réalisation plate, et que le metteur en scène n'a pas réellement pris de risque. Il écrit dans Arts le 28 décembre 1955 :

> [...] [J]e dus reconnaître que le metteur en scène avait réussi à ne froisser personne et que son film n'éveillerait pas de bien vive rancune. [...] [Q]ue deux fois, au théâtre, au cinéma, ai-je souhaité voir sur la scène ou sur l'écran surgir l'événement insolite qui bouleverserait tout à coup les données initiales ; l'irruption du fantastique dans le domaine de la réalité étant, à cet égard, l'inattendu le plus satisfaisant[907].

Dans *La Belle Image*, Claude Heymann se trouve également confronté à ce problème intrinsèque au cinéma ; qu'est-ce que je peux montrer à l'écran et comment le montrer ? Ce problème se pose précisément lors de la métamorphose. Marcel Aymé aurait aimé que l'épisode de la métamorphose

[906] Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, *op.cit.* p. 33.

[907] Article publié le 28 décembre 1955 dans Arts, et repris en 1933 dans le Cahier Marcel Aymé n°10. Cité par Michel Lécureur dans *Œuvres romanesques complètes III. Marcel Aymé [1940-1967]*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1768-1769.

soit montré avec le même réalisme que dans le roman. L'équipe cinématographique lui explique alors que le lecteur est plus facile à leurrer que le spectateur, l'image étant plus représentative que le texte. Il évoque également l'importance du contrat de confiance qui peut exister entre le réalisateur et le spectateur. Si ce contrat est rompu l'œuvre n'est plus crédible et le spectateur sera insatisfait et déçu :

> J'aurais voulu qu'on procédât dans le film comme j'avais fait moi-même dans mon récit, c'est-à-dire que l'épisode de la métamorphose s'inscrivît parmi les autres, dans le même esprit de réalisme. Le metteur en scène et le producteur m'expliquèrent qu'il y avait là une impossibilité de fait et qu'un spectateur ne s'en laisse pas conter comme un simple lecteur. Il fallait user avec lui de précautions délicates, le prévenir que ce qu'il allait voir n'était pas sérieux et s'excuser de vouloir l'amuser d'un conte à dormir debout, sinon il se révolterait, se plaindrait d'en n'avoir pas pour son argent[908].

Marcel Aymé souligne aussi l'exigence du spectateur. Il la compare à celle d'un enfant capricieux : « On ne m'avait consulté que par courtoisie et il fallut en passer par le récitant chargé d'apprivoiser le terrible spectateur avec des paroles bon enfant[909]. » Le spectateur et le lecteur sont deux destinataires différents puisqu'ils sont confrontés à deux médiums différents.

Enfin, *La Belle image* possède surtout une dimension didactique. Le film adresse une leçon portant sur le caractère trompeur de l'image. Il dénonce l'importance de la beauté de l'apparence au profit de la beauté de l'âme et du cœur. L'image ne reflète pas la véritable nature de l'homme, mais c'est la façon avec laquelle les autres la voient qui affecte l'identité personnelle. Il rétablit la relation du couple et l'importance du mariage et de la vie familiale.

Nous essaierons de repérer dans *La Belle image* les trois moments où le dédoublement est le plus évident.

- La métamorphose : (09 :29 – 17 :76) :

Séquence emblématique qui altérera le reste de l'intrigue, la métamorphose est traitée différemment dans l'œuvre cinématographique. Contrairement au roman, la métamorphose ne survient pas au tout début. Si dans le roman elle est préparée par quelques indices, elle survient d'une manière imprévue, totalement inattendue dans le film.

Raoul est d'abord dans son bureau accompagné de Lucienne. Première astuce de montage, la

séquence précédente se clôture sur l'affiche avec l'image de Raoul. Dans le plan suivant, un personnage est filmé de dos. Le montage garantit une continuité entre les deux séquences et permet de déduire que l'homme mystérieux est Raoul. En effet, dans la séquence précédente Raoul évoque qu'« il faut qu['il] passe à l'administration de toute urgence. » Ainsi, le personnage mystérieux filmé de dos dans la séquence

[908] *Ibid.*
[909] *Ibid.*

suivante ne peut être que Raoul. Un raccord mouvement vient aussi affirmer « la continuité visuelle et diégétique[910]. » En effet, la séquence précédente s'arrête sur Lucienne en train de quitter le cadre et le plan suivant s'ouvre sur, celui qui est supposé être Raoul, dans le même axe de mouvement.

À sa sortie du bureau, nous remarquons une focalisation sur le chapeau de Raoul, que le personnage

mystérieux portera dans la séquence précédente. Tous ces détails et tous ces raccords ont pour but d'induire volontairement le spectateur à déduire qu'il s'agit du même personnage et de préserver ainsi

l'effet de surprise. Le spectateur ne soupçonne rien jusqu'alors, aucun changement n'est notable. Le spectateur commence à avoir des doutes surtout lorsque la caméra continue à éviter de filmer le visage de Raoul.

Lors des dialogues entre lui et le personnel du guichet, les contre-plans ne montrent pas l'identité de

l'interlocuteur qui demeure mystérieuse. La caméra montre uniquement en contre-champ un gros plan sur son buste et sur les photographies. L'absence des contre-champs sur l'identité du

personnage lors du dialogue est très suspecte. L'illusion cinématographique est discréditée, les plans d'authentification étant détournés. C'est le narrateur qui vient lever le mystère. Il intervient encore une nouvelle fois pour prévenir le spectateur d'un bouleversement dans l'intrigue. Le recours à différents subterfuges comme les gros plans, l'insistance sur les photographies ainsi que la décision de garder secrète l'identité du personnage, éveillent les soupçons du spectateur. Le dialogue entre l'employée et ce personnage mystérieux, que le spectateur prenait pour Raoul, vient confirmer les doutes du spectateur.

- « Mais ce ne sont pas vos photos !
- Pardon ?
- Ce n'est pas votre photo ça.
- [rire] Je suis tellement flatté
- Non Monsieur, je n'ai pas le temps de m'amuser moi ! Donnez-moi des photos qui sont des photos de vous ou allez-vous en faire faire.
- Mais c'est vous qui plaisantez ! De l'avis de tout le monde ces photos sont très ressemblantes. »

[910] Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Arnaud Colin, 2004, p.100.

L'employée appelle son supérieur, M. Boussenac, pour l'assister. Les contestations du présumé Raoul proviennent en hors-champ. Le cadre montre uniquement l'employée et M. Boussenac regardant

attentivement les photographies. Ce n'est qu'à ce moment qu'il découvre son nouveau visage dans une cloison en verre. Un plan rapproché, révèle le nouveau visage de Raoul en surimpression. Nous distinguons d'abord l'employé ahuri face à la scène dont il est témoin, ensuite le reflet du nouveau Raoul encore plus effaré. Ici, le recours à la surimpression n'est pas anodin. La surimpression est une technique cinématographique principalement utilisée pour évoquer le rêve, l'hallucination ou le mirage. La métamorphose est donc comparée à une illusion, ou à un phénomène imaginaire. Le reflet de Raoul apparaît de manière furtive. La musique accompagnant l'apparition accroît cette impression de phénomène magique.

Le plan suivant est un plan rapproché. Il s'agit ici d'un plan en profondeur. Nous distinguons en premier plan l'ensemble des employés, filmés de dos, en second plan, le présumé Raoul se couvrant le visage. La profondeur du champ permet ici de refléter l'invraisemblance de la situation, mais surtout de donner l'impression que nous sommes face à une scène théâtrale. Raoul s'offre en spectacle sous les regards médusés des employés et des agents de sécurité. Yannick Vallet écrit dans *La grammaire du cinéma* qu'« une importante profondeur de champ autorise également, comme son nom l'indique, une mise en scène ''dans la profondeur'', un peu comme le permettrait une scène de théâtre[911]. »

Voulant préserver davantage la surprise, le nouveau visage de Raoul ne sera d'abord montré que dans

des reflets ou comme une silhouette dans l'ombre.

La musique extradiégétique est plutôt une musique burlesque. Les nouvelles interventions du narrateur, avec les gestes caricaturaux de Raoul donnent l'impression qu'il s'agit d'un film muet comique.

On relève ici un décalage entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique. La métamorphose acquiert dans le roman une dimension tragique voire angoissante, tandis que dans l'adaptation cinématographique, les commentaires du narrateur – faits sur un ton railleur – décrédibilisent la situation :

> [Nouvelle intervention du narrateur]: « On vous l'avez bien dit que ce n'était pas croyable. Et pourtant, c'est vrai ! Vous avez remarqué, n'est-ce pas , que M. Cérusier a changé de tête ? Et oui c'est comme ça.

[911] Yannick Vallet, *op.cit.* p. 13.

> Quand ? Pourquoi ? Comment a-t-il été métamorphosé ? Il n'en saura jamais rien, nous n'en plus d'ailleurs. Il n'y croit pas encore. Il se rend compte qu'il vient de lui arriver quelque chose d'étrange, c'est tout. Essayez de vous mettre à sa place, qu'est-ce que vous feriez ? […] »

Ces deux plans moyens présentent officiellement au spectateur le nouveau visage de Raoul mais relatent aussi sa confusion. Au lieu de provoquer de l'angoisse, ce plan donne un effet plutôt comique.

La séquence suivante est presque caricaturale. Les commentaires du narrateur, toujours sur le même ton ironique, traduisent les questionnements de Raoul. Par un travelling horizontal on voit défiler les affiches de publicité de Raoul « Le parfait français boit le café Parfé » qui se succèdent l'une plus grande que l'autre. Le nouveau Raoul, réflexif et se demandant ce qui lui arrive, marche, avec en arrière-plan, ces affiches montrant son ancien visage. Ce décalage traduit le dédoublement identitaire et souligne la différence entre les deux visages : « Il est toujours le même homme, évidemment, mais avec un nouveau visage. Il a perdu la tête » avait déclaré le narrateur. L'emploi de la phrase « il a perdu la tête » est ironique et possède un double sens. Cette affirmation résume les deux hypothèses de lecture possibles. Elle suggère à la fois que Raoul est devenu fou et qu'il a changé littéralement de tête.

Dans le film comme dans le roman, l'explication rationnelle est celle qui est privilégiée. Raoul s'empresse d'aller chez le pharmacien. Face à la confession de Raoul « je viens de changer de tête », le pharmacien lui prescrit de l'aspirine ; remède incontestable contre « le délire. »

Dans *La Belle image*, la notion d'identité est étroitement liée à des documents et à l'image. Ce sont ces deux facteurs qui déterminent l'identité de l'individu. En effet, l'agent de sécurité associe naturellement les papiers de Raoul à son identité : « Monsieur, vous avez laissé tous vos papiers [...] Vous auriez été joli sans identité. » Seulement, même en lui restituant ses papiers, Raoul ne retrouve pas son identité ayant perdu son visage.

L'écart entre le tragique de la situation et les commentaires du narrateur or des personnages, comme celui du pharmacien qui dit « j'espérais que c'était simplement du paludisme », confère au film une dimension burlesque qui dénotera le reste du film et qui effacera l'angoisse propre au fantastique.

- Confrontation ou confession : (18 :78 – 29 :08)

La confession est une étape par laquelle passe chaque personnage de nos trois œuvres. Elle se déroule différemment et se caractérise souvent par l'incrédulité de l'autre face à l'invraisemblance de la situation. Raoul connaît très bien son épouse ; elle ne croira jamais à cette histoire de métamorphose : « Renée est une femme de tête. Elle ne croit que ce qu'elle voit. Aucun argument, aucune preuve ne lui feront admettre cette transformation invraisemblable. » Il choisit plutôt d'aller chercher du réconfort près de l'oncle Antonin. Son caractère excentrique fait qu'il est plus susceptible de croire à sa transformation. Un plan moyen montre les deux personnages simultanément dans le cadre. Comme un interrogatoire, il dirige la lumière de la lampe sur le visage de cet inconnu qui prétend être Raoul. Le reste de la pièce est dans l'ombre. L'atmosphère mystérieuse est rompue par le dialogue risible, voire un peu ridicule entre les deux :

- « Mais c'est moi oncle Antonin. Je suis votre neveu. Je suis Raoul. Mais oncle Antonin, je vous en prie croyez-moi, je vous le jure c'est moi, je suis votre neveu Raoul Cérusier. Texas m'a reconnu. C'est moi qui ait épousé Renée Rabiller, la fille de votre frère Arthur. Il m'est arrivé ce matin une aventure extraordinaire. J'ai changé de figure.
- Oh, par exemple, c'est renversant.
- Non, vous ne me croyiez pas bien sûr.
- Mais si je te crois puisque tu me le dis. Mais j'ai quand même le droit de dire ''c'est renversant'', tu ne voudrais tout de même pas que je trouve ça tout naturel. »

Il n'en faut pas beaucoup à l'oncle Antonin pour croire Raoul. C'est lui qui cherche maintenant à le rassurer en lui affirmant que les métamorphoses peuvent arriver :

- « Après tout, ça n'est pas extraordinaire. On voit tant de sorte de chose dans la vie. En général, les transformations s'effectuent lentement mais il arrive aussi qu'elles soient foudroyante, à la suite d'un choc, d'une grosse émotion. »

L'attitude de l'oncle Antonin est inattendue. L'oncle Antonin ne comprend pas l'affolement de Raoul. Au contraire, il trouve que cette histoire de métamorphose n'est pas si tragique et bien que rares, les métamorphoses sont susceptibles de se produire :

- « Pourquoi t'affoler ainsi Raoul !
- Mais oncle Antonin, vous ne comprenez pas, ce qui m'arrive est affreux.
- Pourquoi ? ta nouvelle tête n'est pas mal, beaucoup mieux que l'ancienne, entre nous soit dit.
- Mais je n'ai plus rien, je ne suis plus rien. Je n'existe plus.
- Pourquoi ? Renée n'aime pas ta nouvelle tête ?
- Bah, elle l'a pas vue.
- Dépêche-toi de la lui montrer.
- C'est impossible !
- Pourquoi ?

-Elle ne croira jamais qu'une aventure pareille ait pu m'arriver !
-Mais je te crois bien moi !
-Oh, mais bien sûr vous, c'est pas la même chose.
-Donc c'est ça, moi je suis idiot.
-Mais non, c'est le contraire, c'est juste le contraire. Vous n'avez pas besoin de raisonner. Je me suis dit ce que son cœur accepte, l'oncle Antonin l'admet. Il me croira
- Mais oui je te crois, Renée aussi te croira. »

Un plan moyen montre les deux personnages ; Raoul assis, désespéré, et l'oncle Antonin, penché sur lui, qui essaie de l'encourager. Le plan d'ensemble permet également de voir le décor de la pièce. Les fioles, le désordre attestent des expériences excentriques de l'oncle. L'exaspération de Raoul se traduit par des répliques comme « bah voilà, non seulement je ne suis plus moi, mais je ne suis plus nulle part » ou « je n'existe plus ». Il trouve qu'il est le même sans être réellement lui-même.

Le film, comme le roman, oppose deux points de vue ; celui de Renée et celui de l'oncle Antonin. Renée est celle qui ne croira jamais à cette histoire de métamorphose tandis que l'oncle Antonin est tout de suite emballé. Deux éléments, ou deux organes plus précisément, sont à l'origine de cette opposition. Si l'oncle Antonin adhère à l'histoire de Raoul sans demander beaucoup de preuves, c'est parce qu'il n'a « pas besoin de raisonner », si « son cœur » y croit. Contrairement à Renée, « une femme de tête » qui « ne croit que ce qu'elle voit. » Nous relevons une opposition entre le cœur et la raison. Les commentaires de l'oncle décrédibilisent son autorité et rendent son point de vue obsolète. Bien que la situation soit bouleversante, les commentaires de l'oncle Antonin ont toujours tendance à la dédramatiser. À son réveil, il a même oublié les événements de la veille :

- « Qu'est-ce que vous faites dans ma chambre ? Qui êtes-vous ?
- Mais voyons oncle Antonin ! vous vous souvenez bien ! je suis Raoul, votre neveu.
- Ah Raoul ! Ah mon neveu ! Excuse- moi, je ne te reconnaissais pas. J'ai tellement l'habitude de ton ancienne tête. Eh bien, tu n'as pas changé. Bon, tant mieux !
- Oh ! mais est ce que j'avais vraiment une si sale gueule avant ?
- Ah, ça non ! T'avais la tête de tout le monde ! Crois-moi Raoul, ton miracle, c'est un vrai miracle.
- [...] Les miracles c'est très gentils, mais la vie continue... »

Le recours à un plan moyen résume les mêmes motifs : l'oncle Antonin toujours debout face à Raoul affaissé. Le miroir signale le dédoublement, le décor, qui montre les graphes de l'oncle Antonin, rappelle le caractère farfelu de ses expériences.

Le nom est l'élément de l'identification de la personne. La perte du nom évoque la disparition sociale de l'individu et suggère la perte de l'identité au sens juridique du terme. Le nouveau visage de Raoul exige un nouveau nom ; un nouveau signe de distinction. Le baptême du nouveau Raoul se fait par l'attribution d'un nouveau nom :

- « Il faut que je change de nom. Les mêmes initiales ? Alors R ? Roland. C ? Colbert.
- Oui, c'est pas mal ; Bertrand Norbert.
- Mais non oncle Antonin ! Roland Colbert. »

La Belle image nous présente les éléments constitutifs de l'identité. Pour garantir et préserver l'identité de l'individu, ces éléments doivent exister simultanément : une image à laquelle se lie des souvenirs et un caractère unique et spécifique, un nom et des documents prouvant cette identité.
Sur le plan cinématographique, les plans sont assez classiques. La disposition récurrente des personnages (L'oncle debout, Raoul assis) traduit le rapport de dominance de l'oncle, qui rassure Raoul, et le désespoir de Raoul.

- Désillusion : (81 :42 – 83 :36)

Le retour à la normale se fait d'une manière aussi inopinée que l'apparition du miracle. L'effet de la métamorphose se dissipe aussi mystérieusement qu'il n'est apparu. Raoul sort du placard de la Sarrazine changé. L'oncle Antonin est le premier auquel Raoul va annoncer la nouvelle. Il essaie de donner une certaine cohérence à ce qui arrive à Raoul en formulant des théories logiques :

- « Ah Raoul ! Tu as repris ton ancienne tête ! Ah, c'est fait plaisir de te retrouver comme ça. Mais comment est-ce arrivé ? un choc probablement. »

Il associe souvent cette métamorphose à un « choc » à une transformation « foudroyante, à la suite d'un choc, d'une grosse émotion. » L'oncle Antonin est le seul à avoir cru à l'histoire de Raoul. Pourtant le personnage peint est loin d'être pertinent. Il est présenté comme un personnage excentrique, un scientifique fou qui croit qu'il y a du pétrole à Montmartre ! Raoul lui-même le qualifie d'« original délicieux . » Cette désignation révèle à la fois le caractère loufoque mais aussi sensible du personnage qui est le seul à avoir soutenu Raoul.
Bien que Raoul ait retrouvé son ancien visage, c'est un homme et surtout un époux changé. Il ne retrouve pas son ancienne vie mais essaie au contraire de changer et de profiter au mieux de ce miracle. Plus qu'une histoire de métamorphose, c'est l'histoire d'un homme qui essaie de regagner le cœur de sa femme :

- « Vois-tu Raoul, c'est si difficile de rêver près de toi.
- Parce que je ne pensais qu'à la vie de tous les jours. Je me disais, tout ce qui l'intéresse c'est l'argent du ménage, bien régulièrement. J'avais oublié que tu es une jolie femme. Et que tu as le droit aussi à tout l'or des clairs de lune.
- C'est une Ophélie de Copenhague qui t'a appris à dire ces jolies choses ?
- Non, non c'est une dame de Paris. Sur la Seine. Je t'aime Renée, et je t'aimerai comme je ne t'ai jamais aimée. Oh, je ne suis pas bien beau, mais ce n'est pas la gueule, enfin la tête, qui compte. C'est le cœur. »

Sur le plan de la configuration cinématographique, la séquence des retrouvailles des époux est relativement classique. Il s'agit d'un dialogue en champ/ contre-champ tourné en plan rapproché. Ce type de plan révèle l'émotion et l'affection entre les personnages. Le décor permet de s'introduire dans l'intimité du couple (la chambre à coucher). Le point de vue est neutre puisque la caméra est objective. Une musique douce extradiégétique installe une atmosphère romantique. La fin suggère qu'il s'agit davantage d'une comédie romantique que d'un film fantastique. La réconciliation du couple est l'élément fondamental de l'intrigue. En effet, la métamorphose avait seulement remis en question les priorités de Raoul et a amélioré sa relation conjugale.

Le film de Heymann dénonce la routine au sein de la vie maritale « le mariage ça se met en travers de l'amour ! » avait déclaré Raoul. Une femme a toujours besoin de rêver opposant ainsi la vie quotidienne, ennuyeuse et monotone, au rêve.

La métamorphose a été pour Raoul une révélation : il n'est amoureux que de sa femme avec laquelle il a été injuste pendant des années. La métamorphose lui a permis de comprendre l'importance de certaines choses. L'oncle Antonin avait raison, plutôt qu'une tragédie, la métamorphose est un véritable miracle. Raoul en tire une leçon, formulée par le « sage » oncle Antonin : « Ah mon ami ce n'est pas la gueule qui compte, c'est le cœur. »

C'est difficile d'apercevoir le fantastique, dans la mesure où la métamorphose est considérée comme possible et comme un véritable « miracle » plaçant ainsi le film plutôt dans le genre merveilleux. La comédie et le rire sont plus prégnants que l'angoisse et le malaise.

Conclusion :

Les trois récits et leurs adaptations se trouvent à la lisière de la littérature fantastique et de l'explication psychologique. Freud avait étayé ses recherches psychanalytiques par les récits fantastiques traitant du double : « Freud [...] déplace la figure du double de l'alcôve fantastique à l'arène psychologique[912]. » Ainsi, le traitement psychologique du thème du double apporte une part de scientificité au récit permettant une certaine identification. Le thème du double, soutenu par l'explication psychologique et philosophique, nous fait cheminer vers l'intimité de l'individu. ce motif permet l'exploration de la condition humaine qui se révèle peu optimiste à cause de la disposition de l'individu à vouloir satisfaire les autres en abandonnant son bonheur et son identité sous leur oppression.

La prétention de tout comprendre et de tout maîtriser expliquent l'obstination des personnages à trouver des explications rationnelles à ce qui leur arrive. Ces textes remettent en question la souveraineté de l'Homme sur l'Univers. Ainsi, le fantastique ébranle nos certitudes et nos convictions, remet en doute la frontière entre le possible et l'impossible et altère notre connaissance du réel. Notre système explicatif se trouve bafoué. Confronté à des phénomènes qui résistent à son entendement, l'Homme voit sa suprématie vaciller. Les personnages reçoivent une sorte de démenti, une dénégation de l'ordre du fantastique et comprennent que certains mystères de la Nature dépassent l'intelligence humaine. À travers ces trois intrigues, les auteurs contestent implicitement l'anthropocentrisme et le côté présomptueux de l'être humain. Il faut appréhender le monde avec plus de modestie et d'humilité. Le fantastique est l'allégorie de notre condition selon laquelle nous sommes des êtres fragiles et transitoires, ce qui nous amène à avoir conscience que nous ne dominons pas l'univers et que nous ne possédons pas une certitude absolue sur tout ce qui nous entoure. Le réel est relatif et les rapports sociaux peuvent être factices et insincères. Le fantastique rappelle ainsi que l'Homme subit une force, une sorte de fatalité, que certains attribuent à un Dieu tandis que d'autres à un monde absurde et injuste. Il remet en doute des doctrines comme le rationalisme qui prétend que seule la connaissance humaine et le raisonnement discursif permettent de connaitre les vérités du monde.

Le fantastique est plus qu'un genre littéraire qui vise à provoquer la peur et l'angoisse. Ce nouveau fantastique désagrège nos certitudes, remet en question notre sens de l'existence, prouve notre insignifiance dans un monde dont les lois nous échappent ; c'est dans ce sens qu'il est absurde. Il suscite ainsi des questionnements d'ordre existentiel :

[912] Cécile Kovacshazy, *op.cit.* p. 109.

> C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril, c'est l'horizon des contraintes et des conventions, la lancinante monotonie des idées reçues, la vanité des idéaux humains qu'il vient brusquement briser ou insidieusement flétrir[913].

La vanité de l'homme et son raisonnement trop rigoureux (comme le raisonnement parfois vertigineux du héros de *La Moustache*) sont dévalorisés dans le fantastique. La raison humaine ne peut expliquer tous les phénomènes de la Nature. Ceci provoque un sentiment d'amertume profonde, l'Homme se sentant étranger dans un monde dans lequel il a défini et établi les règles scientifiques pensant en avoir discerné le fonctionnement.

Si les textes abordent certains éléments de la littérature fantastique, il ne s'y identifie que partiellement, c'est pour cette raison que nous parlons plutôt d'un néo-fantastique ou d'un fantastique psychologique. En effet, nous avons constaté que la dimension fantastique est discrète dans les œuvres du corpus du moins qu'il s'agit d'un fantastique différent. C'est pourquoi nous nous sommes interrogés sur la finalité de chaque œuvre, et ce que cherche à démontrer chaque écrivain en suscitant un sentiment d'inconfort chez le lecteur. En lui présentant un monde diégétique qui ressemble à son monde par l'intermédiaire d'un discours, de personnages et d'un décor crédibles, le récepteur se trouve pris d'un malaise dès qu'il voit ce monde vaciller. C'est une façon de le déstabiliser, de le faire douter de ses convictions et de ses croyances les plus élémentaires en lui prouvant le caractère imprévisible et altérable du réel et du temps.

L'enjeu de chaque œuvre diffère d'un écrivain à un autre. Carrère, par exemple, comme nous l'avons mentionné, veut représenter une situation logiquement impossible. Il représente également l'absurdité du langage à travers l'effondrement de la communication où le discours ne sert pas à apporter une réponse mais à rendre la situation plus enchevêtrée.

Marcel Aymé critique le quotidien en mêlant le fantastique à l'humour. Il présente une vision amusante du monde pour en énoncer l'absurdité et la noirceur. Le style de Topor est plus dans la provocation. Son humour noir et cynique avantage l'apparition d'une atmosphère fantastique. Son écriture sombre est mise au service d'une condamnation mordante de la société et transforme un simple fait divers en une réflexion existentielle sur les luttes intérieures de l'Homme. On le qualifie de « fantastiqueur[914] » ou encore de « néo-fantastiqueur[915] » pour avoir « agress[é] délibérément le réel[916]. » Grand analyste des comportements humains, il ne cesse d'observer « la cruauté des rapports sociaux[917]. » Il prône principalement le caractère cruel de l'être humain et morne du réel. Parfois la grossièreté des mots et

---

[913] Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, *op.cit.* p.16.
[914] Jean-Baptiste Baronian*, Panorama de la littérature fantastique*, *op.cit,* p. 295.
[915] *Ibid.*
[916] *Ibid.* p. 296.
[917]Thierry Savatier, « Roland Topor, roman et ''théâtre panique'' », in Le Monde, 2016. URL : http://savatier.blog.lemonde.fr/2016/05/20/roland-topor-roman-et-theatre-panique/ (consulté le 04/02/2019)

des images utilisés par Topor sert à traduire la trivialité de la société dans le monde dans lequel nous vivons. Nous remarquons que la dimension sociale est pareillement pertinente dans les œuvres étudiées. Chacune présente des personnages marginaux, qui sont exclus de la société dans laquelle ils vivent. Cette société n'accepte pas la différence et déprécie la minorité comme le fou (le héros de *La Moustache*), l'étranger et l'indécis sur son identité sexuelle (Trelkovsky) , celui qui a un visage ordinaire (Raoul Cérusier). C'est pourquoi, ces fictions ont une forte valeur symbolique : elles reflètent les craintes de l'individu comme se sentir rejeté, ne pas être connu et accepté par les autres à cause d'une différence et l'obstacle que peut présenter l'apparence physique dans l'intégration et l'adaptation. L'identité est, à tort, présentée comme étant principalement liée à l'apparence physique : nous sommes témoins d'une transformation physique, volontaire ou non, des protagonistes par déguisement, suppression d'une partie ou par métamorphose.

Les écrivains s'interrogent sur des questions d'ordre psychologique (psychisme et inconscient humain) sociétal (la place de l'homme dans la société et les motivations réelles des autres) et existentiel (existence de Dieu, sens de l'Univers). Au-delà d'un simple sentiment de solitude passagère (qui sollicite du réconfort humain), les personnages souffrent d'un vide métaphysique lié à l'Absence d'une force supérieure salvatrice et juste qui, par un miracle, les sauvera.

Nous sommes confrontés dans les trois récits à une butée analytique. Les écrivains ne présentent aucune résolution des faits et l'histoire reste ouverte à toutes les interprétations possibles. Au cinéma, cette méthode est également utilisée par certains metteurs en scène qui considèrent que la préservation du mystère donne plus de valeur à l'œuvre. La fin insaisissable de *The Shining* était souhaitée par Kubrick : « De cette histoire, je ne veux donner aucune explication rationnelle. Je préfère utiliser des termes musicaux et parler de motifs, de variations et de résonances. Avec ce genre de récit, quand on essaie de faire une analyse explicite, on a tendance à le réduire à une espèce d'absurdité ultra-limpide[918]. » En effet, Le lecteur n'a pas besoin d'être convaincu du dénouement ou de la réponse apportée aux événements, au contraire plus la chute est déconcertante, plus le récepteur est impressionné. L'inattendu nourrit l'effet de choc. À titre d'exemple, cette stratégie importante est pourtant absente de *La Belle image* de Heymann. Nous remarquons que la fin est prévisible ce qui a conféré au film un aspect plat et ordinaire, d'où la déception du spectateur et de Marcel Aymé.

In fine, nous remarquons que les adaptations cinématographiques ont grandement contribué à la popularisation des œuvres littéraires. L'emploi de nouvelles techniques ont permis de créer des œuvres nouvelles, de susciter de nouveaux questionnements et d'apporter de nouvelles interprétations. Le metteur en scène, comme l'écrivain, s'approprie l'œuvre par le choix de la musique,

[918] Cité par Jean-Baptiste Thoret dans France Inter, « Pourquoi "Shining" nous fait-il délirer ? » URL : https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-29-juin-2013 (consulté le 08/06/2021)

des acteurs, des angles de prise de vue, etc... Ces décisions influencent l'œuvre cinématographique et le message qu'il cherche à communiquer. L'industrialisation et la commercialisation du cinéma lui attribuent l'appellation de culture de masse. Le cinéma permet l'internationalisation et la popularisation (dans le sens de les rendre plus accessibles à tous les milieux et à toutes les classes sociales) d'œuvres littéraires moins connues.

Enfin, le fantastique est un champ assez vaste. Dans toute son ampleur et sa complexité, nous avons essayé d'apporter un nouvel élément d'analyse. La corrélation entre les trois œuvres – d'apparence différente –, la spécificité de chacune d'entre elle et les échos qu'elles se font implicitement inspirent un caractère unique au fantastique. En effet, la problématique du dédoublement dans le fantastique n'est pas inédite en soi, mais les œuvres du corpus révèlent des interprétations qui suggèrent des questionnements d'ensemble. De ce fait, témoigner du parcours de la question de l'identité au cours du XXe siècle s'avère être une interrogation collective qui traverse l'Europe voire l'Occident. Il s'agit d'un fantastique moderne qui met en évidence les problèmes de la société du XXe.

Cette thèse a introduit dans la recherche de nouveaux éléments d'analyse grâce à cette approche spécifique du fantastique. La subordination que nous avons tenté entre les trois disciplines (littérature – philosophie et psychiatrie) caractérise l'originalité de notre travail de recherche. Cette approche détournée du fantastique est complétée par la confrontation du champ littéraire et cinématographique, ce qui donne un effet d'autant plus inédit. La comparaison entre la littérature fantastique et le cinéma a été traitée selon différents angles d'approche. Nous citons par exemple la thèse de Gilles Menegaldo intitulée *Fantastique et représentation : Littérature et Cinéma* (1999), ou encore celle d'Isabelle Labrouillère qui porte comme titre *De la littérature fantastique au cinéma d'horreur : Les figures du monstrueux de Tod Browning à Dario Argento* (2001). La prolifération des travaux sur ce sujet témoigne de sa richesse mais aussi des différents éléments d'analyse qui peuvent être traités. Ainsi, cette recherche est venue compléter les études déjà réalisées en confirmant les liens étroits qui existent entre la littérature fantastique et le cinéma. Ce travail a également contribué à montrer l'importance du motif du double dans la littérature fantastique et ses différents moyens de traitement.

Notre recherche examine spécifiquement les œuvres cinématographiques qui s'interrogent sur la question de l'identité. Le corpus, littéraire et cinématographique, constitue un autre élément de démarcation. En effet, si Roman Polanski possède déjà une certaine notoriété dans le domaine de la recherche dans le cinéma, Carrère et Heymann sont moins étudiés ce qui coïncide avec l'originalité des éléments apportés dans le champ cinématographique. La comparaison des trois œuvres et le rapprochement de la littérature et le cinéma ont permis de satisfaire une curiosité littéraire et cinématographique.

Les œuvres de ce corpus témoignent du caractère trompeur de nos sens et du fonctionnement insidieux de notre esprit capable d'infester notre réalité par des images fantastiques, invraisemblables et irréelles. Ces trois récits mettent en évidence la transformation physique et psychologique des personnages et soulignent le rôle fondamental que joue leur entourage dans l'évolution désastreuse de ces changements. Les auteurs mettent en évidence le caractère routinier de l'existence, la fragilité de l'être humain, sa faiblesse et sa médiocrité.

Paranoïa, délire, errance et folie sont les maîtres mots qui rattachent ces œuvres. Par différents moyens, ces écrivains racontent un réel cru et oppressant. À l'issue de ces trois romans, le lecteur réfléchit à la condition humaine et à son rapport à la réalité. Le réel passe d'un principe objectif à une notion fuyante et altérable, relative à la vision personnelle de chacun d'entre nous.

Pour finir, ces résultats auxquels nous avons abouti nous ont montré que le fantastique est en perpétuelle évolution et qu'il s'adapte à l'époque qu'il traverse, ce qui garantit sa pérennité et c'est ce qui donnera lieu – espérons-le – à d'autres études. Certes, notre recherche se limite à ces œuvres mais cette problématique et les questionnement qu'elle implique peuvent être abordés dans un autre corpus et dans un siècle différent.

Bibliographie :

Corpus littéraire :

- Ouvrages :

AYMÉ Marcel, *La Belle image*, Paris, Gallimard, coll. « Livre de poche », 1941, 255 p.

BARDET Guillaume, CARON Dominique Caron, *Étude sur La Moustache. Emmanuel Carrère. Suivi d'un entretien avec Emmanuel Carrère*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007, 128 p.

CARRÈRE Emmanuel, *La Moustache*, 1986, Paris, Gallimard, P.O.L Éditeur, coll. « folioplus.classiques », 2014, 1986, 220 p.

DEMANZE Laurent, RABATÉ Dominique Rabaté (Dir.), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L, 2018, 555-11 p.

DEVAUX Alexandre, TILLIE Bertrand (Dir.), *Topor, artiste multimédia*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, 241 p.

EHRENSTEIN David, *Roman Polanski*, Paris, Cahier du Cinéma, coll. « Maîtres du cinéma », 2012, 102 p.

LÉCUREUR Michel, *Œuvres romanesques complètes III. Marcel Aymé* [1940-1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, XX-2019 p.

REIG Christophe, ROMESTAING Alain, SCHAFFNER Alain (éds), *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Écrivains d'aujourd'hui », 2016, 170 p.

TOPOR Roland, *Le Locataire chimérique*, Paris, Buchet/Chastel, « coll. » Libretto, 1964, 170 p.

TYLSKI Alexandre, *Roman Polanski*, Rome, Gremese, coll. « Les grands cinéastes », 2006, 125 p.

TYLSKI Alexandre, *Roman Polanski. Une signature cinématographique*, Lyon, ALÉAS, 2008, 154 p.

VAILLANT Frantz, *Roland Topor ou le rire étranglé*, Paris, Buchet/Chastel, 2007, 417 p.

VANDROMME Pol, *Aymé*, Paris, Gallimard, 1960, 316 p.

- Interviews :

DAVID Angie, France Culture, « CARRÈRE Emmanuel dans « Écrivains d'aujourd'hui – Emmanuel Carrère ». Mis en ligne le 26 mars 2018. URL : https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/emmanuel-carrere-14-le-reel-demmanuel-carrere (consulté le 06/10/2019)

Inathèque, Interview à propos du « Le Locataire » : Allons au cinéma, TF1, 03.06.1976. URL : http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/DA_CPA76069611/allons-au-cinema-emission-du-03-juin-1976?rang=1 (consulté le 21/03/2021)

Ina.fr, « Roland Topor sur sa carrière, émission Lunettes noires pour nuits blanches », 29 avril 1989. Roland TOPOR évoque l'adaptation du "Locataire chimérique" par Roman POLANSKI, sa pièce intitulée "La galette du roi Léon" et son dernier film, "Marquis", Producteur Antenne 2, URL : https://www.ina.fr/video/I07354104 (consulté le 27/04/20)

- Articles numériques :

BRIÈRE Émilie (2007), « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'adversaire d'Emmanuel Carrère ? », dans temps zéro, nº 1 [en ligne]. URL : http://tempszero.contemporain.info/document78 (consulté le 07/12/18).

CURVAL Philippe, « Marcel Aymé, le faussaire du quotidien », in Magazine littéraire, n°124, Paris, 1977, p.17 à 19. URL : https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Marcel_Ayme_le_faussaire_du_quotidien/ (consulté le 03/02/19)

DEFOY Stéphane, Compte rendu de [Tragédie cutanée / La Moustache d'Emmanuel Carrère], Ciné-Bulles, volume 24, Numéro 3, Été 2006, p. 6–7, Diffusion numérique : 23 mars 2010, URL : https://id.erudit.org/iderudit/584acadresse (consulté le 19/03/2021)

DEMANZE Laurent, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », Roman 20-50, 2014/1 (n° 57), p. 5-14. DOI : 10.3917/r2050.057.0005. URL : https://www.cairn.info/revue-roman2050-2014-1-page-5.htm (consulté le 20/01/19).

GERVEREAU Laurent, « Roland Topor, l'homme qui ne riait pas. Témoignage de Laurent Gervereau », *Sociétés & Représentations*, 2017/2 (N° 44), p. 105-112. DOI : 10.3917/sr.044.0105. URL:https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-105.htm (consulté le 27/04/20)

JACQUOT Olivier, Journée d'étude : Topor artiste multimédia. Autour de l'exposition "Le monde selon Topor", Carnet de la Bibliothèque nationale de France, 29 mai 2017, Hypotheses (OpenEdition), URL : https://bnf.hypotheses.org/1847 (consulté le 27/04/20).

JIMÉNEZ Pedro Pardo, « Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé ». Études littéraires, 44 (1), 93–101, 2013, URL : https://doi.org/10.7202/1018468ar (consulté le 26/04/20).

JUAN HERRERO Cecilia, « Sur la figure du double et l'énigme du mal dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle », in Çédille, 2011. URL : http://cedille.webs.ull.es/M2/13herrero3.pdf (consulté le 07/12/18)

LE PAJOLEC Sébastien, « J'ai encore en tête ce bruit de "scratch scratch" de la plume qui gratte le papier », *Sociétés & Représentations*, 2017/2 (N° 44), p. 77-87. DOI : 10.3917/sr.044.0077. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-77.htm (consulté le 27/04/20).

LORANDINI Francesca , « Relire Marcel Aymé », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 09 mai 2020. URL : http://journals.openedition.org/rief/1177 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rief.1177 (consulté le 19/03/2021).

PIROUX Cyril, (2013). Marcel Aymé, romancier populiste par défaut. Études littéraires, 44 (2), 101–114. https://doi.org/10.7202/1023763ar (consulté le 09/05/20).

RYAN Marie-Laure, « Paradoxes temporels dans le récit », *A contrario*, 2010/1 (n° 13), p. 19-36. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1.htm-page-19.htm (consulté le 31/12/2018)

STAROSTA Irène, *Le fantastique dans les œuvres de Marcel Aymé*, Thèse de doctorat, Department of Romance Languages, Mc Gill University, Montreal, 1963, p.94. URL : https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMM-115272&op=pdf&app=Library&oclc_number=1033 (consulté le 07/06/21).

SAVATIER Thierry, « Roland Topor, roman et ''théâtre panique'' », in Le Monde, 2016. URL : http://savatier.blog.lemonde.fr/2016/05/20/roland-topor-roman-et-theatre-panique/ (consulté le 04/02/2019)

TILLIER Bertrand, « Introduction », *Sociétés & Représentations*, 2017/2 (N° 44), p. 9-11. DOI : 10.3917/sr.044.0009. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-2-page-9.htm (consulté le 27/04/20).

TYLSKI Alexandre, « Étude des génériques dans l'œuvre cinématographique de Roman Polanski », Fabula / Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : http://recherche.fabula.org/colloques/document664.php (consulté le 22/01/2019)

Corpus cinématographique :

- Œuvres cinématographiques :

CARRÈRE Emmanuel, *La Moustache*, 2005, France, 86min, production : Anne-Dominique Toussaint.

HEYMANN Claude, *La Belle image*, 1951, France, 90min, production : Société Nouvelle des Établissements Gaumont (S.N.E.G), Compagnie générale cinématographique (C.G.C.).

POLANSKI Roman, *Le Locataire* [*The Tenant*], 1976, France, 125min, production : Marianne Productions, Andrew Braunsberg Productions, Paramount.

- Ouvrages :

BELMANS Jacques, *Roman Polanski*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui. 67 », 1971, 186 p.

GREENBERG James, *Roman Polanski. Une rétrospective*, Préface de Roman Polanski, Paris, Éditions de La Martinière, 2013, 285 p.

TYLSKI Alexandre, (Dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, coll. « champs visuels », 2006, 277 p.

ZAMOCHNIKOFF Frédéric, BONNOTTE Stéphane, *Polanski entre deux mondes*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Michel Lafon, 2004, 324 p.

- Articles numériques :

BNF Data, Claude Heymann, https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11907476w (consulté le 18/03/2021)

BRASSARD Félix, « Vers un cinéma de l'absurde : Les films de Roman Polanski », Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, faculté des arts et sciences, Mémoire présenté à la faculté des arts et sciences en vue de l'obtention du grade de maître ès arts en études cinématographiques, Université de Montréal, Septembre 2014, p.52-53. URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11580/Brassard_Felix_2014_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulté le 07/06/2021)

LANNUZEL Michelle, « Emmanuel Carrère, La Moustache », 2005. In: Raison présente, n°153, 1er trimestre 2005. De la drogue et des drogues. pp. 139-140. URL : www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2005_num_153_1_3911_t1_0139_0000_2 (consulté le 22/03/2021).

Études sur le fantastique :

- Ouvrages :

ASTRUC Frédéric (dir.) *Représenter l'horreur,* Pertuis, Rouge profond, coll. « Débords », 2015, 187 p.

BARONIAN J.-B, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque fantastique », 1977, 103 p.

BARONIAN Jean-Baptiste*, Panorama de la littérature fantastique de langue française: Des origines à demain,* Paris, Stock, 1978, 333 p.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940, 263 p.

BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.

BESSIÈRE Jean, *Le double: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, 202 p.

CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, 2 vol.

CAMET Sylvie, *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 2007, 454 p.

CAMET Sylvie, *L'un/ L'autre ou le double en question*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995, 193 p.

CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique*, Paris, Librairie José Corti, 1963, 348 p.

CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1951, 466 p.

CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Libraire José Corti, 1987, 468 p.

CHAREYRE-MEJAN Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture Philosophique », 1999, 195 p.

CHELEBOURG Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2006, 267 p.

EHRSAM Véronique, EHRSAM Jean (dir.), *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, coll. « Profil formation », 1985, 79 p.

FABRE Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.

FERNANDEZ-BRAVO Nicole, *Le double, emblème du fantastique: E.T.A. Hoffmann, Henry James et Jorge Luis Borges,* Paris, M. Houdiard, 2009, 166 p.

GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (dir.), *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977, 10 vol, 425 p.

HELLENS Franz, *Le fantastique réel*, SODI, Bruxelles, Amiens, Paris, coll. « Style et Langue », 1967.

JOURDE Pierre, TORTONESE Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université coll. « fac.littérature », 1996, 251 p.

KOVACSHAZY Cécile*, Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 420 p.

LOVECRAFT H.P, *Épouvante et surnaturel en littérature*, traduit de l'anglais par Bernard Da Costa, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1969, 169 p.

MARQUER Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014, 245 p.

MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.

MILCENT Anne-Laure (Dir.), *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstres, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2013, 133 p.

MILLET Gilbert, LABBÉ Denis, *Le Fantastique*, Paris, Belin, coll. « Collection Sujets », 2005, 394 p.

NOACCO Cristina, *La métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008, 286 p.

PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997, 355 p.

PRINCE Nathalie, Le *fantastique*, Paris, Armand Colin, « coll. » 128 Série Lettres, 2008, 126 p.

PRINCE Nathalie, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, 1104 p.

ROY Claude, *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire, coll. « Encyclopédie essentielle », 1960, 108 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986, 379 p.

STEINMETZ Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ?», 2008, 127 p.

STEVENSON Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde,* traduit par Jean Muray, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 1975,

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1970, 190 p.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais. Lettres » 1976, 188 p.

TRITTER Valérie (Dir.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, 1098 p.

TROUBETZKOY Wladimir, *L'Ombre et la différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996, 247 p.

VAX Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris PUF, coll. « Que sais-je ? Le point des connaissances actuelles », 1974, 127 p.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, coll. « Quadriges », 1965, 313 p.

VIEGNES Michel, *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2019, 277 p.

- Articles numériques :

BARONI Raphaël, « La valeur littéraire du suspense », *A contrario*, 2004/1 (Vol. 2), p. 29-43. DOI : 10.3917/aco.021.43. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29.htm (consulté le 23/04/20)

BRUNEL Pierre et VION-DURY Juliette (Dir.), *Dictionnaire des mythes du fantastique,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003. URL : https://books.google.fr/books?id=sVLnKwBV4iUC&pg=PA167&lpg=PA167&dq=la+diable+dans+la+bouteille+janet+la+torse&source=bl&ots=MUSioeuVS9&sig=ACfU3U2jZJ59NjqzxMmTGanQPlN7t-5diQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjEnvylpZ_gAhVOzIUKHYrUBLwQ6AEwCXoECAcQAQ#v=onepage&q&f=false (consulté le 03/02/2019)

CASTA Isabelle, « Death is a lonely business » ou enseigner les récit de la « bonne » mort [1] », Carrefours de l'éducation, 2008/1 (n° 25), p. 33-42. DOI : 10.3917/cdle.025.0033. URL : https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2008-1-page-33.htm (consulté le 19/03/2021).

CHARRIN Ève, « Le roman de l'égarement français », Esprit, 2012/10 (Octobre), p. 12-30. DOI : 10.3917/espri.1210.0012. URL : https://www.cairn.info/revue-esprit-2012-10-page-12.htm (consulté le 19/03/2021)

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Dunod, « Hors collection », 2016, 560 pages. ISBN : 9782100737796. DOI : 10.3917/dunod.duran.2016.01. URL : https://www.cairn.info/les-structures-anthropologiques-de-l-imaginaire--9782100737796.htm (consulté le 19/03/2021).

GOURNAY Aurélia, « Don Juan et ses doubles au XXe siècle : questionnements identitaires et déconstruction du mythe », *Revue de littérature comparée*, 2014/2 (n° 350), p. 185-198. URL :

https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2014-2.htm-page-185.htm (consulté le 28/12/2018)

LIÉNARD Marie, « Le gothique américain », *Études*, 2008/6 (Tome 408), p. 789-798. DOI : 10.3917/etu.086.0789. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-6-page-789.htm (consulté le 10/01/2020)

LUENGO ALBUQUERQUE Elisa, « Le fantastique au XXème siècle : Une chimère ? », Anuario de estudios filológicos, Vol. 10, 1987, pages 213-220. URL : file:///C:/Users/USER/Downloads/Dialnet-LeFantastiqueAuXXemeSiecle-58612.pdf (consulté le 27/01/2019).

STEINMETZ Jean-Luc, « Les voies modernes du fantastique », dans : Jean-Luc Steinmetz éd., *La littérature fantastique.* Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 97-120. URL : https://www.cairn.info/la-litterature-fantastique--9782130570547-page-97.htm (consulté le 05/04/2019).

TRAMSON Jacques, Le *double et l'image de la création dans la littérature française*. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1980, n°32. pp. 205-220. URL : https://doi.org/10.3406/caief.1980.1219 (consulté le 27/12/2018).

VAILLANT Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, 2015/4 (n° 170), p. 5-10. DOI : 10.3917/rom.170.0005. URL : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-5.htm (consulté le 26/03/20).

VAX Louis, *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique.* Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1979, 232 pages. ISBN : 9782130360438. DOI : 10.3917/puf.vaxlo.1979.01. URL : https://www.cairn.info/chefs-d-oeuvre-de-la-litterature-fantastique--9782130360438.htm (consulté le 19/03/2021)

Études cinématographiques :

- Ouvrages :

ANDREVON Jean-Pierre, *100 ans et plus de cinéma fantastique et de science-fiction*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2013, 1083 p.

BALLO Jordi, BERGALA Alain (Dir .), *Les motifs du cinéma*, Rennes, PUR, coll. « PUR-Cinéma », 2019, 345 p.

BANDA Daniel, MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008, 532 p.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7ART », 1985, 372 p.

BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », 2015, 203 p.

BINH N.T, RIHOIT Cathrine, SOJCHER Frédéric, *L'art du scénario*, Klincksieck, coll. « Les ciné-débats », 2012, 231 p.

BINH N.T, SOJCHER Frédéric, *Écrire un film. Scénaristes et cinéastes au travail*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « Caméras subjectives » 2018, 388 p.

BOUTANG Adrienne, CLÉMOT Hugo, JULLIER Laurent, LE FORESTIER Laurent, MOINE Raphaëlle, VANCHERI Luc, *L'analyse des films en pratique, 31 exemples commentés d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2018, 251 p.

CANO Cristina, *La musique au cinéma. Musique, image, récit*. Rome, Gremese, coll. « Petite Bibliothèque des Arts », 2010, 268 p.

CHION Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2007, 344 p.

CHION Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, coll. « Essais », 1992, 220 p.

CLÉDER Jean, JULLIER Laurent, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2017, 410 p.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, coll. « fac.cinéma », 1993, 222 p.

CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique (Dir.), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2004, 214 p.

D'ALLONES Fabrice Revault, *La lumière au cinéma*, Paris, Editons Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, 205 p.

DELEUZE Gilles, *cinéma et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 128 p.

DIANE Arnaud, DORK Zabunyan (Dir.), *Les images et les mots. Décrire le cinéma*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2014, 199 p.

DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2006, 224 p.

DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran. Réflexions sur l'adaptation cinématographique. Recherches, applications, propositions,* Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2007, 150 p.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma français. De la nouvelle vague à nos jours*. Paris, Cahiers du cinéma, 2010, 1182 p.

GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 155 p.

GAUDREAULT André, JOST François, *Cinéma et Récit – II, Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, 159 p.

GAUDREAULT André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, coll. « The Kobal Collection », 2017, 271 p.

GOLIOT-LÉTÉ Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2009, 126 p.

GUERIN Marie-Anne, *Le récit de cinéma*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2003, 96 p.

HENRY Frank, *Le cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2009, 95 p.

JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987, 162 p.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Arman colin, coll. « 128 », 2011, 123 p.

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2015, 223 p.

KING Stephen, *Anatomie de l'horreur*, Traduit de l'américain par Jean-Daniel Brèque et annoté par Jean-Pierre Croquet, Paris, Albin Michel, 2018, 619 p.

LAFOND Frank (Dir.), *Cauchemars américains. Fantastique et horreur dans le cinéma moderne*, Belgique, Éditions du Céfal, coll. « Travaux et Thèses », 2003, 238 p.

LENNE Gérard, *La mort à voir*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e ART », 1977, 166 p.

LENNE Gérard*, Le cinéma fantastique et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Henri Veyrier, 1985. 1er édition : Editions du Cerf, 1970, 232 p.

LEUTRAT Jean-Louis, Vie *des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1995, 204 p.

MELLET Laurent, WELLS-LASSAGNE Shannon, *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais – cinéma américain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Didact Anglais », 2010, 185 p.

PAQUET-DEYRIS Anne-Marie (dir.), *Les cinémas de l'horreur : les maléfiques*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « Cinémaction, 2010, 221 p.

PELOSATO Alain, *Fantastique et science-fiction au cinéma*, Pantin, Naturellement, « coll. » Fictions, 1999, 512 p.

PELOSATO Alain, *Le cinéma fantastique*, Pantin, Éditions Naturellement, coll. « Fictions », 1998, 319 p.

PRÉDAL René, *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, p. 243.

SABOURAUD Frédéric, *L'Adaptation, le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, SCÉRÉN-CNDP, coll. « les petits cahiers », 2006, 95 p.

SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL, coll. « Grand Écran Petit Écran », 1999, 206 p.

VALLET Yannick, *La grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, 2éme édition, 2019, 271 p.

VANOYE Francis, *Cinéma et Récit – I, Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989, 222 p.

VANOYE Francis, FREY Francis, GOLIOT-LETE Anne, *Le cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Repères pratiques », 2011, 160 p.

VANOYE Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels », 2011, 189 p.

- Articles numériques :

BERTHET Frédérique, « Les figures du double au cinéma », *Imaginaire & Inconscient*, 2004/2 (n° 14), p. 225-240. DOI : 10.3917/imin.014.0225. URL : https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-225.htm (consulté le 19/02/2021).

BIMBENET Jérôme, « Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps », dans : , *Film et histoire.* sous la direction de Bimbenet Jérôme. Paris, Armand Colin, « U », 2007, p. 121-148. DOI : 10.3917/arco.bimbe.2007.01.0121. URL : https://www.cairn.info/film-et-histoire--9782200345570-page-121.htm (consulté le 25/02/2021)

BOULAY Bérenger, Fabula, « Littératures et cinéma », le 30 Juin 2017. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Cin%26eacute%3Bma (consulté le 22/01/2019).

CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Le deuxième souffle des adaptations », L'Homme [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 26 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org.bases-doc.univ-lorraine.fr/lhomme/29509 (consulté le 27/12/18).

CHÂTEAUVERT Jean, JOST François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, 1989. In: Communication. Information Médias Théories, volume 10 n°2-3, automne 1989. pp. 241-245; https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1989_num_10_2_1453 (consulté le 09/11/2019).

CLÈDER Jean, Fabula, « L'Adaptation cinématographique », Université Rennes 2, Mai 2018. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Adaptation (consulté le 22/01/2019).

DURAFOUR Jean-Michel, LYOTARD Jean-François, *Questions au cinéma. Ce que le cinéma se figure*, Presses Universitaires de France, « Intervention philosophique », 2009, 168 pages. ISBN : 9782130576983. DOI : 10.3917/puf.duraf.2009.01. URL : https://www.cairn.info/jean-francois-lyotard-questions-au-cinema--9782130576983.htm (consulté le 19/04/2020).

Ina.fr, Les artisans de la médiation, « Jean Renoir et le gros plan au cinéma », 01 janv. 1971, URL : https://www.ina.fr/video/I05124029/jean-renoir-et-le-gros-plan-au-cinema-video.html (consulté le 22/09/2019)

JEANNELLE Jean-Louis, FLINN Margaret, Fabula LhT, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006. URL : http://www.fabula.org/lht/2/presentation.html (consulté le 22/01/2019).

LAHAIE Christiane, *Du fantastique littéraire au fantastique filmique : une question de point de vue? Cinémas*, Volume 5, Numéro 3, Printemps 1995, p. 45–63, URL : https://doi.org/10.7202/1001146ar (consulté le 28/09/2019).

LAVAT Philippe, PAPIN Bernard, « Les stratégies de la distinction télévisuelle au fil du temps : 60 ans d'adaptations littéraires à la télévision (1950-2010) [*] », Télévision, 2012/1 (n° 3), p. 31-51. DOI : 10.3917/telev.003.0031. URL : https://www.cairn.info/revue-television-2012-1-page-31.htm (consulté le 19/03/2021).

MENEGALDO Gilles, « Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis », *Revue française d'études américaines*, 2001/2 (n°88), p. 62-78. DOI : 10.3917/rfea.088.0062. URL :

https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2-page-62.htm (consulté le 28/09/2019).
PROTAT Zoé, « Corps, identité, fantasme. Le double au cinéma », Ciné-Bulles, Volume 29, Numéro 2, Printemps 2011, p. 48–51, Diffusion numérique : 12 juillet 2011, URI : https://id.erudit.org/iderudit/64342ac (consulté le 25/02/2021).

SABOURAUD Frédéric, Pôle image Picardie, Éducation aux images, « À propos de l'adaptation cinématographique », janvier 2010 au cinéma Le Vox, Saint Ouen. URL : http://ressources.acap-cinema.com/wp-content/uploads/2016/11/3.-formation_adaptation_sabouraud.pdf (consulté le 22/01/2019).

ZAGALO Nelson, « Poétiques du générique de cinéma : l'expressionnisme en mouvement », *Sociétés*, 2011/1 (n°111), p. 131-140. DOI : 10.3917/soc.111.0131. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-2011-1-page-131.htm (consulté le 23/04/20)

- Sitographie :

GUYON Christopher, « Travelling au cinéma », dans Devenirrealisateur.com, 6 juillet 2011, URL : https://devenir-realisateur.com/mouvement/travelling/ (consulté le 09/11/2019).

THORET Jean-Baptiste, France Inter, « Pourquoi "Shining" nous fait-il délirer ? », 29 juin 2013, URL : https://www.franceinter.fr/emissions/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-29-juin-2013 (consulté le 08/06/2021).

Études philosophiques sur l'absurde :

- Ouvrages :

BLAY Michel (Dir.), *Dictionnaires des concepts philosophiques*, Paris, Larousse CNRS Éditions, coll. « IN EXTENSO », 2006, XV-879 p.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1942, 171 p.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1942, 192 p.

KREMER MARIETTI Angèle, *Jean-Paul Sartre et le désir de l'être, Une lecture de l'Être et le néant*, Paris, L'Harmattan, coll. « Commentaires philosophiques », 2005, 76 p.

NOUDELMANN François, Gilles Philippe, (Dir.), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2004, 542 p.

ROSSET Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Les Éditions de minuit, 2004, 78 p.

ROSSET Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976, 127 p.

ROSSET Clément, *L'objet singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 111 p.

ROSSET Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, 92 p.

ROSSET Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, 80 p.

TURCHET Philippe, *Le langage universel du corps*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 2009, 361 p.

WETZEL Marc, *Sartre La Mauvaise foi, L'Être et le Néant, 1re Partie, CH.II*, Paris, Hatier, coll. « Profil philosophique », 1985, 78 p.

- Articles numériques :

BURGELIN Pierre, *La Métaphysique de la Révolte*. In: Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 32e année n°4,1952. pp. 249-265, URL : https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1952_num_32_4_3317 (consulté le 30/05/2020).

CORBIC Arnaud, « L'« humanisme athée » de Camus », *Études*, 2003/9 (Tome 399), p. 227-234. DOI : 10.3917/etu.993.0227. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-9-page-227.htm (consulté le 31/05/20).

DARCIS Damien , « L'absurde ou la condition humaine », *ThéoRèmes* [En ligne], Philosophie, en ligne le 10 mars 2017. URL : http://journals.openedition.org/theoremes/1112 (consulté le 31/05/20).

JEJCIC Marie, « De l'étranger à l'Absurde », *Essaim*, 2010/1 (n° 24), p. 97-108. DOI : 10.3917/ess.024.0097. URL : https://www.cairn.info/revue-essaim-2010-1-page-97.htm (consulté le 01/02/2019)

MATTÉI Jean-François (éd.), *Albert Camus. Du refus au consentement*, Paris, Presses Universitaires de France, « Débats philosophiques », 2011, p. 127-159. DOI : 10.3917/puf.matte.2011.01.0127. URL : https://www.cairn.info/albert-camus-du-refus-au-consentement--9782130587781-page-127.htm (consulté le 08/02/2019)

MILLET Louis, *Les Études Philosophiques*, no. 2, 1980, pp. 240–240. JSTOR, www.jstor.org/stable/20847692 (consulté le 23/01/2019)

ROSSET Clément, « Chapitre II. La vision absurde », dans : *Schopenhauer, philosophe de l'absurde.* Sous la direction de Rosset Clément. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 47-80. URL : https://www.cairn.info/schopenhauer-philosophe-de-l-absurde--9782130620174-page-47.htm (consulté le 01/02/19)

Études psychologiques :

- Ouvrages :

ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 1996, 144 p.

BELLEMIN-NOËL Jean, *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996, 128 p.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, 266 p.

BESANÇON Guy (Dir.), *Manuel de psychopathologie*, Paris, Dunod, 2016, 245 p.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1993, 469 p.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, coll. « Galien », 1972, 224 p.

DR. THUILLIER Jean, *La folie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 1996, 827 p.

EUSTACHE Francis, *Ma mémoire et les autre*s, Paris, Editions Le Pommier, cool. « Essai Le Pommier ! », 2017, 152 p.

EUSTACHE Francis, *Pourquoi notre mémoire est-elle si fragile ?*, Paris, Editions Le Pommier et les éditions Cité des sciences et de l'industrie, coll. « Le collège », 2015, apparue en 2003 dans la collection « Le collège de la cité », 141 p.
EUSTACHE Marie-Loup, *Conscience, mémoire et identité*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », 2013, 193 p.

FAGES Jean-Baptiste, *Comprendre Jacques Lacan*, Paris, DUNOD, coll. « Psycho Sup », 2005, 133 p.

FERENCZI Sàndor, *Réflexions sur le masochisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012, 108 p.

FREUD Sigmund, *Actuelles sur la guerre et la mort et autres textes*, Paris, PUF, coll. « Quadriges. Grands textes », 2012. (Traduit par Janine Altounian, André Bourguignon, Alice Cherki, Pierre Cotet, Alain Rouzy), XIII-90 p.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, 255 p.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot Classiques », 2015, 567 p.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, 342 p.

FREUD Sigmund, Névrose, psychose et perversion, traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, PUF, Paris, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1973, 2010, VIII-306 p.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit par Serge Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1967 (1923 première édition), 304 p.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, 2001, 1988, 225 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2012. Première édition, 1972, 700 p.

LAING Ronald, *Le moi divisé : de la santé mentale à la folie*, Paris, Stock, 1993, 293 p.

MARTY François (Dir.), *Les grands concepts de la psychologie clinique*, Paris, Dunod, coll. « PSYCHO SUP », 2012, XIII-306 p.

PIRLOT Gérard, *Classifications et nosologies des troubles psychiques. Approches psychiatrique et psychanalytique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus psychologie », 2013, 171 p.

RANK Otto, *Don Juan et le double*, Traduit par S. Lautman, Paris, Éditeur Payot, 1973, 189 p.

RUSS Jacqueline, *Histoire de la Folie. Foucault. Analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1979, 79 p.

- Articles numériques :

AISENSTEIN Marilia, « Petites marques du corps », *Revue française de psychosomatique*, 2010/2 (n° 38), p. 7-16. DOI : 10.3917/rfps.038.0007. URL : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2010-2.htm-page-7.htm (consulté le 31/12/2018).

Antoinette Prouteau éd., *Neuropsychologie clinique de la schizophrénie. Enjeux et débats.* Paris, Dunod, « Psycho Sup », 2011, p. 55-78. DOI : 10.3917/dunod.prout.2011.01.0055. URL : https://www.cairn.info/neuropsychologie-clinique-de-la-schizophrenie--9782100548514-page-55.htm (consulté le 06/06/2021)

AZOULAY Catherine, « Approche psychopathologique et clinique de la schizophrénie », dans : Catherine Chabert éd., *Les psychoses. Traité de psychopathologie de l'adulte.* Paris, Dunod, « Psycho Sup », 2013, p. 235-307. DOI : 10.3917/dunod.chabe.2013.03.0235. URL : https://www.cairn.info/les-psychoses--9782100594078-page-235.htm (consulté le 08/02/2019).

BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, *Une psychologie du corps.* Presses Universitaires de France, « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, 328 pages. ISBN : 9782130427513. URL : https://www.cairn.info/une-psychologie-du-corps--9782130427513.htm (consulté le 30/04/20)

CHENIVESSE Pierre, DE LUCA Manuella, « De l'hystérie aiguë au trouble dissociatif de l'identité », *Perspectives Psy*, 2009/2 (Vol. 48), p. 139-148. URL : https://www.cairn.info/revue-perspectives-psy-2009-2-page-139.htm (consulté le 15/06/20)

COUTANCEAU Roland, SMITH Joanna, *Troubles de la personnalité. Ni psychotiques, ni névrotiques, ni pervers, ni normaux...*Dunod, « Psychothérapies », 2013, 552 pages. ISBN : 9782100598694. DOI : 10.3917/dunod.couta.2013.01. URL : https://www.cairn.info/troubles-de-la-personnalite--9782100598694.htm (consulté le 14/06/20)

DOUVILLE Olivier, *Les figures de l'Autre. Pour une anthropologie clinique.* Dunod, « Psychismes », 2014, 288 pages. ISBN : 9782100701261. DOI : 10.3917/dunod.douvi.2014.05. URL : https://www.cairn.info/les-figures-de-l-autre--9782100701261.htm (consulté le 30/09/2019).

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur. Réimpression : Paris : Éditions Payot, 1968, (pp. 7 à 82), 280 pages. Collection: Petite bibliothèque Payot. publié dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1968. Numérisé dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales » en 2002. URL : https://www.psychaanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf (consulté le 30/04/2019).

FREUD Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, Paris : Éditions Payot, 1968, (pp. 235 à 267), 280 pages, coll. « Petite bibliothèque Payot ». URL : http://psychologue--paris.fr/textes/Freud-considerations-sur-la-guerre-et-sur-la-mort.pdf (consulté le 30/04/2019).

GREEN André, « Le complexe de castration chez Freud », dans : André Green éd., *Le complexe de castration.* Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007, p. 35-70. URL : https://www.cairn.info/le-complexe-de-castration--9782130560173-page-35.htm (consulté le 06/10/2019).

LAURU Didier, « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », *Figures de la psychanalyse*, 2004/1 (n°9), p. 87-95. DOI : 10.3917/fp.009.0087. URL : https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2004-1.htm-page-87.htm le 02/01/2019 (consulté le 19/03/2021)

LÉGER Damien, « Chapitre II - Les maladies du sommeil les plus fréquentes », dans : Damien Léger éd., *Les troubles du sommeil.* Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2017, p. 28-96. URL : https://www.cairn.info/les-troubles-du-sommeil--9782130788911-page-28.htm (le 09/11/2019).

LEGRAND Dorothée, « Désirer, souffrir. Rencontrer l'autre chez Lacan et Levinas », *L'en-je lacanien*, 2015/1 (n° 24), p. 181-189. DOI : 10.3917/enje.024.0181. URL : https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2015-1-page-181.htm (consulté le 30/09/2019).

MAJDALANI Caline, *Traiter la dysmorphophobie. L'obsession de l'apparence*. Dunod, « Les Ateliers du praticien », 2017, 228 pages. ISBN : 9782100760534. DOI : 10.3917/dunod.majda.2017.01. URL : https://www.cairn.info/traiter-la-dysmorphophobie--9782100760534.htm (consulté le 08/05/20).

MARTINS André, « Pulsion de mort : cause ou effet ? », Figures de la psychanalyse, 2005/2 (no 12), p. 165-178. DOI : 10.3917/fp.012.0165. URL : https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-2-page-165.htm (consulté le 08/01/19).

PESENTI-IRRMANN Marie, « À propos de l'objet de la psychanalyse. L'objet entre désir et jouissance », *La clinique lacanienne*, 2012/1 (n° 21), p. 189-212. DOI : 10.3917/cla.021.0189. URL : https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2012-1.htm-page-189.htm le 02/01/2019 (consulté le 19/03/2021).

PROUTEAU Antoinette, *Neuropsychologie clinique de la schizophrénie. Enjeux et débats.* Dunod, « Psycho Sup », 2011, 280 pages. ISBN : 9782100548514. URL : https://www.cairn.info/neuropsychologie-clinique-de-la-schizophrenie--9782100548514.htm (consulté le 14/06/20).

ROUDINESCO Élisabeth, « Jacques Lacan : le stade du miroir » In : L'analyse, l'archive [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001 (généré le 29 septembre 2019). URL: http://books.openedition.org.bases-doc.univ-lorraine.fr/editionsbnf/1035, ISBN : 9782717726305. DOI : 10.4000/books.editionsbnf.1035. (consulté le 10/09/2019).

Études stylistiques :

- Ouvrages :

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1965, 183 p.

BORDAS Eric, BAREL-MOISAN Claire, BONNET Gilles, DÉRUELLE Aude, MARCANDIER Christine, *L'analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2015, 247 p.

BERGEZ Daniel, BUFFARD-MORET Brigitte (Dir.), *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128. Lettres », 2007, 128 p.

CALAS Frédéric*, Leçons de stylistique,* Paris, Armand Colin, 2011, 278 p.

DIGUER Louis, *Schéma narratif et individualité*, Paris, PUF, coll. « Le psychologue », 1993, 181 p.

FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. »,2004, XVI-270 p.

GARDES-TAMINE Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1992, 191 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 118 p.

GIGNOUX Anne-Claire, Commentaires stylistiques. XIXe et XXe siècles, Paris, Éditions Ellipses, 2013, 168 p.

GOURDEAU Gabrielle, *Analyse du discours narratif*, Paris, Editions Magnard, 1993, XIV-129 p.

MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014, VI-211 p.

- Articles numériques :

CARAION Marta, « 1. Le détail et l'indice », *A contrario*, 2014/1 (n° 20), p. 3-14. DOI : 10.3917/aco.141.0003. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-3.htm (consulté le 18/04/2020)

CONVERT Bernard, DEMAILLY Lise, « Effets collatéraux de la création littéraire. L'exemple de la science-fiction », *Sociologie de l'Art*, 2012/3 (OPuS 21), p. 111-133. DOI : 10.3917/soart.021.0111. URL : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-3-page-111.htm (consulté le 26/03/20)

LÉPINE Martin (2011). *Du schéma narratif au couple nœud-dénouement*. Québec français, (162), 66–67, Littérature amérindienne Numéro 162, été 2011 URI : https://id.erudit.org/iderudit/64302ac (consulté le 11/04/20)

TLFi, Trésor de la Langue Française informatisé.

Annexes :

ANNEXE 1 : Le générique

Le générique Le Locataire.mp4-.mp4

ANNEXE 2 : Le zoom

Le Zoom. Le Locataire.mp4-.mp4

ANNEXE 3 : Le zoom arrière

Zoom arrière-11h43m06s-L

ANNEXE 4 : Étranglement

étranglement-Le Locataire.mp4-.mp4

ANNEXE 5 : Machine à laver

machine à laver.mp4